

Stéphane PIROT

LES COURTS-METRAGES DE LA NOUVELLE VAGUE (1956-1965)

Mémoire de master 1
sous la direction de
Monsieur le Professeur Michel MARIE

Université Paris III « Sorbonne Nouvelle »
UFR Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles
JUN 2006

Stéphane PIROT

LES COURTS METRAGES
DE LA NOUVELLE VAGUE
(1956-1965)

Le portrait d'une jeunesse

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé, accueilli, écouté, soutenu durant cette année de recherches et plus particulièrement : Laurence Braunberger et toute l'équipe des Films de la Pléiade, Sylvie Hubac, présidente de la Commission de Classification du CNC, Pauline Husy et toute l'équipe du Forum des Images, Gisèle Molinari, responsable de la vidéothèque de l'Aéroport de Paris, Stéphanie Salmon et toute l'équipe de Pathé Patrimoine ainsi que Denis Clerval, Eddy Matalon, Carlos Vilardebo, Pierre Zimmer pour m'avoir apporté leur témoignage.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
-------------------	---

CHAPITRE I : FOCALISATION SUR LA PRODUCTION.....13

1. Les films de commande selon les ministères.....	14
a) Etat des lieux.....	14
b) L'exemple d'un film de commande : <i>Les surmenés</i>	16
2. Les commanditaires privés.....	21
a) Quelques exemples.....	21
b) L'aéroport de Paris.....	22
3. La Société Nouvelle Pathé Cinéma.....	26
a) Synthèse de la production de courts-métrages.....	27
b) Des réalisateurs phares.....	30
c) Le cas Carlos Vilardebo.....	31

CHAPITRE II : LE PORTRAIT D'UNE JEUNESSE.....36

1. A la recherche du bonheur.....	36
a) C'est quoi le bonheur ? C'est quand le bonheur ?.....	37
b) L'ivresse de la voiture.....	40
c) La ville se modernise.....	45
2. La drague et l'importance de la Vespa.....	52
a) Synthèse de la drague dans les courts-métrages.....	52
b) L'importance de la Vespa.....	56
3. L'émancipation des femmes.....	59
a) <i>Nadja à Paris</i>	60
b) <i>Une étudiante d'aujourd'hui</i>	61

4. Paris.....	63
a) Paris et les saisons.....	65
b) Le Paris des touristes.....	68
5. La mode.....	70
6. Les stars.....	72
a) Le mythe Brigitte Bardot.....	73
b) Le rock.....	80

CHAPITRE III : LES COURTS-METRAGES ET LE POUVOIR POLITIQUE.86

1. Les « évènements » d’Algérie et Jean Herman.....	87
a) <i>Actua-Tilt</i>	87
b) <i>La Quille</i>	89
c) <i>Le chemin de la mauvaise route</i>	92
2. La censure politique.....	94
a) La commission de contrôle.....	94
b) Etat des lieux des films censurés.....	95
c) <i>Les baisers</i>	96
d) <i>Le chemin de la mauvaise route</i>	99

CONCLUSION.....109

BIBLIOGRAPHIE.....115

INTRODUCTION

Il me semble qu'il est possible de distinguer plusieurs Nouvelle Vague. Il y a tout d'abord celle des *Cahiers du cinéma* à laquelle appartient François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer. Cette dernière est la plus connue et la plus étudiée. Puis, on nomme la Nouvelle Vague de la Rive Gauche, les réalisateurs aussi différents que Jacques Demy, Agnès Varda, Alain Resnais et Chris. Marker. Enfin, il y a la Nouvelle Vague représentée par de jeunes cinéastes peu connus aujourd'hui

Il faut comprendre ce terme de Nouvelle Vague tel qu'il était au cours des années 60 c'est-à-dire qu'il désignait ces « cent soixante-deux nouveaux cinéastes français... ayant réalisé leur premier long-métrage depuis le 1^{er} janvier 1959, année pivot où le Festival de Cannes vit le « triomphe de la N.V. ... »¹) Les différents dictionnaires ainsi que leur mise à jour publiée dans les *Cahiers du cinéma* ont été très utiles pour repérer ces réalisateurs².

Tous les cinéastes du corpus font donc partie de l'un de ces dictionnaires et ont réalisé un film de long métrage, à l'exception de Jean Douchet. Néanmoins, ce critique des *Cahiers du cinéma* qui fit quelques films reste très proche de la Nouvelle Vague.

En ce qui concerne le terme de court-métrage, je me réfère au texte de François Thomas : « A partir de 1940, le court métrage, en format professionnel 35 mm, se

¹ *Cahiers du cinéma*, n°138, décembre 1962, spécial Nouvelle Vague, p. 60

² *Cahiers du cinéma*, n° 138, décembre 1962, spécial Nouvelle Vague ; *Cahiers du cinéma*, n° 155, mai 1964, *Cahiers du cinéma*, n° 161-162, janvier 1965 : spécial crise du cinéma français, et les *Cahiers du cinéma*, n° 187, juin 1967.

définit réglementairement par une longueur maximale inférieure à 1300 mètres de pellicule (soit 47 minutes 30 secondes). En 1964, selon un décret du 28 mai, cette longueur passe à 1600 mètres (58 minutes 29 secondes). »³ Par conséquent, les films qui seront étudiés auront une longueur inférieure à 1600 mètres.

Il convient maintenant de s'interroger sur la problématique du sujet intitulée « courts-métrages de la Nouvelle Vague ». On peut penser que je vais étudier les courts-métrages réalisés par les cinéastes les plus connus comme Jean-Luc Godard (*Tous les garçons s'appellent Patrick, Charlotte et son Jules*), Jacques Rivette (*Le coup du berger*), Eric Rohmer (*Charlotte et son steak, La boulangère de Monceau*) et François Truffaut (*Les mistons*). Il peut s'agir aussi de ne s'intéresser qu'aux films courts ayant un rapport avec « l'esthétisme de la Nouvelle Vague » ou avec les thèmes exploités par les cinéastes de la Nouvelle Vague.

Pourtant, ce mémoire se propose d'évoquer les différentes tendances de la production durant la fin des années 50 et jusqu'aux années 60 et de dégager à l'aide du corpus de films les différents thèmes qui ont intéressé la jeunesse à cette époque : la recherche du bonheur, le couple, la drague, la guerre d'Algérie.

Pour les dates de la période étudiée, j'ai repris à mon compte celles proposées par Jean Douchet dans son livre intitulé « Nouvelle Vague »⁴. 1956 est l'année de production du court-métrage de Jacques Rivette : *Le coup du berger*. Néanmoins, il ne faut pas oublier que des prémices dans la manière de produire existaient avant même si ce sont des cas isolés comme le film de Jean-Pierre Melville, *Le silence de la mer* (1947), *Bob le flambeur* (1956) ou comme celui d'Agnès Varda, *La pointe courte* (1956).

1965 est l'année du film à sketch : *Paris vu par...* réalisé par Claude Chabrol, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch, Jean Douchet et Jean-Luc Godard... « En sorte

³ Dominique BLUHER et François THOMAS (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, Collection Le Spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 403p. (p.9)

⁴ Jean DOUCHET, *Nouvelle Vague*, Editions Hazan – Cinémathèque française, Paris, 1998, 358 p.

qu'aujourd'hui, *Paris vu par...* apparaît comme le manifeste de la NV en même que son testament. On peut soutenir, en effet, que ce film signe la fin de la Nouvelle Vague. »⁵ Ainsi, cette dernière débute et se termine par la réalisation de courts-métrages.

Ce mémoire se propose d'être le compte-rendu de l'enquête menée durant cette année universitaire pour trouver des documents-films ou non films car ils sont difficiles d'accès surtout quand on travaille, comme c'est le cas, sur des cinéastes peu connus.

J'ai débuté mes recherches en lisant les monographies des réalisateurs les plus connus de la Nouvelle Vague : Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette... puis des contemporains de cette époque : Louis Malle, Jean-Pierre Melville, Roger Vadim... Cette première approche m'a permis de glaner quelques informations sur leurs œuvres mais aussi sur le contexte artistique et social des années 50 et 60.

Afin d'approfondir mes connaissances, j'ai consulté *Les Cahiers du cinéma* mais aussi *Positif* des années 1956 à 1965. Ensuite, je me suis focalisé sur les ouvrages traitant vraiment de la Nouvelle Vague comme les ouvrages de Jean Douchet, de Michel Marie, d'Aldo Tassone, de Guy Gauthier...

Dans le but de constituer le corpus de courts-métrages, j'ai dépouillé les différents numéros des *Cahiers du cinéma*. J'ai utilisé des articles comme les comptes-rendus du festival de Tours, ceux qui ont pour sujet la question de l'économie des courts-métrages et surtout les dictionnaires publiés des nouveaux cinéastes.

A la suite de mes lectures, j'avais donc accumulé plusieurs pages de noms de courts-métrages, de réalisateurs. Maintenant, le plus difficile est de trouver ces films. J'ai consulté le catalogue de la BNF, du Forum des images et de la BIFI. Finalement, j'ai constitué mon corpus par rapport aux films que ces structures possèdent et qui sont disponibles. En revanche, certains films, sur lesquels je voulais faire une analyse, restent introuvables en consultation comme c'est le cas de : *Le scarabée d'or* (Robert Lachenay), *A propos d'une star* (Eddy Matalon), *La Joconde* (Henri Gruel), *Vous*

⁵ *Ibid.*, p. 17

n'avez rien contre la jeunesse (Edouard Logereau), *Voleuses* (François Weyergans), *Vivre et Véronique ou les jeunes filles* (Carlos Vilardebo)...

Mon intérêt s'est aussi porté sur les films à sketches par l'intermédiaire de textes publiés dans les *Cahiers du cinéma* et ceux de *l'Encyclopédie du court-métrage* sous la direction de Jacques Kermabon. En effet, il n'est pas possible d'évoquer les courts-métrages sans évoquer les films à sketches comme *La Chance et l'Amour*, *Les Sept Péchés Capitaux*, *Paris vu par...*, *Les Baisers* ou *Dragées au poivre*.

La consultation d'archives privées m'a donné la possibilité de trouver des informations peu connues voire pas du tout exploitées. J'ai donc pu lire les dossiers de productions de courts-métrages produits par les films du Jeudi / de la Pléiade fondés par Pierre Braunberger. J'ai pu recueillir des renseignements sur le département court-métrage de la Société Nouvelle Pathé Cinéma grâce à Stéphanie Salmon de Pathé Patrimoine. De plus, la présidente de la Commission de Classification, Sylvie Hubac, m'a permis d'examiner les rapports de la Commission de Contrôle d'une dizaine de courts-métrages du corpus. Au Centre des Archives Contemporaines à Fontainebleau, j'ai compulsé les dossiers d'agrément de production du CNC. Pauline Husy du Forum des images m'a donné l'opportunité par l'intermédiaire d'une convention de chercheur associé de visionner des films courts qui sont actuellement non consultable à cause des travaux de rénovation.

De plus, j'ai du m'entretenir avec certains réalisateurs du corpus : Pierre Zimmer, Eddy Matalon et de Denys Clerval, directeur de la photographie des courts-métrages de Jean Herman.

Dans le but d'éviter toute ambiguïté, je préfère préciser que la date d'un court-métrage que j'indique correspond à la date de son inscription au Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel (RPCA) du Centre National de la Cinématographie.

Ce sujet m'a semblé pertinent car l'apport des courts-métrages n'est pas négligeable tout au long de l'histoire du cinéma, surtout en ce qui concerne la Nouvelle Vague. Ce sont bien eux qui ont permis au mouvement d'éclore. A l'exception de

Claude Chabrol, tous ont débuté par la réalisation de documentaires ou de fictions courtes. On a vu apparaître de nouveaux thèmes plus personnels, plus en adéquation avec la mentalité de la fin des années 50 et avec un style plus original, plus incisif.

Tout d'abord, je propose de focaliser mon étude sur la production de courts-métrages qu'ils soient commandités par des ministères avec un film comme *Les surmenés* de Jacques Doniol-Valcroze où l'on verra apparaître l'importance du commanditaire sur la réalisation d'un film, par une entreprise telle que l'Aéroport de Paris. Mon intérêt se portera aussi sur le département du court-métrage d'une grande firme cinématographique comme la Société Nouvelle Pathé Cinéma (S.N.P.C.).

Ensuite, il s'agit de dégager les principaux thèmes des films courts des années 60 tels que la recherche du bonheur, la drague, l'émancipation des femmes, Paris, les stars dont Brigitte Bardot et les rockers. Peut-être sera-t-il possible de dresser le portrait d'une partie de la jeunesse durant cette période ? En effet, Jean-Pierre Jeancolas précise que :

*Le cinéma entretient avec l'histoire des rapports ambigus. Il est la mémoire de la collectivité qui le produit et le consomme. Comme une mémoire humaine, et plus qu'elle sans doute, il triche. Il sélectionne, il embellit. (...) Le spectateur d'aujourd'hui a, sur le temps zéro, un point de vue historique. Le film lui parle alors comme un document, il est une clé qui ouvre sur une époque saisie (par l'objectif de la caméra) dans son mouvement même.*⁶

Enfin, il conviendra de s'intéresser aux courts-métrages face au pouvoir politique gaulliste pendant la guerre d'Algérie, de Jean Herman, et de la censure via la Commission de Contrôle en prenant comme exemple, *Les baisers*, film à sketches produit par Georges de Beauregard, et *Le chemin de la mauvaise route* réalisé par Jean Herman.

⁶ JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le cinéma des français : la Vème république 1958-1978*, Stock, Paris, 1979, 477 p. (p. 9)

FOCALISATION SUR LA PRODUCTION

En 1953, le Groupe des Trente a bien montré la fragilité de la production de courts-métrages. Les producteurs ont tiré le signal d'alarme et la prime à la qualité a permis à beaucoup de films d'exister. Selon Jacques Doniol-Valcroze, « On peut dire aujourd'hui qu'à partir d'un certain degré (même peu élevé) non pas même de qualité en soi mais d'intention de qualité, le court métrage est viable. »⁷

Selon Pierre Braunberger, directeur des « Films de la Pléiade », « seule est rentable la production de courts-métrages subventionnée et de commande. Une société ne peut vivre et prospérer par la seule production de films de court métrage libres, car la nouvelle loi d'aide (celle de 1959) est beaucoup moins favorable que la précédente. »⁸

Jacques Doniol-Valcroze précise dans le même article que celui cité précédemment qu'«

*Une part importante des financements de leurs films leur provient des subventions officielles (Relations culturelles du Quai d'Orsay, Education Nationale, service cinématographique du ministère de l'Agriculture et Commissariat au Tourisme, principalement) et des subventions de l'industrie privée (mines, barrages, électricité, produits chimiques, usines automobiles, aciéries, etc....) et malgré cette aide, le moindre de leurs films ambitieux ne peut être bénéficiaire ou, à tout le moins amortissable, s'il ne bénéficie pas d'une prime à la qualité.*⁹

Mis à part le fait que le commanditaire finance une grande partie du film, il assure aussi les frais de copie indispensable au distributeur pour la projection en salles.

L'étude suivante va donc porter sur ces institutions qui sont les commanditaires

⁷ *Cahiers du cinéma*, n° 71, mai 1957, p. 30

⁸ *Image et son*, spécial « court-métrage », n° 150/151, avril/mai 1962 (p. 25)

⁹ *Cahiers du cinéma*, n° 71, mai 1957, par Jacques Doniol-Valcroze, p. 32-33

de films courts pour une diffusion destinée à une profession, une entreprise, un syndicat... mais également à être le complément de programme d'un film projeté dans une salle commerciale.

1) Les films de commande :

a) Etat des lieux :

Certains ministères passaient commande, auprès de sociétés de production, de courts-métrages. C'est le cas du ministère de l'Agriculture et de la forêt avec ce film de Jacques Doniol-Valcroze : *L'œil du maître*, en 1957. Le sujet en est la prévention contre les incendies de forêts.

La société de production de Paul de Roubaix « Je vois tout » réalise la plupart des films du Ministère de l'Agriculture alors que la société « Son et lumière » produit la majeure partie de ceux des Charbonnages de France. Ces derniers ont financé, en 1961, le film court d'André Vétusto, *Rééducation de la marche*.

Le ministère des Affaires étrangères a, quant à lui, participé avec Pathé Cinéma à la production de reportages du magazine *Chroniques de France*. Ces films ont été diffusés à l'étranger. Avec ces films courts, le ministère voulait donner une image positive de la France à l'étranger. C'est en quelque sorte la vitrine de la France de 1964 à 1978. *Les Chroniques de France* regroupent des petits reportages de 6 à 13 minutes sur tous les aspects de la vie régionale, culturelle et artistique de la France. On trouve plusieurs réalisateurs de la Nouvelle Vague qui ont participé à cette production Pathé dont Maurice Pialat, Agnès Varda, Guy Gilles, Jacques Baratier, Carlos Vilardebo... Au cours du mémoire, plusieurs seront étudiés. Pierre Braunberger aurait produit une série de *Chroniques de France*.¹⁰

Eric Rohmer exécute également des portraits féminins pour le ministère des Affaires étrangères avec *Nadja à Paris*, *Une étudiante d'aujourd'hui*, et *Fermière à Montfaucon*.

¹⁰ Dominique BLUHER et François THOMAS (dir.), *Op. Cit.*, p. 300

Le ministère du Tourisme a financé aussi beaucoup de courts-métrages pour promouvoir le tourisme en France. En 1958, Agnès Varda réalise *Du côté de la côte* produit par Anatole Dauman, Argos Films, pour une commandite de ce ministère. La réalisatrice filme la Côte d'Azur avec un regard critique et personnel à l'opposé des « do-cucu » de l'époque. *O saisons, O châteaux* (1956) d'Agnès Varda a aussi été produit par le Ministère de la Culture.

Le ministère des Affaires Sociales fut le commanditaire de plusieurs films courts dont *Le mal des autres* produit par les Films de la Pléiade, en 1958. Ce film de Jacques Doniol-Valcroze et André Vetusto se nomme au départ *Tant qu'il est temps : le cancer*.

La sécurité sociale a suscité quelques essais intéressants, deux pochades : « Le Siècle a soif¹¹ » de Raymond Vogel (une commande sur le jus de fruits) (...) commentée en alexandrins par Chris Marker et dits avec une désopilante emphase par Michel Auclair ; « Un petit coin de parapluie »¹² de Robert Menegoz, sur la nécessité de la sécurité sociale dans le monde moderne...¹³

Pierre Kast réalisa le film *Une question d'assurance*, qui a été commandé par un organisme psychosocial du ministère des Affaires Sociales. Le film était produit par Marcel Degliame. « Il venait de faire un film avec Henri Fabiani sur l'accouchement sans douleur. Le film avait très bien marché et il s'est donc dit qu'il y avait là toute une veine à exploiter. (...) J' (Pierre Kast) ai donc fait pour lui ce film, qui est, comme tous les films de commande de cet ordre, lié précisément à un objectif de propagande ou d'information. »¹⁴

Le ministère des Affaires Sociales fut, comme on l'a vu, le commanditaire de plusieurs films courts dont *Les Surmenés*. En effet, la Caisse Nationale de Sécurité Sociale et le Centre National d'Education Sanitaire Démographique et Sociale ont demandé aux films de la Pléiade la réalisation d'un court-métrage de prévention contre

¹¹ 1958

¹² 1958

¹³ PORCILE François, *Défense du court-métrage français*, coll. « 7^{ème} art », Cerf, Paris, 1965, 309 p. (p. 211)

¹⁴ BOIRON Pierre, *Pierre Kast*, Lherminier, Paris, 1985, 165 p. (p. 60)

le surmenage. Ce dernier fut réalisé en mai et juin 1958 par Jacques Doniol-Valcroze.

b) L'exemple d'un film de commande : *Les surmenés* (1958)

Ce n'est pas la première fois que Jacques Doniol-Valcroze tourne un film de commande. En 1957, il réalise avec André Vétusto *L'œil du maître prévention contre l'incendie* pour les films de la Pléiade. Mais, avant de réaliser des films courts ou longs, Jacques Doniol-Valcroze fut critique de cinéma pour *La Revue du Cinéma*, *France-Observateur*, *Les Cahiers du cinéma* dont il est avec André Bazin et Lo Duca l'un des fondateurs. Il a été co-fondateur d'Objectif 49 et co-organisateur du Festival du Film Maudit. Ses activités dans le cinéma se prolongent comme scénariste (*Le Bel Age*, *Les Egarements*), acteur (*Le Coup du berger*, Jacques Rivette ; *Le Bel Age*, Pierre Kast ; *L'Immortelle*, Alain Robbe-Grillet ; *Vacances portugaises*, Pierre Kast).

Les surmenés est le troisième court-métrage du réalisateur. Les deux premiers : *Bonjour, Monsieur la Bruyère* (1956) et *L'œil du maître* ont été produits par Pierre Braunberger au sein des Films de la Pléiade. Son titre initial est *Le surmenage*.

Le devis précise que des essais furent faits en 16 mm et en 35 mm avec un camion son. Pourtant, le contrat des acteurs stipule qu'ils seront doublés et qu'ils devront effectuer la post-synchronisation.

Sur la demande d'autorisation de production du CNC datant du 8 avril 1958, l'opérateur pressenti pour cette réalisation en 35 mm est Henri Decae. Finalement, c'est Jacques Letellier qui sera le directeur de la photographie du film court. Le film ne sera exploité commercialement qu'à partir du 2 janvier 1959. De plus, il est sélectionné, en 1960, à la prime à la qualité.

C'est donc de cette manière qu'un court-métrage peut être rentable c'est-à-dire par une commande et par l'obtention d'une prime à la qualité.

Les différents états du scénario :

Une jeune provinciale, Catherine, (Yane Bary), lauréate du concours de dactylographie du Limousin, vient travailler à Paris. Malgré les mises en garde de son

fiancé, Bernard (Jean-Pierre Cassel), et de sa sœur, Solange (Chantal de Rieux) chez qui elle habite, elle profite des distractions de la Capitale. Dans le train qui lui a permis de venir à Paris, elle rencontre Jimmy (Jean-Claude Brialy). Ils sortent ensemble dans les night-clubs. Etienne (Jean Juilliard) travaille dans une imprimerie. Il ne dort pas beaucoup. Après le malaise d'Etienne, Catherine prend conscience du surmenage. Avant qu'elle ne tombe malade, elle arrête ses excès.

Le scénario fut écrit par Jacques Doniol-Valcroze, François Truffaut et Michel Fermaud en accord avec les deux conseillers techniques : Mademoiselle Mamelet et le Docteur Mignot, chef de l'hôpital psychiatrique de la Maison-Blanche à Neuilly-sur-Seine. En consultant le dossier de production aux Films de la Pléiade, il est difficile de savoir la participation de chacun.

Le synopsis indique que « Ce film est destiné (sic) (destiné) à montrer les méfaits du surmenage dans la vie moderne. »¹⁵

Le film, lorsqu'il n'était encore qu'un projet, eût plusieurs noms. L'intrigue varie considérablement d'une ébauche de scénario à l'autre : de *Eh bien , dansez maintenant !*, *Nous danserons dimanche*, *Les méfaits du surmenage*, *Catherine et les agités aux Surmenés*.

Un projet de scénario manuscrit puis dactylographié du 18 novembre 1957 est intitulé : *Nous danserons dimanche (Les méfaits du surmenage)*. Voici un résumé de l'intrigue : Pierre est ajusteur chez Renault. Il a vingt-cinq ans et il est costaud mais il abuse de ses forces. Un samedi matin, en travaillant, il a un malaise. Il ne veut pas être transporté à l'infirmerie. A midi, à la sortie du travail, il déjeune avec Yvette. Elle a vingt-cinq ans et elle travaille comme standardiste. Pierre veut l'épouser, mais le père d'Yvette ne veut pas à cause de la vie dissolue et fatigante de Pierre. Finalement, ils veulent outrepasser l'autorisation du père, mais il va falloir attendre qu'elle ait vingt-et-un ans.

Yvette triste se confie à sa mère alors que Pierre discute de ce projet à Roger. Il est typographe. Ils ont créé un club de vacances (sports d'hiver et plages pour l'été).

Des images à caractère documentaire permettent de voir Pierre et Yvette dans

¹⁵ Synopsis de la demande d'autorisation de tournage archivé dans le dossier de production des Films de la Pléiade

leur travail respectif. Le soir, Pierre et Roger veulent aller au cinéma. Elle, fatiguée, préfère rentrer chez elle. Eux, moqueurs, vont travailler sur la maquette de leur futur journal pour leur club de vacances. Le lendemain, les deux amis font du sport sur un stade. Yvette est présente. Pierre force et s'effondre sur la piste. Après divers examens, le médecin diagnostique le surmenage. « Costaud, intelligent et dynamique, Pierre n'en a pas moins dépassé le seuil ou (sic) se rompt l'équilibre entre les possibilités de l'organisme et l'effort demandé. »¹⁶

En convalescence, Pierre peut réfléchir à ses excès. Il en conclut que « ce qui est dangereux c'est de faire tout à la fois, de ne pas savoir se reposer, de ne pas savoir prendre de vraies vacances, de méconnaître les vertus du sommeil, de ne pas se rendre compte que la hâte use, que le bruit traumatise, que l'abus de sport fatigue l'organisme... etc. »¹⁷

A la fin, Pierre travaille à nouveau mais cette fois fait attention à ne pas surestimer ces capacités physiques. « Arrive un autre dimanche ou après un dîner de fiançailles chez les Vernet, Pierre et Yvette peuvent aller danser au petit bal du coin. »¹⁸

Le titre provisoire de ce « projet de scénario sur le thème du surmenage » est *Catherine et les agités*. Il est indiqué que « l'action se passe à Paris pendant l'hiver 1958 ». Une note concernant les personnages précise le caractère de chacun. Les prénoms ont déjà été trouvés : Catherine a 19 ans ; Solange, sa sœur, 28 ans, secrétaire ; Etienne, mari de Solange 35 ans, typo dans un grand journal ; et, Jean, 20 ans, travaille dans une agence de publicité.

Finalement, le texte définitif date du 16 janvier 1959. En fait, il doit exister deux versions du film. Pour la version de la Sécurité Sociale, il y a une scène coupée en fin de film. Sur le scénario, cette phrase est barrée : « Et c'est ainsi que Catherine dit adieu au surmenage. » Ce plan est supprimé dans le scénario. Il ne reste que le texte. De plus, il a été rajouté à la main : « Quelques semaines plus tard, Catherine épouse Bernard mais ils leur restent un (mot illisible) à éclaircir. »

¹⁶ extrait du 2^e projet - dossier de production aux Films de la Pléiade

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

A la lecture de ces résumés, on se rend bien compte de l'évolution du scénario. Des premiers projets, il ne reste pas grand-chose. Le milieu ouvrier auquel appartenait les protagonistes a été remplacé par des employés de bureau soit la classe moyenne. Le personnage de Catherine est plus émancipé que dans les premières versions. Elle sort pour aller danser avec un homme alors qu'elle est fiancée avec un autre. Au départ, le prologue avant le générique n'était pas du tout prévu. Il est présent à cause de la demande du commanditaire.

Le prologue imposé par le commanditaire

Le prologue, d'une durée de 4 minutes et trente-cinq secondes, est constitué d'une succession de plans de campagne, de paysans. A cette époque, l'homme vivait au rythme du jour et de la nuit, des saisons. Puis, la voix-off du commentaire explique qu'« En deux ou trois générations l'homme a été brusquement jeté dans une existence entièrement différente ». A partir de là, la musique ressemble à des coups de klaxon. Un plan de demi-ensemble montre un embouteillage, certainement dans Paris, « ... les cadences de la vie moderne vont en s'accéléralant. »

Le montage et le commentaire opposent la campagne qui symbolise l'ancien temps où l'homme avait le temps, avec la ville qui est le symbole de la vie moderne, actuelle où le rythme est effréné. Alors, « Le surmenage (est) devenu le mal du siècle. »

« De quoi s'agit-il ? Le surmenage c'est tout simplement le déséquilibre entre l'effort demandé et les possibilités de l'organisme. » Le surmenage est polymorphe. Il se manifeste sous la forme de maladies cardio-vasculaires, la tuberculose, l'anxiété, les troubles mentaux...

Le surmenage guette aussi bien les ouvriers qui travaillent à la chaîne que les secrétaires, les manutentionnaires, les standardistes, les métiers dangereux, à grande responsabilité, les hommes d'affaire, les étudiants, les enfants... bref, tout le monde. D'où l'intérêt d'avoir financé un film où chacun se sent visé. Les images du prologue illustrent un texte précis et clair.

Dans une lettre datée du 16 septembre 1958, Jacques Doniol-Valcroze demande à Pierre Braunberger l'autorisation d'utiliser des chutes de « L'œil du maître » pour les scènes de campagne. De plus, Fred Tavano a accepté de mettre à disposition des plans extraits des deux films suivant : *Biens de ce monde* et *Ces gens du Nord*. « Ces images

seront utilisées pour le prologue exigé par le ministère de la Santé publique. »¹⁹

Le 12 juin 1958, le sous-directeur de la Caisse Nationale de Sécurité Sociale fait, par courrier, les observations suivantes concernant un texte, proposé par l'un des conseillers techniques, le Docteur Mignot. Ce texte est le commentaire du dessin animé qui doit être inséré dans le film. Ce texte est trop long. Il dure quatre minutes et les explications pédagogiques, didactiques sont trop ardues sachant que le film est destiné à une diffusion en salles. Il propose donc de raccourcir le texte. Il faut qu'il soit plus simple.

Dans un projet de lettre, non daté, Pierre Braunberger explique les problèmes posés par les commanditaires concernant le court-métrage de Jacques Doniol-Valcroze. La commanditaire (Nom non précisé) a exprimé des réserves « quant à l'interprétation du scénario qui ait été accepté, et nous regrettons vivement de n'avoir pu arriver à un accord sur la version de ce film que nous avons proposée. »²⁰ De plus, « Ces conseillers techniques (le Docteur Mignot et Mademoiselle Mamelet) ont bien voulu se déclarer satisfait du projet qui leur a été soumis a (sic) la condition que soit prévu un prologue... (...) Tel qu'il est prévu actuellement ce projet paraît susceptible de plaire au public et de servir par conséquent les causes de l'Education Sanitaire qui avait été à la base de nos études ? »²¹

A la fin de la lettre, Pierre Braunberger met en avant les dépenses supplémentaires que nécessiterait un nouveau tournage. « ... il est peut-être raisonnable d'envisager plusieurs films de courts-métrages plutôt que de vouloir tout dire en un seul film. » Pierre Braunberger conclut en écrivant que le « film est conforme au scénario accepté. »

Cet exemple démontre bien l'importance des commanditaires sur la réalisation d'un film. L'Etat par le biais de ses différents ministères n'est pas le seul à financer des courts-métrages, des entreprises le font aussi.

¹⁹ Lettre du 20 janvier 1959, de Pierre Braunberger à Fred Tavano

²⁰ Extrait du projet de lettre - dossier de production du Films de la Pléiade

²¹ *Ibid.*

2) Les commanditaires privés :

a) Quelques exemples :

La SNCF possède son propre Service Cinématographique Central afin de produire des films courts dont le sujet est le train et tout ce qui s'y rapporte. Par exemple, le tournage du film de John Frankenheimer, *Le Train*, avec Michel Simon et Burt Lancaster a fait l'objet d'un reportage : *Le rail et le cinéma*, réalisation anonyme, 1964.

La SNCF a commandité un film sur la gare Saint-Lazare dans les années cinquante. Ce film se nomme *Une grande vedette parisienne* d'André Périé en 1957. La gare est montrée à plusieurs heures de la journée. Un commentaire explique la position essentielle et la commodité qu'elle apporte aux voyageurs, travailleurs, étudiants...

Le Centre d'Action pour la Propreté de Paris (CAPP) fut aussi le commanditaire de productions à usage promotionnel. Ces films tels que *Air pur...* réalisé par Jean-Claude Bourlat en 1965, présente les ravages de la pollution atmosphérique, et décrit les interventions du Centre : postes fixes et mobiles d'analyse de l'air, examens en laboratoires, contrôle de réglage des véhicules. Il a été produit par les Analyses Cinématographiques. Ces derniers ont produit, toujours pour la CAPP, *Le nouvel âge de pierre*, de Martin-Pierre Hubrecht (1963). Ce film fait l'éloge de la pierre comme matériau de construction de son extraction à la construction des immeubles modernes.

b) L'aéroport de Paris :

Pour comprendre le pourquoi de la production de ces films, il est préférable de retrouver le contexte des années 1960 à 1965.

C'est à cette époque, que les voyages internationaux deviennent accessibles à tous grâce aux avions à réaction et aux charters, les chanteurs s'emparent peu à peu du thème de l'aéroport.

Le 24 février 1961, Charles de Gaulle, Président de la République inaugure l'aérogare Sud de Paris-Orly. Dès sa mise en service, ce nouveau bâtiment reçoit 9000 passagers par jour. La terrasse de l'aéroport d'Orly accueille 3,4 millions de visiteurs

soit plus que le château de Versailles.

En 1964, Gilbert Bécaud évoque à lui seul un phénomène de société des années 60 dans les *Dimanches d'Orly* où des milliers de Français venaient visiter les terrasses d'Orly. Et, en 1965, quatre millions de personnes viennent à Paris-Orly Sud pour déjeuner, flâner sur la terrasse afin de voir les avions décoller ou atterrir.

Pierre Zimmer s'intéresse donc au public qui vient le dimanche manger, s'amuser et surtout découvrir des avions sur les terrasses de l'aéroport. C'est ce qu'il montre dans son court-métrage : *Orly sur Seine*.

Né en 1927, Pierre Zimmer débute tôt dans le cinéma comme assistant de Jean Delannoy pour plusieurs films : *Le secret de Mayerling* (1948), *Dieu a besoin des hommes* (1949), *Le garçon sauvage* (1951), *Secrets d'alcôve : Le lit de la Pompadour* (1953), *La route Napoléon* (1953), *(Notre-Dame de Paris* (1956), *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (1959), *Plein soleil* (1959) de René Clément, de Jules Dassin, André Cayatte. En 1951, il fonde sa société de production : Les films du Chapiteau et devient donc son propre producteur pour réaliser son premier court-métrage : *Montréal en Bourgogne*.

Orly sur Seine est son neuvième court-métrage. Il a produit et réalisé cinq films courts sur l'art roman dont *Montréal en Bourgogne* (1951), *Vézelay* (1952), *Bernard de Clairvaux* (1953), *Le chemin des Français* (1954) et *La Châtelaine de Vergi* (1955). Puis, il tourne *Allo... Allo* en 1956 et *Clarté dans la nuit* (1957), sur la vie quotidienne des aveugles, fut aussi une commande. *Gélinotte*, documentaire sur un cheval de course qui remporta plusieurs fois le Prix d'Amérique, est sélectionné pour le Festival de Venise. En 1962, il réalise *Orly sur Seine*.

Ces films primés dans de nombreux festivals (Venise, Bruxelles, Berlin Grand Prix de l'Office Catholique...) apportent à Pierre Zimmer une certaine notoriété.

L'idée de départ d'*Orly sur Seine* est de montrer Orly comme un lieu d'attraction « pour tous ceux qui ne prennent pas l'avion. »²². « Alors des hommes

²² A l'auteur, mars 2006

immobiles regardent d'autres hommes qui passent... Deux mondes. Deux âges. A Orly !... »²³.

Ce court-métrage est « à propos d'un aéroport et non sur un aéroport. »²⁴ Par contre, le réalisateur n'aime pas le terme de documentaire pour qualifier ce film parce qu'un documentaire a selon lui un « côté catalogue, album, dépliant touristique. »²⁵

En lisant le synopsis du film, on s'aperçoit que Pierre Zimmer s'est surtout intéressé aux visiteurs « Des gens simples qui n'ont jamais pris l'avion, vont et viennent lentement... des curieux, des parisiens, des provinciaux, quelquefois des paysans, des voisins... Des visiteurs ! »²⁶

« AERODROME !! ... Carrefour du monde, expression de notre temps, avant-garde du progrès, plaque tournante... Non ! et NON !!... Assez de clichés !... »²⁷

Au début des années 60, la construction d'Orly est une vraie révolution. L'aéroport devient « le symbole de la modernité. »

En effet, le projet a été proposé par Pierre Zimmer à l'un des responsables du groupe afin d'obtenir l'autorisation de tourner à l'aéroport d'Orly. Il a été décidé que si le film lui plaisait, il accepterait de financer la postproduction. L'aéroport de Paris n'a pas aidé financièrement pour le tournage du film. Il s'agit d'une commandite, après coup.

Le film nous propose de suivre des personnes qui se rendent à l'aéroport. Ils y arrivent par bus, en voiture. A l'intérieur, des escalators les emmènent sur les terrasses. Le speaker annonce et donne les caractéristiques des avions qui atterrissent et qui décollent. Il s'agit de Boeing, de Caravelle bimoteur Air France...Il explique aussi le

²³ Extrait du synopsis

²⁴ A l'auteur, mars 2006

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Extrait du synopsis

²⁷ *Ibid.*

choix des pistes. Il fait l'historique de l'aéroport d'Orly : de l'école de pilotage durant la Première Guerre mondiale au terrain militaire d'essai. Puis, Orly est reconstruit et se développe à partir de 1946. Le speaker dit aussi la fréquentation de l'aéroport : «... plus de 3 millions de passagers et plus de 3 millions de visiteurs. »

Le film est tourné en muet. La bande sonore est composée de son d'ambiance d'Orly : speaker, bruit des avions, appel des hôteses... Les annonces sont faites en italien, espagnol anglais...

L'utilisation de la caméra à l'épaule dans quasiment tout le film ne ressemble pas à une mise en scène de film institutionnel. Cette qualité de la prise de vue est due à « la virtuosité extrême du caméraman »²⁸. Ce dernier préconisait pour filmer une foule de ne pas se cacher. Au contraire, il faut aller droit vers les gens jusqu'au moment où ils se rendent compte qu'ils sont filmés. La caméra semble très libre. Elle s'intéresse aux personnes qui regardent, observent les avions. Elle filme les avions en train de décoller. Pierre Zimmer pratique un montage parallèle entre ces avions qui décollent et les gens sur les terrasses qui les regardent (cadrés en plan de demi-ensemble).

A travers ces images, on se rend compte que les terrasses d'Orly deviennent un lieu de loisir. En effet, on peut y manger des crêpes, des gaufres, de la glace italienne ; s'y reposer, profiter du soleil... Il y a des distributeurs de café. Des cabines de photomaton sont installées. D'ailleurs, deux jeunes femmes se photographient ensemble dans l'appareil.

Le public qui vient à Orly est de tout âge et de toutes classes sociales confondues. Qu'ils s'agissent de retraités, d'enfants, de couple, un père avec son fils... Les gens prennent des photos, filment les avions. Une vieille dame porte des jumelles. Le tournage a dû se dérouler en été. Les femmes portent des robes, des lunettes de soleil. Un monsieur fait un chapeau avec du papier journal alors qu'un autre a un mouchoir sur sa tête.

A la fin du film, la caméra (subjective ?) sort de l'aéroport en empruntant les portes vitrées. Les visiteurs retournent au parking, repartent par les navettes. L'aéroport

²⁸ A l'auteur, mars 2006

devient désert ou presque car il est nettoyé. Le personnel de maintenance est présent aussi. De la terrasse, la caméra enregistre le coucher de soleil. C'est la nuit. Le court-métrage se termine avec le même plan qu'au début : plan de demi-ensemble de la nationale 7.

Il existe un nombre non négligeable de films documentaires consacrés à l'aéroport d'Orly dans les années 60, commandités par l'aéroport de Paris.

De 1962 à 1966, les films montrent la construction de piste et de bâtiment de l'aéroport d'Orly. En effet, *Hangars* de Jean Venard, produit en 1962 par Cinétest, retrace les étapes de la construction d'un hangar pouvant accueillir des avions gros porteurs.

En 1964, *La piste 4 d'Orly* d'Alvarès, produit aussi par Cinétest d'après une commande de l'Aéroport de Paris décrit les étapes de la construction d'une piste d'atterrissage depuis les études d'implantation jusqu'à son utilisation.

Grâce à *Verticale Orly* de Jean-Jacques Languepin, le spectateur est à l'intérieur de la cabine de pilotage d'un Boeing 707 pendant le vol New York - Orly. Ce film montre l'étroite collaboration entre l'équipage et les techniciens au sol, primordiale pendant le vol et l'atterrissage. L'ancien titre du film est *Des avions et des hommes*. Il semblerait que ce film fut aussi distribué par la Société Nouvelle Pathé Cinéma.

Orly 1964-1966 – construction de la tour de contrôle de Elie Davidson montre les nouvelles techniques utilisées pour la construction de ce bâtiment.

Selon Gisèle Molinari, responsable de la vidéothèque de l'Aéroport de Paris, « ces films étaient destinés à être diffusés dans les expos ainsi qu'à une mémoire d'entreprise en ce début d'aviation commerciale. »

En tout cas, ils mettent en avant la sécurité des équipements de l'aéroport et des avions. Le film *Le miracle des ailes* co-réalisé, en 1960, par Georges Beuville, Roger Laurent et Jean Mitry, retrace l'aventure de la conquête du ciel, des premiers avions jusqu'à la Caravelle. Le commentaire s'attarde aussi sur les perfectionnements techniques apportés aux appareils.

Ainsi, l'Aéroport de Paris commanditait ces films pour que le grand public s'intéresse à l'aviation, d'attirer leur attention sur la sûreté du transport aérien afin qu'il

y est de plus en plus de clients.

Ces films d'entreprise sont tournés en 16 mm et certains comme *Orly sur Seine* ou *Verticale Orly* ont été diffusés dans des salles commerciales.

Enfin, l'aéroport d'Orly fut à de nombreuses reprises le sujet de courts-métrages dont *La Jetée* de Chris. Marker ; *Le devoir de Zouzou*, de Jean Vidal, 1956 ; *Piccolo à Orly*, Jean Image... L'ORTF s'empara aussi de l'aéroport à l'occasion de plusieurs reportages dont *Orly arrivée*, *Orly départ*, de Pierre Mignot, en 1965 pour le magazine télévisé *Dim Dam Dom*. Ce film s'intéresse aux passagers qui voyagent à travers le monde et qui se croisent dans le hall de l'aéroport.

3) La Société Nouvelle Pathé Cinéma (S.N.P.C.)

En novembre 1943, Pathé Cinéma et la Société de Gérance des Cinémas Pathé (S.G.C.P.) se rapprochent pour devenir la Société d'Exploitation des Etablissements Pathé Cinéma (SEEPC). Le 17 juin 1944, absorption de l'ancienne société Pathé Cinéma par la Société d'Exploitation des Etablissements Pathé Cinéma, qui devient la Société Nouvelle Pathé Cinéma. Adrien Remaugé succèdera à Ferdinand Liffra en 1953, puis Pierre Cabaud à Adrien Remaugé en 1966.

En ce qui concerne la production des longs-métrages,

...Pathé fait un choix : produire (coproduire) un cinéma populaire, tranquille (...) un cinéma impersonnel, destiné à la consommation immédiate... (...) C'est un cinéma de distributeur soucieux de séduire un public familial peu exigeant et de faire le plein des grandes salles des arrondissements périphériques de Paris et des villes de province ; il n'y a pas de style Pathé, pas de manière Pathé, pas non plus d'écurie Pathé.²⁹

En revanche, le département court-métrage de la firme a eu « une politique

²⁹ KERMABON Jacques (dir.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, 473 p. (p. 302)

éclairée, ouverte au mouvement (de la Nouvelle Vague, NDR) »³⁰. Ce département est « dirigé par une femme énergique et extrêmement intelligente, Madame (Raymonde) Audibert. »³¹ Elle avait aussi en charge le *Pathé Journal* ainsi que les activités techniques et commerciales pour la télévision et le court-métrage.

a) Synthèse de la production de courts métrages :

Pour rédiger cette synthèse sur la production des courts métrages de la Société Nouvelle Pathé Cinéma, ma source principale a été les fiches des films du département courts métrages fournies directement par Pathé Patrimoine. Elles étaient certainement destinées aux distributeurs ou aux exploitants. Chaque fiche comporte le titre du film, le nom du réalisateur, de quelques noms de techniciens et interprètes, et d'un résumé du film plus ou moins bref. En revanche, il n'y a aucune date d'indiquée, aucune précision sur la production (co-production ou non). Ainsi, les chiffres qui seront annoncés risquent de ne pas être absolument juste, il faut les prendre plus pour une tendance. Malgré cela, je pense que tous ces éléments donneront une idée précise de la production de courts-métrages d'une grande entreprise de cinéma durant la Nouvelle Vague.

La production du département court-métrage s'étend de 1951 à 1975. Mon analyse se focalise sur la période qui m'intéresse, soit de 1956 à 1965. J'ai dénombré une quinzaine de courts-métrages pour ces années : 1957 (16 films), 1958 (17 films), 1964 (14 films), 1965 (12 films). En revanche, pour 1961 (27 films), 1962 (29 films) et 1963 (28 films) si l'on compte les séries *Un coin de France* sur les régions de Claude Thomas (La Sologne, La Haute Provence, Les Charentes...) et celle consacrée aux musiciens et qui se nomme *A la rencontre de...* (Vivaldi, Haydn, Mozart...) par Pierre Viallet.

Pour la plupart, il m'est difficile de préciser la quantité de co-production. Par contre, il est certain que la co-production était fréquente avec Argos Films, par exemple. En effet, *Eves futures*, *Voilà le désordre* (Jacques Baratier) font partie de ce partenariat. Il en est de même pour *Les peintres de l'éternel dimanche* (Jacques Espagne, Pierre

³⁰ *Ibid.*, p. 307

³¹ BOIRON Pierre, *Op. Cit.*, p. 67

Mathieu, 1960) avec la société Jean-Jacques Marchand. Il ne faut pas oublier que le département court-métrage produisait aussi beaucoup sans passer par une co-production.

La majorité des courts-métrages appartient au genre du documentaire qui sont bien souvent des films de commande pour l'industrie ou les pouvoirs publics. C'est pour cela qu'un grand nombre de films traite de la découverte du pétrole (*Sahara*, parallèle 32, Louis-Emile Galey, 1957 ; *Sahara brut* 58, Carlos Vilardebo, 1958 ; *Le fleuve invisible*, Carlos Vilardebo, 1958 ; *Sahara An IV*, Max Gerard, 1959).

On trouve aussi beaucoup de documentaires de vulgarisation scientifique (*Les secrets d'une pile atomique*, Henri Champetier, 1957 ; *L'Age de l'atome*, Raymond Boudru, 1959 ; *Survie du cœur*, Jean-Pierre Girard, 1959 ; *Télécommunications spatiales*, Jacques Valentin, 1963 ; *Rendez-vous avec la lune*, Henri Champetier, 1965), de films de promotion touristique sur les régions de France (*Le sillage des vikings*, Jean Perdrix, 1957 : « C'est le prétexte pour le film de nous présenter les beaux paysages de la Basse-Seine... »³² ; *La Lozère*, Marcel Provençal, 1958 ; *Pays corrézien*, Yves Allain, 1958 ; *De neige et d'azur*, Yves Allain, 1963) et sur d'autres continents (*Les planteurs du Mungo*, Carlos Vilardebo, 1956 ; *Le trésor du Roi Salomon*, Robert Alexandre, 1959 « documentaire sur les montagnes du Neguev »³³ ; *Le Vietnam au féminin*, Marcel Bertrou, 1963 ; *L'Amérique noire*, Henri Champetier, 1965), sur la Défense Nationale et la suprématie militaire de la France (*Quand les marins du monde*, Jean Raynaud, 1957 ; *Rendez-vous à la mer*, Jean Raynaud, 1959 ; *Les ailes du Clémenceau*, Jean Raynaud, 1961 ; *Profondeur 9500*, Jean Raynaud, 1963).

Quelques films sont constitués d'images d'archives comme c'est le cas de *Le fascisme en Italie* (Professeur Bruley, 1956, « Entièrement réalisé à l'aide de documents authentiques, ce film évoque l'atmosphère de l'Italie entre les deux guerres mondiales »³⁴, *Images de la guerre 1914-1918* (Professeur Bruley, 1957), *Vivre* (Carlos Vilardebo, 1958), *15 ans après* (Henri Torrent, 1962), *Messieurs les farfelus*, Henri Torrent, 1962, montage d'images de cinémathèques d'Actualités).

Le festival de Cannes permet de réaliser des courts-métrages sur les acteurs qui

³² Résumé extrait de la fiche du film

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

y participent. Camille Chatelot est l'opérateur et parfois le réalisateur de ces films : *Festival au soleil*, 1958 présente l'atmosphère du festival, les soirées officielles... ; *Lettre à une starlette*, Henri Champetier, 1959, donne quelques conseils à une starlette inconnue ; *La chasse aux vedettes*, 1960)

Des fictions ont été tournées. Le polar est le genre le plus prisé : *Coup de feu à 18 heures*, Daniel Costelle, 1962, le montage a été effectué par Maurice Pialat ; *Suzanne et le cambrioleur*, Jean Bacque, d'après la nouvelle de Jehanne Jean-Charles ; *Elle est à tuer*, Dossia Mage, 1964 avec Françoise Brion et d'après un scénario de Bernard Revon.

En consultant le catalogue des films, on se rend rapidement compte que les réalisateurs ne changent guère. Certains réalisent plusieurs films par an et pendant des années. C'est le cas de Henri Champetier, Carlos Vilardebo, Camille Chatelot (surtout comme opérateur), Robert Alexandre (un des rédacteurs du Pathé Journal), Yves Allain, Jean Raynaud, Jacques Poitrenaud, tandis que ces cinéastes plus connus ont tourné peu de films pour la Société Nouvelle Pathé Cinéma : *Le bel indifférent* (Jacques Demy, 1958), *Images pour Baudelaire* (Pierre Kast, 1958), *Imprévisibles nouveautés* (Frédéric Rossif, 1959, avec un commentaire de François Chalais), *Le bouclier*, Georges Rouquier, 1960, production Institut National de Sécurité, court-métrage sur les accidents de travail), *Le bureau des mariages* (Yannick Bellon, 1962), *Le champ du possible* (Bernard Toublanc-Michel, 1962), *Week-end en mer* (François Reichenbach, 1962), *Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1963), *Evariste Gallois* (Alexandre Astruc, 1964).

b) Quelques réalisateurs « phares » de la S.N.P.C. :

Henri Champetier était le réalisateur et le commentateur du Pathé Journal et Camille Chatelot était l'opérateur du Journal. Pourtant, seulement les techniciens passaient du Pathé Journal au département court-métrage. Il n'était pas dans l'habitude de tronquer un court-métrage pour qu'il devienne un reportage des Actualités. Les deux services n'avaient pas le même objectif.

Jacques Poitrenaud est né le 22 mai 1922. Après des études de chimie, il

travaille au théâtre comme acteur et régisseur. Il est assistant de Roger Vadim, Michel Boisrond (*Cette sacrée gamine*, 1955 ; *C'est arrivé à Eden*, 1956 ; *Faibles femmes*, 1958), Raoul André (*Clara et les méchants*, 1957), Jacqueline Audry, Carlo Rim... mais aussi chef monteur pour Pierre Kast. Son premier court-métrage date de 1956, il réalise *Saint-Germain-en-Laye, cité royale*. L'année d'après, il tourne *Enfants, Touraine*. En 1960, il filme *La revenante*. C'est aussi l'année où il remplace Michel Fermaud à la réalisation du long métrage *Les portes claquent* et où il réalise aussi *Les Amours de Paris*. Il participe au film *Les parisiennes* (1961) en signant le sketch *Ella*. Son travail de réalisateur ne s'est pas limité aux courts-métrages. Ces derniers lui ont permis de passer au long métrage : *Strip-Tease* (1962), *L'inconnue de Hong-Kong* (1963), *Du grabuge chez les veuves* (1963), *Une souris chez les hommes* (1964).

Né le 4 décembre 1922, Henri Torrent est médecin – stomatologiste. Mais, depuis 1960, il est cinéaste aux actualités Gaumont, Pathé. Il réalise pour la Société Nouvelle Pathé Cinéma entre 1960 et 1962 : *New-York 1900*, *Quinze ans après*, *Les demoiselles font comme ça*, *Soixante ans de collections*, *Paris stupides et records bizarres*, *L'Art fou*, *Vacances*. Ses films de long-métrage sont, en fait, des films de montage que ce soit *Les années folles* en 1959 en co-réalisation avec Miréa Alexandresco ou que ce soit *La mémoire courte* en 1962 en co-réalisation avec Francine Premysler. Le sujet de ce film est la Seconde guerre mondiale et plus particulièrement, la France occupée.

c) Le cas Carlos Vilardebo :

Carlos Vilardebo est né le 16 septembre 1926 à Lisbonne. Carlos Vilardebo appris le cinéma en lisant *L'Histoire du cinéma* de Robert Brasillach qu'il reçut en cadeau. Comme beaucoup de sa génération, il fréquentât assidûment les ciné-clubs ce qui constitua selon lui une « formation formidable ». Son maître est John Huston mais d'autres réalisateurs l'influencèrent tels que Eisenstein, Ophüls, Kurosawa (Il s'inspira beaucoup des *7 samourais* pour les trois films qu'il tourna en Afrique) et Léonide Azar qui lui appris le travail de monteur.

Puis, il fit partie du groupe : le Service Cinéma de la Jeunesse. Ce dernier voulait faire un film et il leur a demandé s'il ne manquait pas un assistant dans l'équipe.

C'est ainsi qu'il commença le métier d'assistant. De 1946 à 1952, il est assistant réalisateur de Jacques Becker (*Antoine et Antoinette*, il commença le film en tant que 4^{ème} assistant et le termina comme 1^{er}.), Pierre Billon (*Chéri*, 1950 ; *Mon phoque et elles*, 1950), René Chanas (*L'escadron blanc*, co-assistant avec Jacques Baratier, 1948), Jean Grémillon, Bernard de Latour (*Du Guesclin*, 1948), Julien Duvivier (*La fête à Henriette*, 1952). Préférant travailler dans les courts-métrages, il fut alors le collaborateur de Grémillon pour *Astrologie de L'Encyclopédie Filmée* produite par les films du Trident. Il réalisa deux films de *L'Encyclopédie Filmée* dont *Avalanche* et *Arles* (1951). En 1948, il avait déjà réalisé et auto-financé : *La vie continue*. Il est conseiller technique de *La pointe courte*, d'Agnès Varda, en 1954.

Ensuite, pour Tadié Films, il réalisa une série sur *Le Moyen-Age français* (1955) à Avignon, Aigues-Mortes... Il s'agissait de films de commande pour un distributeur américain. Dans cette petite équipe composée de trois personnes, il y avait Jean Rabier.

Il obtient un contrat de trois films commandés par le Ministère des Colonies et co-produits par Gaumont et Pathé. Il partit alors en Afrique avec un opérateur, son assistant et une autre personne pour le son. Ils revinrent avec *Les planteurs du Mungo*, *Les gens de Matapit* et *Les Terres de Colombo*.

A partir de ce moment, il travailla pendant toute sa carrière à la Société Nouvelle Pathé Cinéma où il avait une quasi totale liberté de travail dans un rapport de grande confiance. Jamais il n'a été censuré et jamais il ne s'est auto-censuré. Une seule fois, le montage d'un film de commande a été remonté sans son consentement : *Verre textile* (version commerciale non reconnue par l'auteur). Il n'était pas pour autant salarié mais il avait un contrat par film. Pour Pathé, il réalisa des films de commandes comme *Pétrolier des sables* (1957), *Bolides du Mans* (1957), *Sahara « brut »* (1958), *Soleils* (1960), *Naissance de mille visages* (1960), *Bilan d'un jour* (1960)... où un message était réclamé par le client ainsi que des films personnels comme *Entre la terre et le ciel* (1959), *L'eau et la pierre* (1959), le très célèbre *La petite cuillère* (1960) (Primé à Tours en 1960. Palme d'Or à Cannes en 1961. Diffusé avec *Le Grand Secret*), *Vivre* (1958), *Le Cirque Calder* (1961. Diffusé avec *L'Année dernière à Marienbad*), *Véronique ou les jeunes filles* (1963). Puis, il participe aux *Chroniques de France* de Pathé en 1965 : *Le musée du Louvre*, *Marie-France starlette*...

Il ne fréquentait pas vraiment le milieu du cinéma. Néanmoins, il croisait au

Festival de Tours Alain Resnais, Nicole Védrez, Agnès Varda, Robert Enrico.

Il voulait faire un cinéma intellectuellement différent et dans lequel il fallait accepter les aléas du tournage. La vie devait pouvoir rentrer dans les films.

Carlos Vilardebo a très bonne réputation dans le milieu du court-métrage comme l'indique les nombreux prix reçus pour la réalisation de ces courts-métrages. François Porcile écrit que « ...l'œuvre, en son éclectisme même, est le reflet de la personnalité de son auteur. (...) Filmer, pour lui, c'est d'abord regarder et, en observant, saisir le mouvement, la beauté du mouvement. Images industrielles sont ici synonymes de poésie. »³⁵

La Société Nouvelle Pathé Cinéma produit tous les films courts de Vilardebo. En 1958, il réalise un film de montage qui se nomme *Vivre*. Il utilise des documents de la Cinémathèque Pathé-Journal de 1933 à 1958. Il fut primé à Karlovy-Vary en 1958 et reçut le Prix de la Critique à Tours, 1958. Le sujet de ce film a été proposé par Carlos Vilardebo à Pathé. L'idée lui est venue en écoutant la musique concrète qu'un compositeur avait écrite et qui travaillait sur un court-métrage. Il ressentit beaucoup d'émotion et lui rappelait ce qu'il avait connu pendant la guerre. C'est donc un hasard si ce film court qui dénonce la guerre ait été réalisé pendant les événements d'Algérie.

Voici le résumé du scénario tel qu'il a été écrit par son auteur et qui est présent dans le dossier de la Commission de Contrôle :

La presse filmée, par son rôle de reflet hebdomadaire de l'actualité, est contrainte à une position objective devant les événements qui jalonnent l'histoire de l'humanité.

Un choix opéré parmi ces images pourra nous restituer, non plus l'événement lui-même, mais l'impression, le choc qu'il a laissé aux personnes qui l'ont joué ou subi.

C'est en utilisant cette sorte de témoignage, strictement humain, que le film s'appuyant sur un contrepoint image - musique, se propose de faire ressentir la misère de l'homme dans une période de guerre. La guerre n'est jamais évoquée directement, amis présente seulement par ses conséquences.

Ce film, dont le point de vue est dénué de tout parti pris, sera traité sans

³⁵ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 295

violence, ni récrimination. Son but n'est pas de choquer mais de faire ressentir intimement ce que souffre l'homme.

Le film fut présenté au Festival de Tours et la critique l'apprécia. Jacques Doniol-Valcroze raconte dans son compte-rendu du festival que

« Vivre », le meilleur des films français que me laisse le choix de Godard. En réunissant des images prises dans les actualités Pathé, Carlos Vilardebo semble n'avoir fait qu'un savant travail de montage ; mais cet essai sur la vie et la mort, sur la douleur et la peur, la faim et l'espoir, plaidoyer muet sans un mot de commentaire, témoignage sans propagande, est admirable par sa rigueur, sa sobriété, son dépouillement.³⁶

En septembre 1962, Carlos Vilardebo écrit le résumé d'un film court qui deviendra, en 1963, *Véronique ou les jeunes filles*. Ce film, produit par la S.N.P.C., a été tourné en Eastmancolor à Paris et dans la région parisienne.

Nous traversons un jardin, une place, et soudain trois, quatre adolescentes surgissent devant nous et nous croisent.

Qu'elles soient effrontées ou timides, maladroites, un peu lourdes ou trop menues, elles sont une grâce unique qui tout à la fois nous fait sourire et nous émeut parce que nous savons qu'elle durera peu.

Mais plus nous nous approchons d'elles et plus elles nous échappent. Nous avons beau essayer de nous unir à leur allégresse ou de pénétrer leur mélancolie, elles gardent toute entière leur charmante et irritante ambiguïté. Nous pouvons seulement les regarder, les isoler mieux, nous détourner d'elles un moment, les aborder à nouveau...

Ainsi fera le film, - suite d'images réelles et d'images de souvenirs, de rêves – pour essayer de saisir et de fixer certains moments de cette fugitive beauté.

³⁶ *Cahiers du cinéma*, n° 92, février 1959, « Tours 1958 », Jacques Doniol-Valcroze, p.29

A nouveau, ce film a été proposé par Vilardebo selon une intention de réalisation et non pas d'après un scénario car il n'y en a jamais. En effet, il a convoqué des jeunes filles avec l'aide du magazine *Elle* et il est parti tourner avec certaines sans idées préconçues. Le film se construit au montage. D'ailleurs, on peut remarquer que la plupart de ses films fonctionnent par chapitre.

Ces deux films me semblent emblématiques de cette époque. En effet, il ne faut pas oublier qu'au moment de la production de *Vivre*, les événements d'Algérie se déroulaient. Ainsi, le spectateur qui regardait ce plaidoyer contre la guerre ne pouvait ne pas penser à ce qui se passait en Algérie. D'ailleurs, « pour l'ex-Gouvernement Général de l'Algérie, Carlos Vilardebo a réalisé en 1960, *Soleils, Naissance de mille villages* et *Bilan d'un jour*. Le second, consacré aux camps de regroupement, jugé sans doute trop sincère par les personnalités officielles a été interdit. »³⁷

Alors que le film *Véronique ou les jeunes filles* est plus frivole. Pour François Porcile, il s'agit d'« ... un ravissant carnet de croquis en même temps qu'un discret poème d'amour à la jeunesse féminine. »³⁸

Après avoir abordé la question de la production de ces cinéastes durant la Nouvelle Vague, mon intérêt se portera maintenant sur les courts-métrages eux-mêmes et sur les thèmes employés par ces nouveaux réalisateurs. Cette approche devrait permettre d'esquisser un portrait d'une jeunesse de cette période.

³⁷ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 212

³⁸ *Ibid.*, p. 89

LE PORTRAIT D'UNE JEUNESSE

1) A la recherche du bonheur :

La question du bonheur est centrale durant les années 60. La notion de société de consommation apparaît et le pouvoir d'achat des ménages augmente. Il est dorénavant possible d'acheter, même à crédit, frigidaire, voiture, électrophone... Maintenant, que l'on peut presque tout avoir, est-ce que l'on est heureux pour autant ?

D'après l'enquête de Françoise Giroud publiée dans un premier temps dans l'*Express*, puis dans son ouvrage, *Nouvelle Vague*, à la question « Etes-vous heureux ? », « 24 % sont heureux, 61 % assez heureux alors que 14 % s'estiment pas

très heureux et 1% restent sans réponse. »³⁹

Un technicien radio de vingt-sept ans qui habite Puteaux dit : « Oui, je suis heureux, car heureux à mon foyer et en ménage surtout. C'est, je crois, la meilleure forme de bonheur. »⁴⁰ De même qu'un pianiste de vingt-six ans explique que : « J'ai un idéal : le bonheur. C'est ce qu'il y a de plus important avec la liberté. »⁴¹ Tandis qu'un étudiant en histoire et géographie et qui se destine à l'enseignement se demande : « Heureux ? Que veut dire le mot heureux ? Y a-t-il vraiment des gens heureux ? Et dans ce cas, sont-ils vraiment heureux d'être heureux ? »⁴²

Cette problématique est également visible dans la production cinématographique. En effet, Agnès Varda nomme *Le bonheur* son long-métrage avec Jean-Claude Drouot, en 1965. De plus, dans le film de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, le titre précise : chapitre X : le trottoir – un type – le bonheur n'est pas gai.

a) C'est quoi le bonheur ? C'est quand le bonheur ?

La quille de Jean Herman réalisé en 1961 aborde ces questions. Ce film, traitant du retour d'un appelé de la guerre d'Algérie, fut exploité commercialement avec *La croix et la bannière* (Philippe Ducrest, 1962). De plus, *La quille* a obtenu le prix de la Critique au festival de Venise.

Jean Herman est né le 17 mai 1933. En 1952, il passe propédeutique et débute une licence de lettres. Il fréquente les soirées du Ciné-Club d'Auxerre animées par le professeur Scherrer. Reçu à l'IDHEC, il y connaît une Indienne qu'il épouse, et part à l'université de Bombay pour être lecteur de littérature française. Puis, il devient reporter et dessinateur humoristique pour l'*Illustrated Weekly*. Il s'occupe des commentaires de

³⁹ GIROUD Françoise, *La Nouvelle Vague, portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958, 349 p. (p. 332)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 148

⁴¹ *Ibid.*, p. 75

⁴² *Ibid.*, p. 49

la section française du Film Division of India, assure la version française de *Pather Panchali* de Satyajit Ray.

Suite à une lettre de François Truffaut, il est l'assistant de Roberto Rossellini où ce dernier met en scène *India 57*. D'ailleurs, il écrit une sorte de compte-rendu du tournage qui sera publié dans les *Cahiers du cinéma*⁴³. Il fait donc partie de la nébuleuse des *Cahiers du cinéma* même s'il n'est pas critique malgré son article sur *Aparajito* (*L'invaincu*) de Satyajit Ray.⁴⁴

Puis, à son retour à Paris en 1958, il est l'un des assistants (avec Suzanne Schiffman) de Jacques Rivette pour *Paris nous appartient*. Il travaille pour Vincente Minelli et aussi à la télévision avec Philippe Ducrest, René Lucot et Roger Iglésis.

Il revient d'Inde en ayant réalisé deux courts-métrages : *Chowpatty* (1955) qui est le nom d'une grande plage de Bombay ; et, *Sirsod, village indien* (1956). Ce dernier est financé par lui et par des producteurs indiens.

En 1961, il réalise *La quille*. A cette date, il a déjà eu du succès avec son court-métrage : *Actua-Tilt* qui a remporté le Grand Prix du festival de Tours. En revanche, son long métrage *Les guerriers* reste inachevé et il deviendra plus tard un court métrage : *Les fusils* (1962-1963). Ce projet commencé en 1961 était un film à épisodes : à des époques différentes, des hommes possèdent un point commun : s'arrêter de faire la guerre.

Pour les *Cahiers du cinéma*⁴⁵, Jean Herman « jette sa gourme avec tapage ; malheureusement, au lieu de s'arranger avec le temps, cela s'aggrave. Des sujets chocs, fort bien, mais il est peut-être excessif de spéculer à la fois sur le cinéma-vérité, le commentaire virulent, le montage-mitrailleuse, le son D.C.A. et le pastiche effréné (Resnais, Godard, Rouch, Marker, tour à tour ou tout à la fois)... »

« ... fervent adepte de la leçon de montage en forme d'allégorie sociale. Impressionniste bruyant de la réalité quotidienne, apologiste enthousiaste de la méthode « dynam », il joue la carte du formalisme et de l'engagement. Mais, pour que ses films

⁴³ *Cahiers du cinéma*, n°73, juillet 1957, pp. 1-9

⁴⁴ *Cahiers du cinéma*, n° 79, janvier 1958, pp. 45-46

⁴⁵ *Cahiers du cinéma*, n°138, décembre 1962, « Dictionnaire des 162 nouveaux cinéastes », p.72

plaisent à tout le monde, encore faudrait-il que ses procédés n'aient pas l'air de dater d'il y a vingt ans, à la deuxième édition (*Twist Parade*). »⁴⁶

La quille raconte le retour d'Algérie d'un jeune soldat (Maurice Poli), démobilisé, qui erre dans Paris avec son amie (Axelle Poli). Leurs conversations sur la vie, le bonheur, l'amour ou la liberté retrouvée, mettent en évidence l'incommunicabilité créée par leur séparation. Les événements algériens transparaissent en filigrane.

Ce film comporte deux thèmes majeurs des années 60 : la question du bonheur et la guerre d'Algérie. Ce dernier sera traité dans la troisième partie du mémoire. Le temps passé sous les drapeaux lui a permis de réfléchir sur la notion du bonheur, entre autres. Ainsi, les questions sur le bonheur apparaissent dans leurs conversations dans différents lieux :

Axelle : « Qu'est-ce qu'on va faire ? »

Maurice : « Je te parlerai du bonheur. »

A l'intérieur d'une galerie d'art, tous les deux regardent les sculptures cinétiques et Maurice dit que « Les gens sont fous. (...) Il y a le bonheur là-dedans ? » Après avoir regardé des magazines et de voir une photo de Marilyn Monroe : « Marilyn était comme ça ? », les deux protagonistes se posent ces questions :

Axelle : « Le bonheur, c'est pour quand ? »

Maurice : « La vie c'est les gens. »

Maurice : « La paresse... Etre heureux. »

Axelle : « C'est quoi être heureux ? »

Maurice : « C'est avoir une idée fixe. »

Maurice : « C'est quoi le bonheur ? Une voiture quatre places ?

Le couple se promène au zoo. Ils regardent les animaux derrière le grillage et Maurice se souvient : « Dans nos chambres, on était comme eux. Vive la liberté !! » Finalement, c'est peut-être ça le bonheur : la liberté, et non pas un quelconque confort matériel. Et encore, devant un miroir déformant : « J'ai envie d'être un cow-boy invincible. (...) J'ai envie de danser comme Gene Kelly. »

⁴⁶ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 270

Dans ce film, on retrouve plusieurs caractéristiques qui deviendront des poncifs de la Nouvelle Vague : promenades dans les rues (sur les grands boulevards, la place de la Concorde, non loin de la Tour Eiffel, le long des vitrines et passe devant des mannequins), liberté de ton, caméra libre...

On trouve plusieurs références au cinéma (Marylin Monroe, Gene Kelly, Charlot). On retrouve cette préoccupation dans *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard et cela a été critiqué : « Le fin du fin consiste à faire un film pour dire qu'on aimerait en faire un autre : « Je voudrais danser comme dans une comédie musicale de Minnelli », déclare Mme Karina., qui ne le fait justement pas. »⁴⁷

Le montage de Jean Herman utilise parfois des photos fixes qui s'animent ensuite par une succession de poses différentes d'Axelle, par exemple. Cette technique rapproche le film de *La jetée* (Chris. Marker, 1962), *Histoire d'un petit garçon devenu grand* (Guy Gilles et François Reichenbach, 1962), *Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1963).

Sans vraiment chercher à trouver des réponses, le film a le mérite de questionner la notion du bonheur. Surtout lorsque l'on revient de la guerre. Le personnage principal ne semble plus être à sa place dans Paris. Est-il heureux ?

Bernard Meusnier a trouvé la réponse. Pour lui, le bonheur c'est la vitesse à bord de sa voiture. La chanson de Frank Alamo, *File, File, File*⁴⁸ permet de lier à la fois la folie pour l'automobile et le bonheur.

b) L'ivresse de la voiture :

Cet engouement pour l'automobile chez les jeunes peut s'expliquer par le fait qu'il est devenu possible d'en posséder. Bien sûr, ceux qui y parviennent font partie d'une classe sociale aisée puisque « ...même si la voiture était devenue un bien de consommation de masse et donc un bien plus accessible, peu ou prou démocratisé, les

⁴⁷ *Positif*, n° 46, « Le roi est nu », Robert Benayoun, p. 6

⁴⁸ La chanson date de 1963. (V. Buggy/S. Curtis)

travailleurs s'en passaient encore. »⁴⁹

Néanmoins, « A la veille de la Première Guerre mondiale, il y avait 500 000 véhicules en Région parisienne ; en 1960, ce chiffre avait doublé, et en 1965, à nouveau doublé pour atteindre celui de 2 millions... »⁵⁰

C'est pourquoi dans beaucoup de production de la fin des années 50 et durant la décennie suivante, plusieurs films galvanisent le plaisir de rouler vite et la voiture de sport. Tel que le film de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) où deux adolescents fous de vitesse volent la voiture d'un ex-parachutiste dans un motel. « Le scénario est dû au « romancier passionné de vitesse que fut Roger Nimier. Tous alors partageaient alors « la passion des voitures rapides... »⁵¹ *Les Grandes Personnes* (1961) de Jean Valère exploite le thème de l'accident de voiture. Il ne faut pas oublier que « la voiture devenait ... une des causes les plus affreuses de mortalité. »⁵² Enfin, d'après l'enquête initiée par Françoise Giroud, une jeune fille de l'Est, étudiante en lettres, explique : « Je risquerais ma vie en mettant des enfants au monde, en faisant de la vitesse sur les routes, en faisant de l'alpinisme... très simplement, c'est la vie qui m'en donnera l'occasion. »⁵³ Cette idée est bien dans l'air du temps et symptomatique de cette époque.

Il en est de même dans les courts-métrages, surtout dans *Histoire d'un petit garçon devenu grand* alors qu'*Appelez le 17*, d'Edouard Molinaro présente seulement ce problème.

Dans le numéro 46 de la revue Positif, « Feux sur le cinéma français », le critique, emploie le terme de « documentaire de propagande » pour désigner ce film d'Edouard Molinaro, *Appelez le 17*. En 1957, Molinaro a déjà réalisé trente-deux courts

⁴⁹ ROSS Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc, la culture française au tournant des années soixante*, Abbeville, Paris, 1997, 222 p. (p. 37)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 60

⁵¹ *Ibid.*, p. 50

⁵² WINOCK Michel, *Chronique des années 60*, Seuil, Paris, 1987, 379 p. (p. 21)

⁵³ GIROUD Françoise, *Op. Cit.*, p. 214-215

métrages techniques et industriels entre 1949 et 1953 dont : *Quai 4*, *Maisons à la chaîne*, *La meilleure part*, *Demain, nous partirons*, *Cheval d'acier*, *La pénicilline*... Puis, il tourne *Chemins d'avril* (1953), *L'honneur est sauf* (1954), *La mer remonte à Rouen* (1955), *Les biens de ce monde* (1956) et *Appelez le 17* (1956). Auparavant, il a été l'assistant de Maurice de Canonge, d'André Berthomieu.

Dans ce court-métrage, un dangereux criminel s'échappe. La police est mobilisée pour la recherche de cet évadé. Néanmoins, la police n'abandonne pas ses tâches habituelles. En fait, la recherche importe peu. Ce qui intéresse Molinaro est de montrer le quotidien des policiers parisiens. Ainsi, le spectateur est témoin d'une course-poursuite dans les rues devant Notre-Dame entre une voiture et des motards. Un peu plus tard, une voiture décapotable, filmée du siège arrière (comme cela se faisait beaucoup à l'époque), roule à vive allure. Le compteur indique plus de 45 km/h. Elle manque d'écraser un piéton. La conductrice est interpellée par un policier et avec un peu de charme, elle repart seulement avec quelques réprimandes.

Ce film expose les dangers de la vitesse et que rouler vite est un délit.

Le protagoniste d'une *Histoire d'un petit garçon devenu grand* exprime bien sa passion pour la vitesse dans ce court-métrage.

Dans l'Avant-Scène Cinéma, n° 22, du 15 janvier 1963, on apprend dans le numéro consacré à François Reichenbach qu'en 1962, il réalise actuellement, en scope couleurs, *D'Amour et d'eau fraîche*, avec Anne Marescot et Bernard Meusnier. Est-ce que ce film ne serait pas ce court-métrage ? En tout cas, ce sont les mêmes acteurs et l'*Histoire d'un petit garçon devenu grand* date de 1962 et il est en noir-et-blanc.

Né à Alger, le 25 août 1938, Guy Gilles a déjà réalisé des films courts avec l'aide de Pierre Braunberger. En effet, après avoir fait les Beaux-Arts et il débute sa carrière en réalisant des courts-métrages. Le premier *Les chasseurs d'autographe* en 1956 est certainement perdu. Le second, *Soleil éteint*, date de 1958 : « ballade contemplative et inquiète qui n'a rien à envier aux grands films ultérieurs. »⁵⁴ Il est tourné en Algérie, financé par les économies du réalisateur et par la vente d'un petit

⁵⁴ Gaël Lepingle sur le site internet consacré à Guy Gilles

immeuble algérois appartenant à sa mère. Mais la post-production (gonflage en 35 mm, sonorisation et copie) peut se faire à Paris grâce à Pierre Braunberger. «... en passant aussi par les chutes, noires et blanches, que M. Fleytoux me dénicha au fond d'un petit placard des « Films de la Pléiade » pour les raccords de *Soleil éteint*... »⁵⁵

Puis, il continue à réaliser d'autres films comme *Au biseau des baisers* (1959), *Melancholia* (1961) et *Journal d'un combat* (1964) avant de mettre en scène son premier long métrage, *L'amour à la mer*. Auparavant, il a été assistant, avec Charles Bitsch, de Jacques Demy pour son sketch : *La luxure*, du film à sketches : *Les Sept péchés capitaux*, en 1961.

1962 (date de *Histoire d'un petit garçon devenu grand*) est donc l'année où il tourne *L'amour à la mer* avec Jean-Pierre Léaud et Geneviève Thenier pour les Films Galilée dont le directeur de production est Olivier Reichenbach. Le court-métrage a du être produit par la même équipe, sous le patronage de Pierre Braunberger.

Histoire d'un petit garçon devenu grand produit par les Films de la Pléiade est réalisé par Guy Gilles, en tout cas officiellement et au départ. Il semblerait que ce projet ait été développé tout d'abord par les Films Galilée, la société de production de François Reichenbach et que ce dernier en est finalement réalisé une bonne partie. C'est ce qu'il faut croire quand on lit une lettre du 16 mars 1963, écrite par Guy Gilles, et adressée à Pierre Braunberger.⁵⁶ Dans cet extrait, Guy Gilles précise que

(son) travail n'a consisté qu'en trois prises de vues et quelques cadrages et tirages de photographies.

Pour des raisons confuses aucune liberté ne m'a jamais été laissée pour réaliser ce film. Nos points de vue étaient différents. Je n'avais jamais promis de réaliser un « gentil petit album de photos » ou un film de famille. Je n'ai pas eu le privilège de choisir un seul mot du commentaire, la rédaction en étant scrupuleusement laissée à ce nouveau Paul Léautaud qu'est Bernard Meusnier. Ainsi de même je n'ai pas eu le bonheur de choisir une seule note de musique, encore moins l'endroit où je désirais la placer. Le film m'a été retiré assez vite, y travailler devenait un miracle. Tout le montage en était assuré par Jacqueline Lecompte et François Reichenbach.

⁵⁵ *Cahiers du cinéma*, n° 164, mars 1965, par Guy Gilles, p. 47

⁵⁶ Dossier de production des films de la Pléiade

Tandis que de jour en jour le film variait selon l'humeur et les conseils d'Anne Marescot, Bernard Meusnier, Pierre Grimblat et autres. Le règne de la pagaille se poursuivait, il était temps de se retirer.

Au générique du film, il est précisé François Reichenbach présente. Dans *Cinéma 64*⁵⁷, Guy Gilles s'explique : « Reichenbach m'a en tout cas produit *Melancholia* ; puis *L'histoire d'un petit garçon devenu grand* qu'il a saboté. C'était un film en photos-fixes (un peu comme *La jetée*, mais antérieur à celui-ci) avec un seul plan animé. Reichenbach voulait le moins possible de plans fixes. Il a transformé le film. Nous nous sommes disputés et j'ai retiré mon nom du générique. »

Le synopsis du film ⁵⁸donne une bonne idée de l'intention du ou des réalisateurs : « Un jeune garçon vient d'avoir un accident d'automobile. En flash-back, sa fiancée revoit leur promenade et réentend la voix du jeune homme qui lui explique son amour de l'automobile. » Il s'agit donc d'un film sur la mémoire, le temps passé. Le film est composé d'une multitude de photographies. Parfois, il y a un mélange entre des plans fixes et d'images animées, surtout pour les visages. « Cette suspension du temps recherchée, cette fixité du souvenir, seule l'image immobile pouvait en rendre l'inquiétante irréalité, la présence obsédante en même temps qu'incertaine. »⁵⁹ Les photographies sont en noir et blanc à l'exception de quelques images en couleurs au moment où la jeune fille entre dans la chambre de l'hôpital.

La voix-off qui parcourt la totalité du film est celle d'un homme jeune. Il est né à Casablanca. Il raconte son enfance, qu'il est parti du Maroc, au son d'une musique jazz.

Puis, un paysage est filmé à l'intérieur d'une voiture décapotable. Elle roule vite. Les arbres autour de la route défilent rapidement. L'accident n'est jamais montré. La voix-off dit : « Je préfère mourir là qu'à l'hôpital. » Un peu plus tard, il parle à la jeune fille : « On ira partout et on roulera. » Comme si conduire à vive allure était synonyme de liberté.

⁵⁷ *Cinéma 64*, n° 85, p. 13

⁵⁸ Dossier de la Commission de Contrôle

⁵⁹ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 194

La recherche du bonheur passe non seulement par un bien de consommation tel que la voiture mais surtout par l'obtention d'un logement construit si possible par Le Corbusier parce qu'il est selon Pierre Kast, l'architecte du bonheur.

c) La ville se modernise :

Pierre Kast a trente-six ans en 1956. Plus âgé que la plupart des jeunes cinéastes du corpus, il est passé pour un tenant de la Nouvelle Vague grâce à sa collaboration aux *Cahiers du cinéma*. Pourtant, son activité de critique cinématographique débute en écrivant pour *Action*, *La Revue du Cinéma*, *Positif*, *L'Ecran français*.

Outre la critique, il travaille dans le cinéma comme assistant-réalisateur auprès de Jean Grémillon (*Pattes blanches*, 1948), René Clément (*Le château de verre*, 1950), Jean Renoir (*French Cancan*, 1954), Preston Sturges (*Les carnets du major Thompson*, 1955).

Il est l'un des membres fondateurs du ciné-club universitaire en 1945. Un an plus tard, il est attaché à la direction de la Cinémathèque Française auprès d'Henri Langlois. Il a participé à l'organisation du festival du film maudit à Biarritz. Il fit partie du Groupe des Trente.

Il réalise des courts-métrages depuis 1949 : *Les charmes de l'existence*, co-réalisé par Jean Grémillon. En 1951, il tourne deux films courts : *Les désastres de la guerre* et *Les femmes du Louvre*. Il participe aux côtés de Carlos Vilardebo, Jean Grémillon, Nicole Védres, Marcello Pagliero, Lucien Gasnier-Raymond à *l'Encyclopédie filmée – Lettre A* en signant *Arithmétique*, d'après un texte de Raymond Queneau. « Il (Raymond Queneau) a écrit un sketch désopilant qui met en cause les improbabilités de *l'arithmétique* (...) il est interprété par l'auteur, transmué en conférencier, et qui dit son texte avec un humour impavide. »⁶⁰

De 1952 à 1956, date de *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, il a mis en scène entre autres ces films courts : *Je sème à tout vent*, *A nous deux*, *Paris !*, *Monsieur*

⁶⁰ *Cahiers du cinéma*, n° 10, mars 1952, p. 68

Robida, prophète et explorateur du temps, Nos ancêtres les explorateurs et un autre film sur l'architecture : *L'architecte maudit, Claude-Nicolas Ledoux* (1954).

En fait, après l'échec d' « Un amour de poche », je suis d'abord revenu pour un temps au court métrage. J'ai tourné notamment un Baudelaire, un Le Corbusier. C'étaient des courts-métrages de pur style documentaire, d'information, réalisés avec des gens que j'aimais bien. (...) Le Corbusier a été produit par un autre ami, Roger Leenhardt. C'était un film sec, clair et démonstratif, sans grande séduction, mais c'était un document de grand intérêt parce qu'il comportait une grande part d'entretien avec Le Corbusier. En définitive, je suis très content d'avoir fait ce film. ⁶¹

France Roche pose les questions à l'architecte et elle est aussi l'auteur du scénario avec Pierre Kast et Jean-Pierre Vivet. Journaliste à *France-Soir* à la rubrique cinéma : « Elle a travaillé par ailleurs sur de nombreux courts métrages, des scénarios, des commentaires. Elle faisait partie des fanatiques de la science-fiction et traduisait des nouvelles. »⁶²

Le film , *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, dans son ensemble, est consacré aux conceptions architecturales et urbanistiques de Le Corbusier. Ces idées sont exposées par lui-même et étayées par ses plans. Les dessins de son travail en France et à l'étranger témoignent d'une réflexion approfondie sur la ville et son aménagement. A cette époque, Le Corbusier est auréolé d'une gloire mondiale. En 1955, il achève les maisons Jaoul à Neuilly et la chapelle de Ronchamp. Ses bâtiments construits en Inde sont inaugurés. Il publie « Le Modulor 2 (La parole est aux usagers) », puis en 1956, « Les plans de Paris, 1922-1956 ».

Le documentaire commence par l'évocation de la construction de Paris. « La ville moderne, c'est d'abord de la fumée. » Des images des bidonvilles de New York, d'Aubervilliers... illustrent ce propos.

Les architectes Perret, Frank Lloyd Wright essaient de faire autrement. Des photographies des villes de Le Corbusier sont présentées. France Roche prend

⁶¹ BOIRON Pierre, *Op. Cit.*, p. 66-67

⁶² *Ibid.*, p. 66

l'exemple d'Alger et de son plan de modernisation. Elle fait un état des lieux de l'œuvre de Le Corbusier. Elle conclut que son travail est plus une influence qu'une œuvre.

Au début du film, il dialogue avec une voix-off qui pose des questions. Il répond en son direct et par un montage de champ contre-champ, on voit France Roche. Il explique, que lui, il recherche « l'architecture du bonheur ». France Roche lui demande sa différence avec les autres architectes. Il répond par le vocable : « Ville radieuse ». C'est son mot d'ordre. Ce dernier date de 1930 et il est issu d'un projet doctrinal d'urbanisme des temps modernes. En revanche, il n'est pas précisé que les autorités soviétiques l'ont consulté sur la décentralisation des activités de loisirs. « Le centre administratif de la ville est désormais clairement extérieur aux quartiers d'habitation, qu'il imagine sous les traits d'une « ville verte ». »⁶³

On comprend ensuite qu'il faut plusieurs éléments pour que les habitants se sentent heureux chez eux. « L'homme doit avoir chez lui la nature. » Le désastre architectural est, selon lui, le lotissement, l'entassement d'immeubles. « Plus d'arbres que de raisons. »

De plus, il explique que son mètre étalon (Le Modulor) est l'homme depuis 1943. Son architecture est calculée selon ce mètre étalon. Il se sert des mesures de l'homme car il veut construire pour l'homme. C'est avec cette conception de l'architecture qu'il a construit l'Unité d'habitation de Marseille entre 1946 et 1952, au lieu des douze mois prévus.

Ce bâtiment immense de 337 logements où le documentaire de Kast nous explique sa construction fut l'objet d'« une campagne lancée par des architectes conservateurs et des hygiénistes frileux... »⁶⁴ Certains avaient même prédit des troubles mentaux aux habitants. Il s'agit donc d'un pied de nez à tout ceux qui n'aime pas l'architecture de Le Corbusier d'avoir intitulé le film « l'architecte du bonheur ».

Le toit-terrasse de l'Unité abrite une crèche et une salle de sport. Des élèves répètent une pièce. Le film se terminera dans ce lieu. L'architecte sera entouré des enfants de la crèche en donnant l'image d'un bienfaiteur. Pour Le Corbusier, ce bâtiment qui est le premier à utiliser les mesures du Modulor, est « Le culte du bonheur

⁶³ COHEN Jean-Louis, *Le Corbusier*, Taschen, Bonn, 2004, 96 p. (p. 10)

⁶⁴ *Ibid.*, p. 57

des hommes. » C'est une nouvelle cathédrale. Cette construction annonce le début de la débâcle des villes.

Son désir, son rêve est de réaménager Paris. Des plans de ce projet sont montrés par des vues aériennes. Le Corbusier désire des avenues géantes afin que les bâtiments ne soient pas trop proches des uns des autres, que les Parisiens n'aient pas le sentiment d'être étouffé. Le ciel, les arbres doivent être répandus. C'est une idée du bonheur pour cet architecte.

A cette période, plusieurs quartiers de Paris sont en plein chantier. « Au nom de l'hygiène et de la modernité furent rasés des quartiers entiers : Montparnasse, Belleville, Bercy et les environs de la Place d'Italie. »⁶⁵

Belleville, par exemple, est en pleine rénovation. Cela transparaît dans le film de Jean Douchet, *Le mannequin de Belleville*.

De 1957 à 1964, Jean Douchet est critique pour les *Cahiers du cinéma* ainsi que pour la revue *Arts* (1957 – 1962). La rubrique cinéma était alors la tribune extérieure des *Cahiers du cinéma*. « La critique est l'art d'aimer. Elle est le fruit d'une passion qui ne se laisse pas dévorer par elle-même, mais aspire au contrôle d'une vigilante lucidité. »⁶⁶

Né en 1929, il fait partie des cinéphiles de la Cinémathèque française où il côtoie notamment Godard, Rivette, Rohmer et Truffaut.

Le mannequin de Belleville est la première réalisation de Jean Douchet. En 1965, il participe au film à sketches : *Paris vu par...* en tournant *Saint-Germain-des-Prés*. A la même date, il collabore à l'émission de télévision *Dim, Dam, Dom* comme beaucoup de cinéastes de cette époque. Occasionnellement, il est aussi acteur. C'est ainsi qu'il apparaît dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard.

Le mannequin de Belleville est construit comme une promenade dans le Belleville en plein changement. Les vieilles maisons sont détruites et remplacées par

⁶⁵ ROSS Kristin, *Op. Cit.*, p. 152

⁶⁶ *Cahiers du cinéma*, n° 126, décembre 1961, p. 33

des neuves. Plusieurs lieux du XXe arrondissement sont filmés : rue Piat, Rue Julien-Lacroix, rue de la Mare, station de métro Les Pyrénées, les escaliers de la butte... C'est dans ce contexte qu'un jeune photographe (Christian de Tillière) inexpérimenté veut faire poser son mannequin. Une jeune fille les accompagne à la recherche du décor idéal.

Christian de Tillière est Gaspard dans la série filmée par Eddy Matalon. Néanmoins, il a participé à des longs métrages : *Ils ont tué Jaurès* (Jean-Paul Bellsolleil, 1962), *Tire au flanc* (Claude de Givray, 1961), *Une grosse tête* (Claude de Givray, 1961), *Vie privée* (Louis Malle, 1961), *Un clair de lune à Maubeuge* (Jean Chérasse, 1962), *Un mari à prix fixe* (Claude de Givray, 1963)... Il est un acteur qui tourne beaucoup avec cette Nouvelle Vague de cinéastes du début des années 60.

Christian de Tillière est le jeune photographe à papa. On apprend par la suite que c'est sa première séance de photographie avec un mannequin et qu'il a ce contrat parce que son père, Olivier de Mourtel, est le propriétaire du magazine auquel sont destinées les photographies. Contrairement à la série des *Gaspard*, il parle et on entend donc sa voix. Néanmoins, au début du film, le réalisateur donne de l'importance aux gestes. Il regarde souvent sa montre. Mais qui est donc en retard ? L'arrivée du mannequin est très dramatisée. Une grande voiture stoppe devant lui. Un cadre serré et un travelling latéral permettent de découvrir au fur et à mesure ce mannequin. Cette voiture n'est finalement qu'un taxi et non le chauffeur personnel de la « diva ». Enfin, il montre le décor voulu pour la séance mais ils sont devant un sol rase où il y avait, avant, son décor : « On démolit le beau Paris pour ça... Vandales !! » « C'était fabuleux ! ».

Qu'est-ce que le photographe recherche ? Des décors anciens qui garantissent l'authenticité du quartier. Il s'écrie : « Fantastique », quand il aperçoit des enfants jouant avec des épées en bois dans un terrain vague. Surtout, il ne veut pas faire carte postale. Il se rend compte que ce Paris qu'il apprécie est en train de changer, de muter.

Il demande à une petite fille de lui trouver d'autres décors aussi ruiné que celui qu'il avait repéré. Au cours de leur pérégrination, ils découvrent que le quartier est en pleine mutation. Tout au long du film, le décor est rempli de grues. Les petits immeubles ruinés laissent la place à des constructions bien plus grandes et neuves. D'ailleurs, un plan illustre bien que Jean Douchet voulait montrer ce changement au début des années 60. Il est à rapprocher de plusieurs plans de Jacques Tati dans *Mon*

Oncle. Ce film date de 1958. A plusieurs reprises, Hulot fait le va-et-vient entre le vieux quartier de Saint-Maur où il habite et les nouvelles habitations soit « ... l'opposition de deux mondes, l'ancien et le nouveau, le moderne fonctionnel et froid contre le désuet déglingué mais chaleureux. »⁶⁷

Le comique de situation est provoqué par l'opposition entre le mannequin qui se veut très snob et les décors voulus par le photographe qui sont en décrépitudes. Finalement, la femme fuit et c'est la petite fille qui la remplace. Affublée de ses patins à roulettes, elle prend la pose dans différents lieux de Belleville. En conclusion, « ... le sophistiqué mannequin nordique était fille d'une pipelette de banlieue, et Belleville résiste éperdument au Harper's Bazaar. »⁶⁸

Un autre court-métrage montre ce quartier. Il s'agit d'un documentaire muet de 1964 réalisé par Clément Lépidis et Gérard de Battista intitulé *Belleville*. Le film montre les différentes rues de Belleville, les cours d'immeubles, ses maisons vétustes du vieux quartier populaire.

Dans *Nadja à Paris*, Nadja aime bien venir se promener dans le quartier populaire de Belleville. Elle raconte que « Je me suis mise à l'explorer et j'y passe des journées entières. » Quelques plans montrent des enfants jouer au football sur le trottoir tandis que d'autres sont devant un cinéma. Elle aime aussi manger des gâteaux arabes et aller au marché. « J'aime ces enseignes défraîchies, ces petites places avec leurs arbres. » Elle n'hésite pas à entrer dans un bar, *Chez Mimi* pour boire un verre de vin rouge. Tout en parlant d'elle, l'étudiante fait découvrir au spectateur un quartier, une classe sociale ouvrière peu montrée dans le cinéma de cette époque.

Si Paris se transforme, se modernise, la banlieue change aussi. En fait, cette époque correspond à l'édification des premiers grands ensembles comme à Sarcelles. La crise du logement se fait sentir même en 1964, date du film de Jacques Baratier : *Eves futures*.

Au début et à la fin de ce film figure le même plan. Sur un tas de gravas de

⁶⁷ RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Mon oncle*, Etude critique, Nathan, Paris, 1993, 119 p. (p. 6)

⁶⁸ Cinéma 63, n°73, *Le mannequin de Belleville*, par Michel Flacon, p. 63

chantier ou d'ordures, un corps estropié, abîmé, défraîchi de mannequin est posé tête à l'envers. Un zoom arrière permet de le découvrir tandis qu'un panoramique vertical de bas en haut installe l'objet dans un décor en plein bouleversement, en pleine construction puisqu'en arrière-plan, on distingue des immeubles qui deviendront finis les grands ensembles de la proche banlieue parisienne.

Cette introduction détonne par rapport à l'ensemble du film dont le thème est la mode et plus particulièrement la fabrication des mannequins. D'ailleurs, une étude plus approfondie sera faite un peu plus tard.

Un autre court-métrage démontre que ces grands travaux de rénovation ont leur utilité et permet aux habitants de mieux vivre. Il se nomme *Paris gris Paris rose*. Il est réalisé par Georges Herbuveaux en 1961, et produit par la Société Nouvelle Pathé Cinéma.

Ce film court, tourné avec la complicité de l'office public des HLM de la Ville de Paris, évoque la rénovation et la construction dans Paris (les 7^e, le 13^{ème} et le 15^e arrondissements) et dans la proche banlieue (Malakoff et La Courneuve).

Les images des quartiers insalubres, filmées en noir et blanc, contrastent violemment avec les images en couleurs des immeubles neufs, alors qu'un commentaire souligne les progrès du modernisme. Il ne faut pas oublier que ce film est partial mais il démontre néanmoins une volonté d'amélioration de l'habitat par le gouvernement gaulliste.

En conclusion, certains réalisateurs durant la Nouvelle Vague ont à travers le choix de décors pour leurs courts-métrages témoigné de la construction de nouveaux logements et de la rénovation de Paris. Il est vrai que depuis « ...1962, année de l'arrivée massive des rapatriés d'Algérie, à 1969, fin de la magistrature gaullienne, les bétonneuses tournent à plein rendement : plus de 500 000 logements sont construits par an ; une armée de 6000 architectes déploient leurs troupes sur le terrain... »⁶⁹

Les cinéastes de la Nouvelle Vague ont filmé ce qu'ils connaissaient le mieux : leur quartier, leur milieu petit bourgeois, intellectuel, littéraire où chacun est célibataire.

⁶⁹ WINOCK Michel, *Op. Cit.*, p. 121

La drague est l'un des thèmes les mieux représentés durant cette période. D'ailleurs, Jean-Pierre Mocky nomme son long métrage *Les dragueurs*, en 1959.

2) La drague & de l'importance de la Vespa :

a) La drague dans les courts-métrages de la Nouvelle Vague :

Certains courts-métrages se présentent presque comme des cours de drague à l'intention des novices. Le cinéma (le voir et en faire) étant lui-même un moyen de séduire des filles. Par exemple, dans *Antoine et Colette*, Jean-Pierre Léaud propose à Marie-France Pisier d'aller au cinéma. Ils sont dans un cinéma permanent. Il lui explique la fabrication d'un disque. Durant les actualités, il met sa main autour de son cou et essaie de l'embrasser à plusieurs reprises. Elle se refuse. Il n'avait pas essayé de l'embrasser avant. Il voulait profiter de la pénombre. Il a connu Colette aux Jeunesses Musicales. Il l'avait d'abord regardé pendant les concerts et puis après plusieurs semaines, il avait réussi à l'aborder et à lui demander son numéro de téléphone : « ... donnez-moi quand même votre numéro de téléphone. Comme ça, de toute façon, on se reverra ! ».

Dans le court-métrage, Antoine est timide et n'ose pas accoster Colette tout de suite. Il doit donc trouver un stratagème. La deuxième fois qu'il la rencontre, il s'assied juste derrière et « Ce soir là, j'étais décidé à lui parler » mais elle rencontre une copine. La fois suivante, il arrive trente minutes en avance pour s'asseoir à côté d'elle. Elle se déplace car elle avait placé ses affaires ailleurs. Il ne lui avoue pas directement ses sentiments mais par l'intermédiaire d'une lettre.

Antoine ressemble beaucoup à cet étudiant en droit interprété par Barbet Schroeder dans *La boulangère de Monceau*. On retrouve la même hésitation. Il parle de la femme (Sylvie) qu'il croise tous les jours à leur ami. De plus, ils surveillent tous les deux leur proie et font la même constatation quand il la rencontre avec un filet à provision : elle doit vivre dans le quartier.

« Accoster comme ça était encore moins mon genre. » Il hésite à la suivre et ne le fait pas. Il allait oser le tout pour le tout quand la chance lui sourit. Il la bouscule sans le faire exprès. Il en profite pour l'aborder. Pour la dédommager, il lui propose d'aller dans un café. Elle n'est pas libre ce soir. « Le boulevard ne m'apparaissait pas un bon poste d'observation. » Il cherche Sylvie en flânant dans les rues. Et trouve une boulangerie. Quand il y entre, la boulangère dit à un client qui était en train de la

draguer : tu peux aller te rhabiller !! Et ce dernier lui envoie un baiser. A force d'y aller tous les jours pour y acheter un sablé puis par la suite plusieurs pâtisseries, il lui demande « Sortons ensemble un soir ? » Elle ne veut pas mais il insiste alors il propose d'aller au cinéma sur les Champs-Élysées. Il insiste beaucoup et elle accepte. Il n'ira pas parce qu'il revoit Sylvie et il lui propose tout de suite de dîner avec lui.

A l'opposé de Jean-Pierre Léaud et de Barbet Schroeder, Jean-Claude Brialy ose tout et tout de suite. Il n'a pas peur du ridicule et ça fonctionne. Ce dernier apparaît sans conteste comme le plus grand dragueur de la Nouvelle Vague. Il campe toujours à peu près le même rôle, celui d'un jeune homme beau parleur et séducteur. *Histoire d'eau* de François Truffaut et Jean-Luc Godard montre la drague par Jean-Claude Brialy de l'étudiante qu'il a prise en stop. Ils essaient de rejoindre Paris mais les inondations de 1958 ont coupé les routes de la région parisienne.

Dans *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick*, Jean-Claude Brialy (Patrick) porte des lunettes de soleil et erre au jardin du Luxembourg. Il regarde tout autour de lui et il voit Charlotte. Il l'accoste. Sa technique est de s'asseoir en face d'elle en ayant l'air de ne pas l'avoir fait exprès. Il mine d'être maladroit en faisant tomber ses lunettes. Il l'accoste directement. « Vous avez tort de lire du bout du nez. Vous avez de très jolis yeux et ça va les abîmer. » Puis, tout de suite, « je vous offre un verre... » Elle ne répond pas. Il insiste : « Bah alors, on y va ? » Elle lit toujours. Il se rapproche, tourne la chaise. Au départ, elle ne répond pas, elle fait comme s'il n'était pas là. Sa technique de séducteur lui fait penser qu'il a l'habitude d'accoster les filles. Il lui répond qu'il est très timide mais elle n'est pas dupe. « Qu'est-ce que vous faites ce soir ? Invitée chez des amis ? (...) » « Et demain soir, je vous invite au cinéma. » Elle accepte. Il utilise un stratagème pour l'embrasser. Il met son bras autour de son cou. Lui dit de regarder là-bas et elle tourne la tête et il l'embrasse.

Il fera la même chose avec Véronique pour l'embrasser. De plus, il dira presque les mêmes phrases : « Vous avez tort de mettre des lunettes noires... vous avez sûrement de très jolis yeux et ça va les abîmer. » et « Savez-vous qui a eu l'idée de planter des arbres dans Paris ? » En insistant, elle accepte de prendre rendez-vous avec lui. Mais la fin du film, montre ce séducteur utiliser sa technique pour embrasser une troisième fille devant Charlotte et Véronique.

Les filles sentent qu'elles ont affaire à un séducteur car tout semble calculé. Pourtant, il insiste et elles acceptent de le revoir. Il se déroule la même chose dans *Les surmenés* de Jacques Doniol-Valcroze. Jean-Claude Brialy incarne Jimmy. Il rencontre

Catherine (Yane Bary) dans le compartiment d'un train, qui l'emmène du Limousin à Paris. Ils sont l'un à côté de l'autre. Il s'approche d'elle tout en ayant aux lèvres un petit sourire. Il engage la conversation : « Alors comme ça, vous allez à Paris !! » Elle ne veut pas lui répondre mais il insiste. Finalement, elle lui parle. Une voix (off) de femme le décrit : « ... il était du genre entreprenant et séducteur amusant. » Quand il se présente, il fait mine de remettre correctement sa cravate. Il parle avec emphase. Ils sont dans le couloir du train parce qu'il fume. Il la fait rire : « Vous êtes championne de quoi ?? de poids et haltères ?? » Les deux rigolent. La voix-off précise que « Ce Jimmy avait des trucs pour amuser les demoiselles... ». En fait, il s'agit d'un jouet d'enfant où une tête sort d'une boîte.

Ensuite, Jimmy lui demande d'aller danser. Elle lui répond qu'elle a un fiancé. Ce n'est pas pour autant qu'il abandonne. Il lui donne la boîte et y note dessus ses numéros de téléphone. Et le tout avec le sourire.

Ces exemples prouvent qu'il ne s'avoue jamais vaincu, qu'il ose tout le temps quitte à paraître ennuyeux et qu'il maîtrise sa technique de séduction.

Dans *Charlotte et son steak*, Jean-Luc Godard tient un rôle de séducteur mais on ne peut pas vraiment parler de technique. Il lui demande à plusieurs reprises de l'embrasser.

Jean-Luc Godard : Vous me trouvez assommant ? »

Charlotte : non pourquoi ?

Jean-Luc Godard : Embrassez-moi !

Charlotte : Mangez vite votre viande.

Jean-Luc Godard : Embrassez moi auparavant.

Charlotte : Non !!

Jean-Luc Godard : Après alors !

Charlotte : Non !!

Jean-Luc Godard : Je vous aime beaucoup (...)

Jean-Luc Godard : Vous êtes fâchée? Embrassez-moi !

Charlotte : Je suis pressée.

Jean-Luc Godard : Embrassez-moi !

Charlotte : Non !!

« On n'est pas loin déjà de la drague insistante du Jean-Paul Belmondo d'*A bout de souffle* huit ans plus tard. »⁷⁰

⁷⁰ Dominique BLUHER et François THOMAS (dir.), *Op. Cit.*, par Stéphane Le Roux, p.

Aussitôt après avoir obtenu ce qu'il désirait, il est triste car il n'y a plus d'attrait. Et en plus, il sait qu'elle n'est pas fidèle.

Dans *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1957), Jean-Daniel Pollet filme son acteur fétiche, Claude Melki dans une salle de bal. Le réalisateur s'attarde sur les hésitations des dragueurs. Le film *Eve sans trêve* de Serge Korber filme aussi un protagoniste timide. « Un jeune étudiant assis à une table de café qui se demande, tout en repassant le principe d'Archimède, comment il va aborder la fille de la table voisine. »⁷¹

Le film à sketches *Les baisers*⁷² use du même thème : la drague, le flirt des jeunes adultes. En effet, le sketch *Baiser de 16 ans* (Claude Berri), montre trois adolescents : Daniel, Claude et Bernard faire la fête. Après une drague effrénée et maladroite, le trio parvient à entraîner deux touristes italiennes chez Daniel. Dans *Cher baiser* (Charles L. Bitsch), Antoine est abordé par Agata qui lui fait croire qu'elle est jeune fille au pair et qu'elle recherche sa famille d'accueil. Dans ce court-métrage, c'est une femme qui drague pour lui voler son portefeuille. Il en est de même pour *Baiser d'été* (Bernard Toublanc-Michel). Diane parie avec ses amies qu'elle arrivera à embrasser Eric, un jeune homme qui se destine à la prêtrise, avant la fin de la journée. Contre toute attente, Diane parviendra à ses fins. Parfois, la drague ne fonctionne pas. C'est ce que raconte le film *Baiser du soir* (Jean-François Hauduroy). Dans une soirée mondaine, la belle et distante Thelma focalise tous les regards des hommes. Jacques parie vingt mille francs avec son ami Pierre qu'il parviendra à l'embrasser le soir même. Après plusieurs vaines tentatives, Jacques avoue à la jeune femme le pari dont elle est l'enjeu. Elle accepte le baiser... et sa part : dix-mille francs.

Enfin, *Les mauvaises fréquentations* de Jean Eustache (1964) ressemble par l'intrigue au film de Jacques Rozier, *Blue Jeans*. Pourtant, il date de 1957. Deux jeunes dragueurs désœuvrés errent un dimanche de novembre dans le quartier de la place Clichy. En revanche, les deux garçons de *Blue Jeans* ont un atout : leur vespa. Elle leur

⁷¹ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 185

⁷² Film à sketches produit par Georges de Beauregard et réalisé par Bernard Toublanc-Michel, Bertrand Tavernier, Jean-François Hauduroy, Claude Berri et Charles L. Bitsch

donne une chance supplémentaire de trouver des filles.

b) L'importance de la Vespa :

En septembre (pour 50 m. de pellicule) puis décembre 1957, Jacques Rozier tourne *Blue Jeans* entre Cannes, La Napoule et Le Trayas. Auparavant, il avait réalisé *Langage de l'écran* (1947), *Une épine au pied* (1954), et *Rentrée des classes* (1955) après sa sortie de l'IDHEC. Né le 10 novembre 1926, il est étudiant puis il est assistant pour Jean Renoir et à la télévision.

Blue Jeans est un court métrage financé complètement par Jacques Rozier, grâce aux bénéfices engendrées par la vente de *Rentrée des classes*, par le biais de sa société de production, Les Films du Colisée. Ce film est né, semble-t-il, de l'envie de tourner à Cannes et sur la route qui longe la mer de Cannes à La Napoule. Le casting s'est fait dans la rue « à l'italienne »⁷³

Voici le synopsis publié dans L'Avant-Scène cinéma, n° 31 du 15 novembre 1963 qui est, en fait, un extrait du dépliant destiné aux distributeurs ou aux directeurs de salle :

« *Blue Jeans* » raconte l'histoire de ces deux garçons de 17 ans. Petite médaille au cou, physique de beau brun, poches bourrées de chewing-gum u'ils mâchent toute la journée pour paraître décontractés. Tenue favorite : blue jeans collant, maillot avantageux.

Leur grande occupation : parcourir les rues de Cannes et les bords des plages des environs pour trouver des « petites amies » de rencontre, si possible sans « préjugés bourgeois ».

Quel accueil celles-ci vont-elles leur réserver ?

Vont-elles longtemps conserver leur sérieux ?

Non. Un regard entre elles, un éclat de rire, c'est assez pour que les garçons se disent : « Ca va marcher... »

Les deux garçons ont une tactique, un avantage par rapport aux autres : rouler sur leur vespa le long de la plage. «...songeons à ceux qui regardent tristement les héros

⁷³ Mot employé par Jacques Rozier in BURDEAU Emmanuel (dir.), *Jacques Rozier : le funambule*, Paris, Cahiers du cinéma, Centre Georges Pompidou, Paris, 2001, 160 p.

de *Blue Jeans* partir au labeur sur leurs rutilantes machines. »⁷⁴

Ils sont deux, il faut donc draguer deux filles en même temps. Ce sont généralement des copines. Une fois qu'une fille accepte de leur parler, de les revoir... il faut maintenant réussir à l'embrasser : « Je lui ai dit des trucs qui prennent à tous les coups... Que la vie est courte... Qu'on ne serait pas toujours jeunes... Que personne n'en saurait rien... Qu'elle était jolie... Qu'elle me plaisait... Ca ne lui faisait ni chaud, ni froid... Alors je lui ai dit que je l'aimais... et que d'ailleurs, à l'époque de la bombe atomique, tout ça ne tire pas à conséquence. »⁷⁵

Ce film est l'un des seuls courts-métrages du corpus à n'avoir pas été tourné à Paris. Néanmoins, il garde les caractéristiques d'un film Nouvelle Vague. « Tourné en décor réel, son direct et caméra légère, *Blue Jeans* se libère de l'emprise de la prouesse technique. Le film véhicule la jeunesse, l'indolence, la liberté de ton des deux protagonistes : deux adolescents montés sur vespa, éphèbes en maillot rayé, la peau brunie par le soleil méditerranéen. (...) vaste errance sans but précis. »⁷⁶

Au Festival de Tours, le film remporte l'adhésion des critiques. Il suffit de se souvenir de ce qu'en dit Godard dans son compte-rendu. François Porcile décrit Rozier comme « Ce cinéaste de l'enfance et de la jeunesse semble être l'incarnation même de la notion de liberté. Liberté formelle d'abord. Qu'il s'agisse de la liberté regrettée de la rentrée des classes ou de celle des vacances sur la côte de dragueurs impénitents, le cinéma de Jacques Rozier est celui de la fraîcheur, de la spontanéité, du naturel. La jeunesse du sujet est aussi celle du style. »⁷⁷

Le film est remarqué par « ... la peinture simple, directe, authentique, véridique, des rapports entre garçons et filles à l'âge de l'adolescence. (...) A mi-chemin entre le romanesque et l'ethnographie, il traite son sujet avec une maturité, en évite les facilités

⁷⁴ *Cahiers du cinéma*, n° 507, novembre 1996, p. 53, Joël Magny

⁷⁵ *Avant-Scène cinéma*, n° 31 du 15 novembre 1963

⁷⁶ BURDEAU Emmanuel (dir.), *Op. Cit.*, p. 78

⁷⁷ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 189

trop criardes, et nous fait oublier les tristes partouzes du XVIème arrondissement. »⁷⁸

Le court-métrage sera exploité commercialement avec le long métrage *O ! qué mambo !* de John Berry en 1959.

En revanche, pour Guy Gilles, « Des six courts-métrages réalisés de 1959 à 1965, un seul exploité commercialement : *Au biseau des baisers*, distribué par Cocinor en complément de programme de *Maciste contre le fantôme* au Midi-Minuit, salle spécialisée dans les films d'horreur et d'érotisme. »⁷⁹

Comme Jacques Rozier, Guy Gilles filme des personnages qui errent. Dans *Au biseau des baisers* (le titre provient du quatrain d'Aragon que le réalisateur eut l'occasion de lire dans la critique de Godard sur Rozier), un jeune couple d'amoureux se rend à Tipaza en Algérie, un dimanche d'été. Ce sont des flâneries, des ballades en scooter, un détour au dancing.

Le film a été financé par un loueur de juke-box algérois qui était devenu mécène. Tout comme *Soleil éteint*, *Au biseau des baisers* a été réalisé pendant le service militaire de Guy Gilles. Le film s'est fait, selon Marc Sator, en co-réalisation : « Guy se chargeait des acteurs, moi des cadres, à partir d'un découpage prévu ensemble. »⁸⁰ Le film avait été tourné en muet. La post-production a été effectuée à Paris mais « Guy avait écrit des tas de dialogues, en y injectant sa propre thématique, d'une façon que je trouvais maladroite. (...) En plus la post-synchro s'est faite avec d'autres comédiens que ceux du film, Marie Dubois et Jean-François Adam... »⁸¹

On reconnaît dans ce film l'héritage de la Nouvelle Vague qui se caractérise par des déambulations dans les rues, le choix des interprètes amateurs, la caméra à l'épaule, moments anodins filmés sur le vif.

⁷⁸ *Cinéma 59*, n° 33, Compte-rendu du festival de Tours, p. 9

⁷⁹ *Cahiers du cinéma*, n° 164, mars 1965, par Guy Gilles, p. 47

⁸⁰ Témoignage de Marc Sator sur le site internet consacré à Guy Gilles

⁸¹ *Ibid.*

D'autres films de cette époque montrent de jeunes gens roulant sur leur vespa. Dans *Les surmenés*, Jimmy (Jean-Claude Brialy) raccompagne Catherine (Yane Barry) sur sa vespa. Au début de *La Pyramide humaine* (Jean Rouch), un étudiant et la nouvelle française se promènent dans le port. Le court-métrage *Autrefois les canuts* de Bernard Chardère, en 1960 montrent des scooters dans les rues.

« Quand l'on peut posséder quelques trésors, on en fait une raison de vivre : une vespa, un électrophone, quarante-huit microsillons »⁸²

Pour l'instant, on pourrait croire que le rôle dévolu aux jeunes femmes soit terne. Qu'elles ne soient finalement que des filles qu'on embrasse et avec qui on couche. Pourtant, non, car avec la série des *Charlotte*⁸³, Eric Rohmer et Jean-Luc Godard ont voulu faire des « portraits de jeunes filles modernes et parisiennes ». Mon intérêt se porte maintenant sur la jeune femme vue par quelques réalisateurs de courts-métrages durant la Nouvelle Vague.

3) L'émancipation des femmes :

Il n'est donc pas étonnant que Rohmer ait signé trois portraits de femme qui montre l'émancipation des femmes. « C'était une commande de la femme d'un haut fonctionnaire au Quai d'Orsay, qui voulait faire une série sur les femmes en France, j'ai tourné dans ce cadre *Nadja à Paris*, *Une étudiante d'aujourd'hui* et *Fermière à Montfaucon* »⁸⁴

a) *Nadja à Paris*

Selon une femme de 29 ans, médecin dans la région parisienne :

⁸² GIROUD Françoise, *Op. Cit.*, p. 230

⁸³ La série des Charlotte se compose de : *Charlotte et son steak*, *Charlotte et Véronique*, et *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick*.

⁸⁴ Propos d'Eric Rohmer in *Cahiers du cinéma* n° 582, septembre 2003, p. 81

« L'émancipation de la femme se poursuit de façon satisfaisante et c'est peut-être un des plus grands progrès à mettre à l'actif de notre siècle. Cette évolution tendra à modifier les rapports du couple et les relations enfants-parents. »⁸⁵ Comme elle, Nadja (et Denise Basdevant, l'héroïne d'*Une étudiante d'aujourd'hui*) peut faire des études. En effet, c'est à partir de ces années-là, qu'il était de plus en plus possible aux jeunes de toutes conditions de pouvoir faire des études.

Nadja à Paris se situe dans l'œuvre d'Eric Rohmer entre *La carrière de Suzanne* (1963) et *La Place de l'Etoile*, quatrième épisode du film à sketches, *Paris vu par...* (1965). C'est aussi à cette époque que Rohmer travaille pour la Radio-Télévision Scolaire (R.T.S.) : des *Cabinets de physique au XVIIIe siècle* (1964) à *Perceval ou le conte du Graal* (1965). *Une étudiante d'aujourd'hui* est contemporain de ces films.

« On m'avait proposé un film sur la Cité Universitaire, les étudiants étrangers à Paris. Le sujet n'était pas très net. Moi, j'ai préféré rencontrer une étudiante et faire un film d'après ce qu'elle me dirait, ne rien lui imposer, jouer le jeu. »⁸⁶

Le scénario est fondé sur un entretien avec la protagoniste du film : Nadja Tesich. Le film suit l'étudiante dans les lieux de Paris qu'elle a coutume de fréquenter (parc des Buttes-Chaumont, Belleville), commentés par elle-même. Elle habite dans la Cité Universitaire à la maison de l'Allemagne. Elle est américaine d'adoption mais née à Belgrade. Le film commence par décrire la Cité universitaire (terrain de tennis, salle de concert, une troupe de théâtre dans chaque maison...) et la pluralité culturelle : « Il y a des gens de toutes les parties du monde. » Des plans descriptifs d'étudiants africains illustrent ce propos.

Elle séjourne en France car elle prépare une thèse sur Proust. Par ce qu'elle dit, Nadja semble être une jeune femme libre, indépendante, intelligente, curieuse... Elle sort le soir à Montparnasse que ce soit à La Coupole ou que ce soit au Dôme pour rencontrer des amis bohèmes peintres, écrivains, parisiens ou étrangers. « Ce sont eux qui m'ont initié à l'art moderne. Pour moi qui suis restée à la période bleue de Picasso, cela me dépasse un peu. » On retrouve Nadja dans un musée d'art moderne ou dans une

⁸⁵ GIROUD Françoise, *Op. Cit.*, p. 244

⁸⁶ *Les Nouvelles Littéraires*, 1965 repris dans MAGNY Joël, *Eric Rohmer*, Rivages, Paris, 1995, 269 p. (p. 115)

galerie où elle admire différentes sculptures.

Ce que dit, entre les lignes, *Nadja à Paris*, *Une étudiante d'aujourd'hui*, le dit clairement.

b) *Une étudiante d'aujourd'hui*

Ce film a été réalisé durant l'année universitaire 1964-1965. C'est pourquoi il fait partie de notre corpus même si son exploitation date de 1966. Dès les premières images d'étudiantes qui marchent dans la rue, le sujet est donné par l'intermédiaire d'une voix-off dite par Antoine Vitez : le nombre d'étudiantes inscrites (pour 1964-1965) en France atteignaient le nombre de 133 326 soit 43 % du contingent universitaire alors que trente ans plus tôt, il n'était que de 21 136 soit moins de 30% de la masse des étudiants.

Bien informée, cette voix-off nous renseigne beaucoup sur ces années. De plus, elle exprime ce que les gens pensaient auparavant. Ainsi, il nous est possible de suivre l'évolution des mentalités. Par exemple, « Dans l'ancien folklore du Quartier latin, l'étudiante était cette fille émancipée plus ou moins en rupture de ban avec sa famille et sa province voulant vivre sa vie dans les vieux hôtels du Vème arrondissement... » ou encore « Autrefois, disait-on, bien des filles s'inscrivaient à la faculté dans l'unique attention de trouver un mari. Elles le trouvent encore aujourd'hui même s'il est vrai qu'elles ne le cherchent plus. »

Après avoir décrit succinctement la vie quotidienne de l'étudiante (cantine, logement, loisirs, travail en bibliothèque), un peu comme Rohmer l'avait déjà fait pour *Nadja à Paris*, le commentaire se focalise sur les étudiantes en sciences naturelles dans la nouvelle faculté d'Orsay « pour faire face à un enseignement moderne ». « En sciences, les filles représentent le tiers à peine des effectifs alors qu'elles atteignent en lettres presque les deux tiers. » Rohmer a choisi de montrer des expériences sur des cœurs pratiquées par de jeunes femmes. Au CNRS, cette jeune étudiante-chercheuse fait des expériences sur un chat. Le commentaire annonce que les femmes peuvent jouer un rôle nouveau dans la Recherche. D'ailleurs, fait tout de même encore rare, des femmes dirigent ces recherches.

Même si elle n'est jamais nommée, on voit cette étudiante d'aujourd'hui à plusieurs reprises selon l'évolution du commentaire. En effet, elle habite chez ses parents puis avec un homme dont on peut penser grâce au commentaire qu'il s'agit de

son mari et enfin le film se termine avec eux deux accompagnés d'un enfant. La voix-off conclut le court-métrage : « Nombreuses aujourd'hui les étudiantes qui entendent se consacrer de toute leur âme à la profession sans renoncer pour autant aux exigences de leur vie personnelle. » Cette phrase peut définir la femme moderne au milieu des années 60.

Ces deux courts-métrages se font l'écho du changement d'état d'esprit des femmes et plus particulièrement des étudiantes. D'ailleurs, si l'on se réfère aux témoignages collectés et publiés par Françoise Giroud, beaucoup de ces jeunes femmes remarquent ce bouleversement. Une jeune fille de l'Est, étudiante en lettres écrit : « J'ai de la chance de vivre à notre époque parce qu'il est normalement admis que la jeune fille lutte pour son avenir personnel, professionnel, comme le jeune homme. »⁸⁷ Ou une autre (jeune fille de dix-huit ans faisant propédeutique) qui explique qu'« On ne s'est pas encore habitué à voir travailler les femmes, on croit que pour elles il n'y a que « secrétaire ! » Les meilleurs métiers féminins sont ceux qui exigent un esprit vif, créateur : romancière, étalagiste, et – pourquoi pas ? – la recherche scientifique, la chimie. »⁸⁸

Jacques Doniol-Valcroze dans son article publié dans les *Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954 intitulé, « Déshabillage d'une petite-bourgeoise sentimentale » dresse le portrait de « L'héroïne moyenne du cinéma français (d'une certaine qualité) de 1945 à 1953 (elle) est une jeune femme d'environ 25 ans, bourgeoise... » Il conclut que presque aucune ne témoigne de « cette révolution de la condition féminine qui marque notre siècle du sceau le plus flagrant. »⁸⁹

En général, cette jeune femme moderne vit à Paris. D'ailleurs, Nadja Tesich explique que pour elle « ce qui caractérise Paris c'est sa grande variété. On peut passer sans gêne d'un milieu à l'autre. » Déjà, bien avant la Nouvelle Vague, Paris a servi de décor pour un nombre incroyable de films. Le chapitre suivant portera sur Paris devenu sujet de courts-métrages et non plus décor.

⁸⁷ GIROUD Françoise, *Op. Cit.*, p. 214-215)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 204-205

⁸⁹ SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague – Un cinéma au masculin singulier*, Collection Cinéma et Audiovisuel, CNRS Editions, 217 p. (p. 10)

4) Paris :

Rétrospectivement, on remarque qu'« en redescendant dans les rues, les cinéastes de la Nouvelle Vague ont regardé Paris d'un œil nouveau qui échappait à la « plastique du malheur » du cinéma de la Qualité Française d'alors et à la poésie béate des documentaristes des années 50. »⁹⁰

De plus, « il devint obligatoire d'inclure dans chaque film N.V. une ou plusieurs longues promenades à pied ou en taxi, où l'on puisse découvrir Paris « pour la première fois ». Le nouveau cinéma, incontestable baladeur, a volé aux touristes des travelogues (sic) leur faculté de tout voir sans rien regarder. »⁹¹

Les Chroniques de France ont très largement exploité le thème de Paris. Ce qui est tout à fait normal car ces reportages étaient prévus pour être diffusés à l'étranger par le biais du Ministère des Affaires Etrangères. L'accent est souvent mis sur un quartier précis et bien délimité : *Les Champs-Élysées* (Maurice Pialat et Georges de Caunes), *Le Quartier Latin* (Maurice Pialat) ou alors un musée : Le Louvre (*Les enfants du musée*, Agnès Varda).

Dans *Pigalle* de Maurice Pialat, la voix-off proclame « Pigalle abdique devant le jour. » Alors, le film débute de nuit ce qui permet de voir les néons des bars, cabarets, des strip-tease permanents... Pialat montre au spectateur : « Pigalle et ses plaisirs ». On rencontre dans ce quartier des solitaires, des touristes, des traîne-chagrin, des cracheurs de feu... *Montmartre* est aussi mentionné par le biais de la peinture car c'était le quartier de Toulouse-Lautrec, Degas, Auguste Renoir. Les côtés pittoresques et poétiques sont mis en valeur : « Comme souvent à Paris, la rue devient l'illustration d'un poème. »

D'autres cinéastes ont privilégié un Paris thématique comme *Sur les murs de Paris* (Max Gérard), *Paris est une forêt* (Georges Franju), *Le jazz à Paris* (Leonard Keigel) ou *La Parisienne et les grands magasins* (Maurice Pialat).

Les films de la Pléiade ont produit un bon nombre de courts-métrages sur Paris.

⁹⁰ *Cahiers du cinéma*, H.S. février 1999, *Une légende en question*, par Cédric Anger, p.20

⁹¹ *Positif*, n° 46, *Le roi est nu*, Robert Benayoun, p. 3

Ceux qui m'intéressent ici ont été réalisés par François Reichenbach et Guy Gilles. Ils sont regroupés en deux thèmes : Paris et les saisons, et le Paris des Touristes mais le mieux est de commencer par *Visage de Paris*.

Visage de Paris réalisé en 1956 par François Reichenbach offre une promenade dans Paris, accompagnée d'un commentaire poétique de Jacques Doniol-Valcroze et d'une musique composée par Michel Legrand qui décline les différents visages de la capitale, du petit jour à la nuit tombée.

Ce film en couleurs est le numéro 4 de *l'Encyclopédie de Paris : Demain c'est dimanche*.

Au bord de la Seine, un train de marchandise passe. La voix-off explique que « Tous les chemins mènent à Paris. »

Le premier visage de Paris est celui de l'amour, identifié à l'image par un couple. Il clôturera le film comme c'est souvent le cas dans ces courts-métrages. Tôt le matin, Paris est nettoyé et se fait briller. Plus tard, au marché Mouffetard, des femmes font leurs courses. L'heure du pain arrive et des gens dans la rue ont leur pain dans les mains.

Au cours de la journée, la place de la Concorde est prise d'assaut par les automobilistes. « Avec les voitures, les passants dansent un étrange ballet. » Au terminus d'une ligne de bus, François Reichenbach filme un clochard comme dans *Novembre à Paris*. Les touristes sont présents dans ce film. A Montmartre, des dessinateurs font leur portrait.

Les passants, les badauds regardent la Tour Eiffel d'en bas. Une succession de gros plans de visages donne une impression de dramatisation. Le spectateur se demande alors : « Mais qu'est-ce qu'ils regardent ? »

L'après-midi, le bassin du jardin des Tuileries devient une « mer miniature » pour les enfants qui jouent avec leur bateau loué. D'autres sont en train d'assister à un spectacle de Guignol.

Le soir, les parisiens se distraient. D'ailleurs, les manèges éclairent la nuit de leurs néons colorés. La journée est finie et le film presque. On revient au couple qui s'embrasse. C'est peut-être le visage le plus connu de Paris, celui des amoureux. Même si comme le précise la voix-off : « Chacun a le visage préféré de Paris. »

a) Paris selon les saisons :

Le film court *Novembre à Paris* réalisé en 1956 par François Reichenbach. Dans ses mémoires, Pierre Braunberger s'en souvient : « Un jour, je lui (François Reichenbach) ai demandé de tourner un court métrage consacré à Montmartre dans la série *L'Encyclopédie de Paris*. Trois jours après, il m'a rapporté *Novembre à Paris*. Il s'était promené partout dans Paris, sauf justement à Montmartre ! »⁹² Ce court-métrage est donc extrait de la série de l' « ... *Encyclopédie de Paris* produite par Braunberger, collection réduite à huit films (parmi lesquels *Toute la mémoire du monde*, *Novembre à Paris* de François Reichenbach et *L'amour existe* de Pialat). »⁹³

Le 3 juillet 1924, François Reichenbach naît dans un milieu très aisé. En 1953, il achète une caméra 16 mm et « les premiers films amateurs qu'il ramène des Etats-Unis surprennent ses amis et son (oncle) le producteur Pierre Braunberger. Ses cadrages audacieux, ses montages subtils, l'habile utilisation de la couleur et des sons remplissent ses amis d'admiration. (...) François Reichenbach fait tous ses films seul, il en est l'auteur et l'opérateur, souvent même il enregistre lui-même les sons. Se servant de sa caméra, sans pied, il crée un style nouveau dont la poésie est nourrie par l'authenticité. »⁹⁴

Après avoir été critique d'art et conseiller auprès de musées américains pour la recherche en Europe des tableaux de maîtres, il se consacre à la réalisation de courts-métrages dès 1954 avec des films réunissant des images tournées en Amérique : *Impressions de New York* (1955), *New York ballade* (1955), *Houston Texas* (1956), *Le Grand Sud* (1956), *Au pays de Porgy and Bess* (1957), *Les Marines* (1957), *Retour à New York* (1962), etc.... Parallèlement, il tourne plusieurs films courts à Paris pour les Films de la Pléiade dont : *Paris qui ne dort pas* (1954), *Visage de Paris* (1955), *Novembre à Paris* (1956), *Le Paris des photographes* (1962), *Le Paris des mannequins* (1962).

⁹² BRAUNBERGER Pierre, *Cinémamémoire*, Centre Georges Pompidou, CNC, Paris, 1987, 263 p. (pp. 160-161)

⁹³ Dominique BLUHER et François THOMAS (dir.), *Op. Cit.*, p. 16

⁹⁴ *Avant-Scène Cinéma*, n° 22, 15 janvier 1963

François Reichenbach réalise soit des courts, soit des longs métrages puisqu'en 1958-1960, il réalise *L'Amérique insolite* (1958-1960), puis *Un cœur gros comme ça* (1961) et *Un bol d'air à Loué* (1962-1963). Ainsi, le court-métrage n'était pas un passage au long métrage. Il alterne l'un et l'autre.

Novembre à Paris a été exploité commercialement avec *L'affaire Nina B* (Robert Siodmak, 1961). On peut noter que le montage a été effectué par Alain Resnais. Pour François Porcile, « Reichenbach peut aussi nous faire découvrir une certaine poésie du réel, témoin son *Novembre à Paris* qui, sans doute, représente l'un des essais les plus réussis sur la capitale. »⁹⁵

Il est vrai que le cinéaste évoque en couleurs l'automne à Paris à travers des images de rues, de marchés, de jardins publics tels que le Jardin des plantes ou le jardin du Luxembourg, sur un commentaire poétique.

Le début du film met en avant cette saison par les arbres, les feuilles mortes qui tombent. Le commentaire servi par une voix d'homme précise que l'automne est un sujet difficile. Des plans d'arbres, de feuilles qui changent de couleurs illustrent ces propos. Tout ceci met en avant un Paris bucolique ... Pourtant, on ne peut pas vraiment parler d'un Paris carte postale même si quelques plans peuvent y faire penser. En effet, le cinéaste a filmé un clochard sur un banc et des personnes à la retraite jouent aux cartes.

L'automne correspond aussi à la fin des vacances, aux « Souliers que l'on traîne... ». Tout le monde a retrouvé Paris. Les cours de récréation sont remplies. La rentrée des classes a déjà eu lieu. Les parcs parisiens sont encore pris d'assaut par certains hommes qui « se promènent par devoir conjugal ». Ils marchent en couple et avec le bébé dans la poussette. Dans le film, on reconnaît le Jardin des Plantes.

A la fin du film, le commentaire se fait à nouveau bucolique : « On a beaucoup chanté les feuilles mortes. » Les feuilles mortes font penser à la « teinte de feuilles mortes » et par conséquent à la couleur des pommes dont c'est d'ailleurs l'époque. Cette association d'idées renforce cette impression de romantisme, de poésie. Elle est d'ailleurs accentuée par les derniers plans avec la présence du brouillard.

Après l'automne, c'est « Le grand hiver (qui) a son cortège de silence. » D'ailleurs, Guy Gilles a tourné un film intitulé *Paris un jour d'hiver*.

⁹⁵ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 92

Ce court-métrage est en noir et blanc. Le film commence par une citation de Chris. Marker : « Rien n'est plus beau que Paris sinon le souvenir de Paris. » Guy Gilles semble dire que Paris en hiver, c'est aussi le souvenir de l'été comme en témoignent les gros-plans de jeunes garçons sur une plage. Puis, c'est la fin de l'été. L'image (gros-plan de Patrick Jouané) fixe devient animée puis redevient fixe. On retrouve ici quelques ressemblances stylistiques avec *Histoire d'un petit garçon devenu grand*. Une voiture roule à vive allure sur une route. La caméra est à l'intérieur.

Le film fait appel au cinéma-vérité en recourant au micro-trottoir. Un panoramique sur des enfants illustre le témoignage de plusieurs personnes et surtout d'une vieille dame à propos du froid. « Paris nous accroche », ce mot d'une passante est repris par la voix-off.

Une carte postale de Paris de 1916 renvoie à un Paris ancien, nostalgique. Paris, c'est aussi l'occasion de rêver. La voix-off questionne : « Que viennent-ils chercher à Paris ? » Paris est vu par l'intermédiaire de ses monuments les plus touristiques : la Tour Eiffel, l'Opéra. « C'est déjà du cinéma. »

Le film finit en reprenant le texte de Chris. Marker. Cette phrase résume le court-métrage et indique une nostalgie chère à Guy Gilles.

Ces deux films, bien que différents, avaient tout les deux, un ton bucolique, ou plutôt mélancolique. Les films suivants où il est question des touristes dans Paris ont un ton vraiment plus léger.

b) Le Paris des touristes :

Dans *Le Paris des photographes* (1962), François Reichenbach part avec les touristes à la recherche d'un Paris insolite. Chaque année, des milliers de touristes photographient « Paris capitale de la France et âme du monde ». Dans ce court-métrage, la musique est très importante puisque la chanson du générique est « Parti en vacances ». Sinon, les images sont rythmées par l'accordéon ou une chanson populaire.

Malgré le titre, il ne faut pas croire que le réalisateur ait suivi un groupe de touristes au cours de leur promenade. Non, il s'agit de montrer ce que le touriste

photographie c'est-à-dire la Tour Eiffel, la terrasse d'un café... Il prend des photographies quand il visite Paris installé dans un bus dont le toit est une vitre. D'ailleurs, il sert de lien durant tout le film. Le touriste va donc à Montmartre. Des pigeons sont dans le ciel. Beaucoup de couples aiment s'y retrouver.

La voix-off annonce des spectacles de nu dans les cabarets. Tandis qu'aux Invalides, la voix-off nous conte l'histoire du retour des cendres de Napoléon.

Le film fait le tour des monuments préférés des touristes : l'Arc de Triomphe. Notre-Dame (vue des toits de Paris), Ile de la Cité, un peintre sur le quai de la Seine, le Pont des Arts, l'Institut de France, le boulevard de la Madeleine. Mais, c'est la Tour Eiffel qui est la « vedette de Paris ».

Des touristes se promènent avec des appareils photo. On en voit certains qui changent leur rouleau de pellicule. Des passants pausent pour eux. Des militaires portent des appareils photos. Ils photographient une jeune femme, certainement une passante. Ces plans illustrent la chanson sur des militaires.

Un photographe et son modèle utilisent Paris comme décor. Paris n'appartient donc pas seulement aux touristes.

Ces quelques courts-métrages véhiculent de Paris une image romantique par la présence d'amoureux. Souvent, les parisiens sont montrés faisant les courses dans un marché, à la boulangerie. Ils montrent les mêmes monuments et surtout la Tour Eiffel. C'est un Paris ancien, conscient de son patrimoine qui est vu.

Le commentaire sert de lien pour le montage de ces plans disparates à caractère documentaire. Chaque film essaie de montrer plusieurs quartiers, plusieurs visages de la capitale.

Paris devient décor de photographies de mode dans *Le Paris des mannequins*. En 1962, François Reichenbach réalise ce film sur les mannequins qui posent pour les photographes des magazines de mode. Sur une musique jazz, le cinéaste dévoile par un montage parallèle les coulisses des séances photos en filmant l'équipe, les techniciens, les installations de la lumière avec des réflecteurs, des miroirs, les séances maquillage du modèle.

Paris est vu par ses toits. Les mannequins prennent la pose. Puis, une jeune femme portant une robe rose, les bras écartés, est prise en photo dans une ruelle. Cette

fois, elle est dans un univers quotidien quoiqu'un peu ancien.

Le visage et le corps des mannequins sont sublimés par l'utilisation de gros-plans. D'ailleurs, « L'affrontement à la lumière qui seul élira ou refusera. » C'est donc aussi un court-métrage sur la beauté, sur le désir que provoque ces mannequins. Sur une place, un public « amical et étonné » regarde les préparatifs et les poses d'une jeune femme. « Elle peut tout faire... commander la pluie ».

Le commentaire déifie les mannequins qui deviennent l'équivalent de stars de cinéma, par exemple. Lorsqu'un mannequin entre dans une boutique pour une photographie, la voix-off demande : « Où vont les déesses sur terre ? Dans une laiterie. »

Malgré le titre, ce film est plus une réflexion sur le travail et la perception des mannequins de mode qu'un documentaire sur Paris. Peu d'endroits reconnaissables de la capitale sont montrés à l'exception de la place de la Concorde.

Comme le précise le commentaire, ces jeunes femmes qui étaient serveuses, étudiantes deviennent des « objets de spectacle pur ».

Les années soixante ont vu le développement et à la démocratisation de la mode par le prêt-à-porter grâce à l'arrivée de nouveaux créateurs comme Yves Saint-Laurent, Courrèges... et à des magazines de mode comme *Elle*. Cet intérêt pour la mode a donné naissance à des courts-métrages.

5) La mode :

Les mannequins sont les intermédiaires entre la consommatrice et le créateur. C'est pourquoi les mannequins en polyester trônent dans les vitrines. Bon nombre des personnages de longs-métrages de la Nouvelle Vague passent ou s'arrêtent devant elles. La société de consommation naissante a permis leur éclosion. D'ailleurs, Jacques Baratier a réalisé un court-métrage intitulé *Eves futures* sur leur fabrication et leur utilisation dans les magasins.

Le mécanisme de la mode façonne la femme à chaque époque et à chaque saison comme un être idéal, à la manière d'un objet qui serait sans cesse remis en question. Cette création continue à laquelle chaque femme participe pour son propre compte, et qui semble soumise aux lois du hasard ou d'un instinct collectif inconscient, est en réalité le fruit d'une recherche à la fois industrielle et esthétique. Le réalisateur de « Eves futures » en saisit tout le mystère et ne recule pas devant la sensualité du thème qu' il s'est proposé.⁹⁶

Il semblerait que ce film ait été repris dans une version plus courte dans la série des *Chroniques de France* de la Société Nouvelle Pathé Cinéma en date du 1^{er} juillet 1964.

La parisienne assouvit son désir de mode dans les grands magasins. La *Chronique de France (La parisienne et les grands magasins)* dirigée par Maurice Pialat en 1965 nous fait découvrir l'intérieur des grands magasins ainsi que les rues bordées de vitrines à l'extérieur. Le commentaire dresse le portrait de la parisienne coquette, « éternelle ».

Les grands magasins sont aussi à l'honneur dans un épisode du célèbre feuilleton des années soixante *Les saintes chéries* (épisode *Eve et les magasins*)...

Quant à Jacques Rozier avec *Dans le vent* (1963), il réalise un document sur le goût des Parisiennes pour la mode. Il est constitué par trois témoignages de jeunes femmes aimant s'habiller à la mode. Il y a Monique, décoratrice en parfumerie, qui affirme que « Tout le monde va au prisunic. » Marie-Christine, étudiante, 20 ans, « Je suis la mode mais pas au pied de la lettre. » Pourquoi ? « J'aime être au goût du jour. » Claude, vendeuse aux Galeries Lafayette, 23 ans, avoue ne pas gagner suffisamment d'argent pour être à la mode et qui doit donc se débrouiller c'est-à-dire demander à ses parents. Ces petits entretiens esquissent le portrait de trois jeunes femmes et de leurs habitudes de nouvelles consommatrices.

Les différentes modes sont évoquées par la voix-off féminine et par des images qui illustrent ce qui est dit. Il y a celle du chapeau, de la cape (« Les Parisiennes ont des chapeaux mais aussi des idées, la dernière : la cape ! »), de la casquette (... « J'adore les

⁹⁶ *Midi Minuit fantastique* n° 14, 1963, p. 90

casquettes (répété plusieurs fois)... c'est « bat » des casquettes, c'est chouette des casquettes. ») et celle des bottines. Jacques Rozier a organisé un micro-trottoir pour savoir si la population est pour ou contre les bottines. Les hommes sont plutôt pour. Elles protègent du froid, c'est un produit moderne même si certains ne les trouvent pas esthétiques.

Les témoignages de Nina Dosset (créatrice de mode), Peter Knapp (photographe) et Hélène Lazareff, fondatrice du magazine *Elle*, permettent de comprendre la mode. En effet, Rozier s'est interrogé :

La cape faisait fureur à l'hiver 62. Il a fallu remonter la filière : pourquoi toutes les filles en portent-elles ? Parce qu'il y a eu des magazines pour en parler. Mais comment s'est fait le magazine ? Avec des séances photos. Qui en a eu l'idée ? Nous sommes allés à Elle, filmer les vraies rédactrices, la directrice Hélène Lazareff.⁹⁷

Le film a été exploité commercialement avec *Une ravissante idiote* (Edouard Molinaro, 1964).

Pour *Les Cahiers du Cinéma*, « Jacques Rozier capte la seule chose pour laquelle on a inventé d'abord le cinéma, il attrape au vol l'air du temps. (...) il peint toute une société, ses amours, ses tabous, ses préoccupations véritables, avec beaucoup d'allégresse et une élégance merveilleuse. Tout 1963, esthétique et moral, tient dans ce film. »⁹⁸ Alors que pour Positif, « M. Jacques Rozier (...) filme des mannequins bottés arpentant des trottoirs et, voulant égaler Avedon, obtient l'équivalent de ces photos baveuses de femmes aux poses cadavériques et aux rictus figés qui sont le fin du fin du naturel et de l'élégance pour les Philippines et les Bécassines en tous genres. »⁹⁹

Pourtant, ces films ne doivent pas nous faire oublier que peu de parisiennes pouvaient s'acheter beaucoup de vêtements et encore moins des robes de grand couturier puisqu' « en 1963, d'après une enquête de l'INSEE, 64 % des Françaises

⁹⁷ BURDEAU Emmanuel, *Op. Cit.*, p. 35

⁹⁸ *Cahiers du cinéma*, n° 152, février 1964, p. 50

⁹⁹ *Positif*, n° 59, mars 1964, p. 46

achètent moins d'une robe par saison ; 90 % renouvellent leur manteau au mieux tous les deux ans. »¹⁰⁰

D'ailleurs, dans le court-métrage de Jean-Luc Godard, *Tous les garçons s'appellent Patrick*, Charlotte dit à Véronique qu'elle achète aujourd'hui, la robe qu'elles avaient vu toutes les deux. Cet exemple démontre bien que ces jeunes filles n'achètent pas souvent de vêtements.

Néanmoins, le magazine *Elle* publiait des patrons de robe ou de tout autre vêtement pour que les jeunes femmes puissent les utiliser et copier ainsi les grands noms de la couture, comme il leur arrive de copier les stars de cinéma.

6) Les stars :

Les détracteurs de la Nouvelle Vague ont reproché à ces cinéastes d'user de la *private joke* concernant le milieu du cinéma.

Les courts-métrages abondent de références concernant le cinéma et plus particulièrement les stars. On reconnaît dans *Tous les garçons s'appellent Patrick* une affiche avec James Dean. Dans *Un cœur gros comme ça* de François Reichenbach (1961), « il (Adboulaye Faye) rêve de Michèle Morgan et tapisse sa chambre de ses portraits. »¹⁰¹

1957, est l'année où Edgar Morin publie son ouvrage sur les stars. Leur importance dans la société est grandissante. D'ailleurs, il écrit que « Des stars guident nos manières, gestes, poses, attitudes, soupirs d'extase (...), regrets sincères (...), façons d'allumer une cigarette... »¹⁰² C'est ce qu'évoque l'image de Belmondo face au portrait de Humphrey Bogart.

Pour la série des *Chroniques de France*, Carlos Vilardebo tourne, le 1^{er} juin 1965, un reportage sur une jeune fille, Marie-France Boyer. Comme beaucoup de jeunes filles de son âge, elle s'identifie surtout à une vraie star : Marilyn Monroe. Dans son

¹⁰⁰ WINOCK Michel, *Op. Cit.*, p. 118

¹⁰¹ *Avant-Scène Cinéma*, n° 22, 15 janvier 1963

¹⁰² ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 60*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2004, 292 p. (p. 76)

appartement, des photographies de cette dernière et de Greta Garbo sont installées. Ensuite, le montage fait un parallèle entre Marie-France et Marilyn : plan général devant la presse puis plan général de Monroe et la presse.

Elle a vingt ans, est blonde et a l'ambition de devenir une star de cinéma. Durant ce film de 6 min. 30, on la voit répéter avec Visconti, poser pour un photographe d'un hebdomadaire féminin, faire des essayages chez des couturiers. La caméra de Vilardebo la suivit pendant une semaine.

Marie-France Boyer n'est pas vraiment une débutante en 1965 puisqu'elle a déjà tourné dans les films suivants : *La verte moisson* (François Villiers, 1959), *Baiser d'été* (court-métrage de Bernard Toublanc-Michel, 1963), *Le bonheur* (Agnès Varda, 1964), *La bonne occase* (Michel Drach, 1964), *Week-end à Zuydcoote* (Henri Verneuil, 1964).

Dans ce reportage, tout a été improvisé. Marie-France Boyer jouait au théâtre alors Carlos Vilardebo et un opérateur des Actualités Pathé tournaient dans sa loge.¹⁰³

a) Le mythe Brigitte Bardot (B.B.):

Depuis qu'elle a tourné dans le film de Roger Vadim, *Et Dieu créa la femme...*, Brigitte Bardot est devenue la plus grande star française. « ... je reconnais qu'elle a atteint la dimension du mythe entre 1955 et 1960 : elle occupa, alors, un terrain jusqu'alors interdit aux femmes, celui de l'autonomie sexuelle et morale. »¹⁰⁴ Alain Brassart précise que :

La persona de Bardot est essentiellement caractérisée par sa jeunesse, sa liberté (connotée par sa foisonnante chevelure que ses tenues vestimentaires « bon marché », son goût pour la culture américaine (elle porte des blue-jeans, écoute du jazz) mais aussi par son « authenticité » : de nombreux commentateurs son frappés par son « non-jeu » et son « parler-vrai » et l'homologie entre ses personnages et sa personnalité est souvent vilipendée dans la presse de l'époque.¹⁰⁵

¹⁰³ A l'auteur, mai 2006

¹⁰⁴ AUDE Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, L'Age d'Homme, Collection « Cinéma vivant », Paris, 1981, 233 p. (p.31)

¹⁰⁵ BRASSART Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante*, Ed. du Cerf Condé-sur-Noireau : Corlet, 2004 - Coll. : 7è art, 394 p. (p. 346-

Brigitte Bardot incarne «... la femme-enfant (initiales « bébé ») dont la sexualité « naturelle » proposait un érotisme nouveau et ostentatoire... (...) Bardot a créé une image qui réunissait jeunesse, sexualité et modernité et offrait un modèle contradictoire de féminité. »¹⁰⁶

Quand Louis Malle prépare son film, *Vie privée*, qui reprend à gros traits la vie de Brigitte Bardot, il écrit dans ses notes : « ... elle (Brigitte Bardot) devient rapidement la plus grande star non-hollywoodienne qu'ait jamais connu le cinéma. » A cette époque, on peut lire dans France-Observateur : « Il y eut James Dean. Il y a Brigitte Bardot... Brigitte Bardot, c'est soudain le lieu géométrique de la moitié des jeunes filles que nous avons connues depuis dix ans. »¹⁰⁷ James Dean et Brigitte Bardot font tous les deux la couverture des *Cahiers du cinéma* n° 66 qui est un numéro consacré à l'acteur. Au verso, James Dean est dans *Giant* alors que Brigitte Bardot au verso est avec le lapin Socrate dans *Et Dieu créa la femme*.

Pour Claude de Givray, Brigitte Bardot « ...incite les producteurs à croire en la jeunesse. Grâce à elle, deux jeunes metteurs en scènes ont fait leur premier film, Michel Boisrond et Roger Vadim ! Comme beaucoup d'actrices américaines et très peu d'actrices françaises, B.B. est une actrice à tics. Elle ne compose pas mais récite un rôle fait sur mesure (...) B.B., produit de notre époque, permet à notre époque d'envahir les écrans. »¹⁰⁸

Alors que la presse avait soutenu Bardot à ses débuts, au fil des films, elle est boudée par elle. « Seul Positif continue à la défendre comme figure d'émancipation féminine... »¹⁰⁹

347)

¹⁰⁶ Iris, n° 26, automne 1998, *La Nouvelle Vague et le cinéma populaire : Brigitte Bardot dans « Vie privée » et « Le Mépris »*, (p. 116)

¹⁰⁷ *France-Observateur*, Jacques Doniol-Valcroze, in SELIER Geneviève, *Op. Cit.*, (p. 43)

¹⁰⁸ *Cahiers du cinéma*, n°71, mai 1957, « Nouveau traité du Bardot... », par Claude de Givray, p.43

¹⁰⁹ SELIER Geneviève, *Op. Cit.*, p. 174

Edgar Morin raconte que Jean Rouch, pour *Chroniques d'un été*, avait « ... introduit une fausse Brigitte Bardot pour voir comment les gens réagissaient... »¹¹⁰ Comme on le verra, Eddy Matalon a utilisé ce même stratagème pour son court-métrage : *A propos d'une star*. En effet, les courts-métrages évoquent aussi la personne de Brigitte Bardot. Dans *Blue Jeans*, Dany demande à René : Qu'est-ce que tu penses de la blonde... on dirait Brigitte Bardot. (Il ponctue bien ce dernier nom.)¹¹¹ Elle est la star dont tout le monde a envie de ressembler.

*Elle (Brigitte Bardot) n'est pas la beauté inaccessible mais au contraire celle qui se prête au plagiat par des milliers de jeunes femmes qui copient son maquillage, sa coiffure « choucroute », ses robes de vichy enjuponnées. D'ailleurs, elle entretient de bonne grâce cette modélisation : dans Marie-Claire, elle apprend aux lectrices, photo par photo, l'art de se coiffer comme elle.*¹¹²

Voici un aperçu des films courts qui ont pris pour sujet le mythe Brigitte Bardot qui « ...représentait non pas une vie-de-rêve (sic) impossible mais la vie agréable que toute midinette désirait et pouvait croire mener, à un moindre niveau bien entendu. »¹¹³

Grâce à Agnès Varda, Brigitte Bardot apparaît brièvement dans ce film sur la Côte d'Azur (*Du côté de la Côte*) par l'intermédiaire de deux plans issus certainement de reportages d'actualités. Dans le premier, Bardot sort d'un hôtel et marche dans la rue. Dans l'autre, elle sourit tout en marchant. Elle est accompagnée de Sacha Distel. Ils se tiennent par la main. Une foule est autour d'eux.

Ces images ont été teintées en jaune afin qu'elles soient en couleurs car tout le film a été tourné en Eastmancolor. Aujourd'hui, Agnès Varda ne se souvient pas d'où elles proviennent mais sans doute d'une agence de presse qui a cédé les droits de l'utiliser.¹¹⁴ Finalement, ces deux images sont issues d'un reportage sonore et noir et

¹¹⁰ CinémAction, n° 81, 1996, p. 126

¹¹¹ Indication extraite du scénario publié dans l'Avant-scène cinéma, n° 31, novembre 1963, découpage d'*Adieu Philippine* et de *Blue Jeans*, p. 53

¹¹² WINOCK Michel, *Op. Cit.*, pp. 145-146

¹¹³ GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne : le cinéma de 1958 à 1968*, éditions Anthropos, Paris, 1971, 248 p. (p. 64)

¹¹⁴ Information provenant de Ciné-Tamaris

blanc du Pathé Journal intitulé : *Pieds nus et queues de cheval* qui date du 27 août 1958. Henri Torrent utilisera aussi ces deux mêmes plans avec le même agencement dans son film court produit par la Société Nouvelle Pathé Cinéma : *15 ans après*.

La réalisatrice convoque Brigitte Bardot pour évoquer Saint-Tropez. Ce film date de 1958 alors qu'*Et Dieu créa la femme* a été réalisé en 1956. Bardot continue à être l'incarnation de cette ville de la Côte d'Azur. « Faute de voir Bardot, de lui parler, de la toucher, ils viennent boire à Saint-Tropez. »¹¹⁵ De plus, tous les réalisateurs se servent de Brigitte Bardot pour illustrer cette ville. Elle en est devenue la figure emblématique.

C'est aussi à Saint-Tropez qu'Eddy Matalon a tourné, en partie, *A propos d'une star* puisqu'il y fut tourné à la fin juillet 1964 mais aussi à Paris. Le 7 août 1964, le projet se nomme encore « Brigitte Bardot – autopsie d'une star ». Ce titre plus évocateur n'a finalement pas été retenu. Au générique, notons la présence de Jean-Pierre Richard pour le commentaire et Michel Legrand a composé la musique.

Le film, réalisé en 35 mm, a été produit par Matfilms qui est la société de production de Matalon.

A cette époque, Brigitte Bardot « ... connut quelques désastres au box-office : par exemple *La bride sur le cou* (1960) et *Les amours célèbres* (1961). Par ailleurs, ses rapports avec son public étaient devenus nettement moins harmonieux. »¹¹⁶

Né le 11 septembre 1937, Eddy-Elie Matalon débute dans le cinéma, très tôt, en étant assistant de Guy Lefranc (*Chantage*), Labro (*On déménage le colonel*), William Wyler (*Spirit of Saint-Louis*), Peter Sellers (*Topaze*, inédit en France), Clive Donner (*Pussycat*).

Cette passion du cinéma lui vient dès l'adolescence. Vers 17 ans, Eddy Matalon, assiste par hasard au tournage d'un film à Chatou. La pension de l'Assistance Publique était à côté, au Vésinet. Il y allait le plus souvent possible et à partir de ce moment-là,

¹¹⁵ Voix-off du film : *Du Côté de la Côte*

¹¹⁶ *Iris*, n°26, automne 1998, *Op. Cit.*, p. 116

« Je rêvais d'être cinéaste. »¹¹⁷

A partir de 1958, il tourne des courts-métrages : *Dans un jardin l'automne*, puis *Gaspard se marie* (1960), *Gaspard fait du cheval* (1961), *Gaspard a un rendez-vous* (1961), *De fil en onde* (1962), *A propos d'une star* (1963) et *Une grande tradition* (1964). Ce dernier est un film industriel sur une fonderie dans l'Est de la France.

Gaspard se marie est le premier court-métrage d'Eddy Matalon car *Dans un jardin l'automne* était en fait un film de montage : « illustration musicale des 4 saisons de Vivaldi. » Le premier film de la série des Gaspard fut tourné avec des chutes de films récupérés par un assistant-opérateur sur les plateaux de films de long-métrages. Eddy Matalon était ami de Christian de Tillière. Il venait de tourner dans *Tire au flanc*, de Claude de Givray et il lui proposa de faire ce film. Pierre Braunberger qui avait l'habitude de se faire projeter tous les samedis un maximum de films le repéra et demanda à Matalon de travailler pour les films de la Pléiade. Ainsi, Pierre Braunberger lui permit de finir le film.

Finalement, Eddy Matalon a réalisé que trois courts-métrages de la série de Gaspard (*Gaspard se marie*, *Gaspard a un rendez-vous*, *Gaspard fait du cheval*) car elle était destinée à la télévision et elle n'a pas plu. Les films de la Pléiade ont produit complètement cette série même si le contrat n'a pas été mené jusqu'au bout.

A propos d'une star n'a pas bénéficié de plus de moyen que les autres films. Le court-métrage a été tourné avec le cameflex. Matalon a voulu faire un film à la manière de Jean Rouch, le « pape du cinéma-vérité ». D'ailleurs, il le rencontrait souvent chez Pierre Braunberger.

Le sujet du film pose la problématique suivante : « Comment les gens voient une vedette ? (...) Et Brigitte Bardot est la plus grande star du moment. »¹¹⁸

A la suite d'une annonce diffusée dans un journal, des filles qui ressemblent à Bardot se présentent au casting. Matalon choisit celles qui ont le moins de ressemblance avec la star. Le film se compose donc des interviews de ces filles, de documents photographiques et de quelques extraits de films. La voix-off est présente tout au long du film car le faible budget ne donnait pas la possibilité de tourner avec du son direct.

¹¹⁷ A l'auteur, avril 2006

¹¹⁸ *Ibid.*

A cette époque, Brigitte Bardot avait fait deux tentatives de suicide et elle avait tourné *Vie privée* de Louis Malle.

Pour réaliser *A propos d'une star*, Eddy Matalon n'avait pas obtenu l'autorisation de Brigitte Bardot. Cette dernière a vu le film lors d'une projection privée organisée pour elle. Il lui plut malgré certaines phrases assassines telles que « elle a un enfant mais elle ne s'en occupe pas... » Il est vrai que lorsqu'elle divorça de Jacques Charrier,

*...leur enfant (Nicolas Charrier né le 11 janvier 1960) sera confié à la garde de son père. Répondant par avance aux censeurs l'accusant de ne pas s'être occupée de son fils, Brigitte déclara qu'elle avait alors encore besoin de sa mère et que, menant la vie qu'elle menait, elle n'aurait pu assurer à son petit garçon une existence aussi équilibrée que celle que son père pouvait lui apporter.*¹¹⁹

Grâce à elle, le film fut vendu à Gaumont pour être distribué comme complément de programme.

Ce ne sera pas l'unique fois qu'Eddy Matalon réalise un film sur Brigitte Bardot. En effet, il enregistre, avec François Reichenbach, le show spécial Bardot en 1967. Cette émission de télévision deviendra célèbre. Pour ce show, Matalon n'utilisa pas de *stock-shot* du film. François Reichenbach avait carte blanche à la télévision. Il avait déjà filmé Brigitte Bardot lors de la présentation de *Viva Maria* de Louis Malle aux Etats-Unis (« Brigitte Bardot donne carte blanche à François Reichenbach » ou « Bardot en Amérique »). Dans sa chambre d'hôtel, elle a vu un show et elle a voulu en faire un en France.

En mai 1963 à Capri, Jacques Rozier profite du tournage du film de Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, pour réaliser deux courts-métrages qui ont tous les deux pour sujet et comme interprète dans son propre rôle, Brigitte Bardot.

¹¹⁹ SERVAT Henry-Jean, *Les années Bardot*, édition n°1, Paris, 1996, 103 p. (p. 35)

C'est grâce à son précédent film court que le réalisateur pu obtenir le budget auprès du Quai d'Orsay pour tourner *Le parti des choses : Bardot et Godard*. « Je voulais filmer la première rencontre Bardot-Godard. »¹²⁰

Le titre original de ce film est *Témoignage sur Bardot Godard ou le Parti des choses*, enregistré le 27 juin 1963 et modifié le 9 avril 1964. Par la suite, Jacques Rozier a préféré supprimer le terme de témoignage. « Le titre vient d'une phrase de Godard : « Il faut prendre le parti des choses ». Je ne l'aime pas beaucoup. *Bardot/Godard*, le sous-titre, est mieux. »¹²¹

Ce film n'explique pas comment Jean-Luc Godard travaille. Le spectateur reste à l'écart de la création. Cela est sensible par le cadrage en plongée sur Bardot et Godard. Les plans sont de type documentaire sur le tournage d'un film : mise en place de la caméra, des acteurs, des techniciens... Godard est en train d'expliquer une scène, le scénario à la main, à Bardot, assise en maillot de bain, près de la villa Malaparte. Bardot est sur la vedette. Un assistant opérateur prend la mesure du soleil à sa cellule. Dans un second plan, elle sort du bateau.

On retrouvera quelques scènes dans le film de Godard comme lorsque l'on voit Brigitte Bardot en train de nager dans la mer.

D'après la voix-off (de Jacques Rozier), *Le Mépris* est le film de Bardot parce qu'il est le film de la femme telle que Godard la voit et telle que Bardot l'incarne. (...) Depuis son premier film *A bout de souffle*, chaque film de Jean-Luc Godard est un document vrai consacré à la femme moderne. »

Paparazzi et *Le parti des choses : Bardot et Godard* viennent du même matériel. Informé par un photographe de Paris-Match sur la présence de paparazzi pour photographier Brigitte Bardot, Jacques Rozier décide d'en faire le sujet d'un second court-métrage. Cette fois, il est son propre producteur.

Dans *Paparazzi*, Brigitte Bardot apparaît comme une bête traquée par les téléobjectifs de ces photographes. « Je pense avoir filmé l'ambiguïté : Bardot était

¹²⁰ BURDEAU Emmanuel (dir.), *Op. Cit.*, p. 35

¹²¹ *Ibid.*, p. 35

agacée, mais devait bien sentir qu'ils (les paparazzi) étaient nécessaires à son statut de star. »¹²²

Ces films rendent bien compte de l'intérêt porté à Brigitte Bardot mais elle n'est pas la seule star à avoir été le sujet de courts-métrages. Les chanteurs de rock tels que Johnny Hallyday le furent aussi.

b) Le rock

Comme The Beatles, Elvis Presley... les stars du rock français font aussi du cinéma. Par exemple, Eddy Mitchell accompagné de son groupe, Les Chaussettes Noires ont participé au film à sketches *Les parisiennes* (1962) dans le court réalisé par Jacques Poitrenaud, *Ella* ainsi que dans la comédie musicale de Michel Boisrond, *Comment réussir en amour* (1962) : « Jean Poirot tombe amoureux de Dany Saval qui, dans une boîte à la mode, n'aura d'yeux que pour le chanteur de twist, Eddy Mitchell. » Il fait partie aussi de la distribution de longs métrages comme *De quoi tu te mêles, Daniéla ?* (Max Pécas, 1961), *Une grosse tête* (Claude de Givray, 1962), *Cherchez l'idole* (Michel Boisrond, 1964) avec, dans leur propre rôle, Frank Alamo, Charles Aznavour, Les surfs, Sylvie Vartan... et Johnny Hallyday.

Ce dernier est l'interprète de plusieurs courts-métrages dont le sketch *Sophie* de Marc Allégret issu des *Parisiennes* (1961). Pierre A. Rocamora produit et réalise *Variétés sur les ondes n°1* en 1959. Puis, en 1963, Marin Karmitz et Paule Sengissen dirigent le film court : *Les Idoles*. On retrouve Johnny Hallyday en concert dans *A la mémoire du rock*, le court-métrage documentaire de François Reichenbach. Dans ces trois films, il « joue » son propre rôle. Pourtant, il est acteur dès 1961, si l'on excepte son petit rôle dans *Les diaboliques* (H.G. Clouzot, 1954), avec *Dossier 1413* (Alfred Rode, 1961), *Cherchez l'idole* (Michel Boisrond, 1963), *D'où viens-tu Johnny ?* (Noël Howard, 1963).

Charles Aznavour n'est pas un chanteur de rock, il a tourné dans *Il était trois chansons* (Claude Lalande, 1947), *Gosse de Paris* (Marcel Martin, 1960), *Le crocodile majuscule* (Eddy Ryssack, 1964) et *Le faiseur de rires* (Jean-Claude Hechinger, 1965).

Les années 1956-57 voient l'explosion du microsillon et l'entrée de la musique

¹²² BURDEAU Emmanuel (dir.), *Op. Cit.*, p. 35

dans la consommation de masse. Par le transistor, arrive le rock américain, Bill Haley, Elvis Presley, Eddie Cochran... et très bientôt français. Au cinéma, beaucoup de jeunes écoutent un disque. On les voit installer le disque sur l'appareil. C'est le cas de Jean-Pierre Léaud dans *Antoine et Colette*. De plus, pour se réveiller, il a inventé un système : le réveil sonne et la radio s'allume. Ensuite, il met un disque. Il travaille chez les disques Philips. Il les met dans leur pochette. Dans *Tous les garçons s'appellent Patrick*, Charlotte colle son oreille au transistor. Elle écoute la chanson : *Casanova*. Et elle lui répond : « Je suis là Casanova. » Bien souvent, les jeunes vont au café et entendent un disque grâce au juke-box (*Blue Jeans*) et parfois même un scopitone (*Les idoles*). La musique fait donc partie de leur univers, de leur quotidien. Toutefois, le rock a été tout de suite assimilé aux blousons noirs, aux « mauvais garçons » suite au « ... comportement de certains jeunes (dégradations, bagarre généralisée) au concert de Vince Taylor en novembre 1961... »¹²³ Le film de François Reichenbach, *A la mémoire du rock*, est un documentaire sur la surboum qui a eu lieu au Palais des Sports pendant le festival Rock en novembre 1961.

Dans le dossier de production, il existe un synopsis qui explique l'intention du réalisateur :

Ce film n'est pas un plaidoyer ni pour ni contre la jeunesse. Il s'agit d'un reportage sur les manifestations d'exubérance (sic) des adolescents devant la musique. Il y a quelques décades le Jazz dès son apparition avait remué quelques jeunes gens, mais jamais il n'a pu remuer les foules comme son ersatz le Rock ou le Twist. Ce film veut montrer comment réagissent les garçons et les filles de 14 à 18 ans en écoutant leurs idoles d'un jour. Nous comptons tourner dans des salles ou les chanteurs comme : VINCE TAYLOR – JOHNY (sic) HALLYDAY – LES CHAUSSETTES NOIRES etc... se produisent. Notre film ne prendra pas parti. Il s'agit de la caméra-témoin qui enregistrera exactement ce qu'elle verra sans qu'aucun commentaire ne vienne doubler l'image, seul peut-être le titre du film dénonce notre propos.

En pré-générique, un carton prévient le spectateur sur ce qu'il va voir et le rassure surtout : « ... les psychiatres assurent que les manifestations provoquées par les

¹²³ BRASSART Alain, *Op. Cit.*, p. 56

« Rock and Rollers » célèbres sont sans dangers au contraire le vacarme collectif défoule la jeunesse qui cherche à s'affirmer et l'empêche de se livrer à des activités plus violentes. » ¹²⁴

Le premier titre de ce court-métrage est *Twist menuet d'aujourd'hui*. Par conséquent, le projet initial était de s'intéresser surtout au twist. Pourquoi François Reichenbach a souhaité s'intéresser au rock ? Certainement à cause des manifestations provoquées par des spectateurs durant les concerts de rock. Reichenbach utilise le *Menuet du premier quintette* de Luigi Boccherini afin de créer une opposition entre deux genres de musique très différents.

La première image du film est Johnny Hallyday en couverture d'un magazine. Puis, plusieurs plans de jeunes gens. Ils se parlent entre eux. Ils sont calmes et paisibles. Ils attendent devant l'entrée de la « surboulm géante ». On voit des sosies de Johnny Hallyday.

A l'intérieur de la salle de concert, on entend le son de la foule. Le son devient peu audible. Néanmoins, on reconnaît qu'il s'agit du rock. Projecteur. Apparition d'Eddy Mitchell. Guy Gilles choisit d'utiliser un montage parallèle entre le chanteur (gros-plan) et le public. Par contre, on n'entend pas sa voix à cause du public et de la prise de son médiocre. Quand Vince Taylor est sur scène, le cri hystérique de la foule rend la voix du chanteur inaudible. Ce dernier se roule par terre. Tout le monde est en transe. Les filles sautent, dansent. François Reichenbach filme à la manière de Jean Rouch les cérémonies de possession.

Le public est composé d'adolescents, de jeunes adultes. Les gens dansent partout mais ce n'est pas sans danger car une femme a l'air de souffrir à l'épaule. Ils sont habillés en blue jeans, certains portent des chemises à carreaux. Pourtant, ce ne sont pas des délinquants.

De toute façon, la police, présente, est filmée de dos, pour l'instant. Au moment d'un débordement du public, la police intervient dans la salle. C'est filmé avec une caméra à l'épaule. Les jeunes sont chahutés. Ils insultent la police et elle les matraque. Sur ces images, il n'y a pas de son mais le menuet de Boccherini.

¹²⁴ Lettre du 11 octobre 1962 de Roger Fleytoux, directeur de production des Films de la Pléiade, à l'attention du service titre du laboratoire Eclair.

Le film ne comporte aucun commentaire. Rien n'explique ce que les spectateurs voient à l'écran. Il est le seul à juger de ce qu'il voit.

*Le regard se porte vers les visages, les corps, les postures, les danses et les mouvements de la foule. Le titre prend alors tout son sens : comme si la mémoire du rock se manifestait plus dans les corps, dans la cadence, le rythme et le battement de la danse que dans les prestations des vedettes de cette surbroum géante...*¹²⁵

Marin Karmitz et Paule Sengissen se sont aussi intéressés à ces vedettes du rock et surtout des « yéyés » pour leur film court : *Les idoles*.

« ...1963 marque l'avènement d'une nouvelle génération à travers les succès du hit parade (...) triomphe du twist : les yés-yés sont partis... »¹²⁶ En effet, dans les années 60 émergent de nombreux groupes yéyés espérant suivre la voie de la réussite musicale tracée par une nouvelle vedette de la chanson, Johnny Hallyday. Ce dernier est partout : journaux, concerts. Les photos le montrent en train de rigoler, accompagné de jeunes femmes. "Johnny Hallyday, 19 ans, 5 millions de disques vendus. En France, il y a 12 millions de jeunes entre 8 et 20 ans." Les jeunes deviennent donc une "réalité économique".

Devant le succès de Johnny Hallyday, Sheila, Les Chaussettes Noires, Les Fantômes, Les Pirates et Sylvie Vartan, des jeunes se lancent dans le monde du show-business. Ils s'appellent Coco, 13 ans, écolier ; Willy, 19 ans, employé ; Michel, 18 ans, coiffeur ; Gisèle, 18 ans, vendeuse... et font partie d'un groupe ou chantent en solo. Le film évoque l'explosion de nouveaux groupes amateurs qui rêvent de devenir professionnels. Pour l'instant, ils se produisent dans des bals comme Willy qui "...est employé à Air France. Peut-être qu'un jour gagnera-t-il comme Johnny 10 000 francs par récital." De jeunes ouvriers font des économies afin de pouvoir s'acheter des instruments de musique. En 1959, il s'est vendu 10 000 guitares électriques et 100 000 en 1962.

Les réalisateurs utilisent des images de concerts, de photos et d'extraits de chanson ("*T'es plus dans le coup, papa !*", "*Twist à Saint-Tropez*", "*Belles, belles,*

¹²⁵ Bref, n° 48, fév./mars/avril 2001, *Pierre Braunberger, une mémoire en court*, Yann Goupil, p. 57

¹²⁶ WINOCK Michel, *Op. Cit.*, p. 300

belles" chanté par un jeune garçon) pour illustrer le phénomène "yéyé". Ainsi, Sylvie Vartan est vue à travers l'écran d'un juke-box par un scopitone. Des photographies de concert prouvent la gloire de Dany Logan et des Pirates. Aujourd'hui, ils sillonnent les villes à bord d'une automobile, s'arrêtent près de grands ensembles pour signer des autographes demandés par des adolescents. Le court-métrage se termine par cette phrase: "Pendant six mois, ils ont été célèbres. Aujourd'hui, ils n'ont plus de travail."

Johnny Hallyday sert de fil conducteur pour illustrer l'engouement de la jeunesse pour ces nouvelles stars (certaines éphémères) de la chanson. « Ce qui nous semble important dans ce phénomène c'est la désacralisation des vedettes dont il semble être l'expression. (...) L'idole à la différence de la star d'avant 1960 – est beaucoup plus perçue comme un être proche et, somme toute, assez semblable, que comme une divinité. »¹²⁷ C'est ce qui explique ce désir de mimétisme d'une grande partie de la jeunesse face aux chanteurs. Ils veulent leur ressembler, s'habillent alors de la même manière et veulent surtout gagner autant d'argent qu'eux. C'est un groupe de rock de quatre garçons qui sert de leitmotiv dans le film de Jean Herman, *Twist-Parade*. D'ailleurs, le titre éponyme serait une référence au titre des Chats sauvages.

Dans *Twist-parade*, un groupe de rock est filmé de face. Devant eux, des gens dansent le twist alors que derrière, il y a un écran où est projeté des images. Ce court-métrage débute par une évocation du twist mais rapidement il se transforme en pamphlet sur le monde de l'après-guerre. Le premier plan du court-métrage montre un jeune homme ayant des électrodes sur la tête. Toutes les images que l'on voit ensuite sont ses images mentales ? C'est ce qu'un jeune a dans son cerveau ?

Le montage rapide est composé d'une multitude de photographies, d'archives filmées. Les thèmes sont ceux de la jeunesse : les stars, les festivals de cinéma, la *Dolce Vita*, les pin'ups, les hommes bodybuildés, les gros seins, la télévision, la chirurgie esthétique, la recherche de la beauté, des mannequins en polyester, la vitesse (successions de plans courts accélérés. La caméra installée sur la voiture filme droit devant.), les embouteillages, les manifestations : attente de la police, foule en train de manifester, assaut de la police, un homme lance une pierre. Ces images sont mises en corrélation avec un plan d' Hitler en train de faire un discours. La Seconde guerre mondiale est remémorée par des photographies de personnes torturées, de femmes nues et tondues à la Libération. Le film se finit par des images de soldats, puis la police

¹²⁷ GOLDMANN Annie, *Op. Cit.*, p. 70

disperse la foule à l'aide de canon à eau, et un homme pris par elle, crie.

La bande son est en adéquation avec l'image. C'est un collage de plusieurs chansons de twist dont "Tu cherches une fille", de bruits de mitrailleuse...

Ce court métrage, tourné en mars 1962 pour l'exposition de Seattle sur les angoisses et les frénésies du XXème siècle, a reçu le prix du meilleur film documentaire au Festival d'Oberhausen en 1963.

Le monde vu par la mise en scène de Jean Herman, apparaît comme mécanisé, déshumanisé, où seules l'apparence, la vitesse et la violence comptent. Finalement, ce film qui utilise énormément de "stock-shots" synthétise tous les thèmes de la jeunesse des années 60 que j'ai pu traiter dans ce mémoire : les stars, le rock, l'ivresse de la vitesse, la mode, la violence, et maintenant la politique...

LES COURTS METRAGES ET LE POUVOIR POLITIQUE

On a souvent reproché à la Nouvelle Vague de ne pas avoir eu de préoccupation politique, surtout durant les « événements d'Algérie ». Néanmoins, des films comme *Adieu Philippine*, *Les parapluies de Cherbourg*, *Cléo de 5 à 7*, *Le petit soldat*... démontrent le contraire. Les courts-métrages ayant eu une exploitation commerciale en salles n'ont pris pour sujet l'Algérie qu'à de rares occasions. C'est le cas de Jean Herman dans trois de ces courts-métrages : *Actua-Tilt*, *La quille* et *Le chemin de la mauvaise route*.

Pourquoi aussi peu de films ? A cause de la censure du pouvoir gaulliste. Les exemples qui vont suivre donneront la possibilité de mieux comprendre le fonctionnement de la Commission de contrôle et de la peur que les jeunes suscitent

auprès des représentants des différents ministères de la Commission.

Pour beaucoup de jeunes qui ont répondu à l'enquête IFOP initiée par Françoise Giroud et publiée dans son livre-document : « Ce qui va mal en France : la guerre d'Algérie... »¹²⁸ En effet, ils sont 28 % à considérer que, pour les Français, le problème national n° 1 est l'Algérie et ils sont 96 % à penser que ce qui va mal est la politique.¹²⁹

De plus, « ...l'ampleur de la circonscription touche de toute façon une grande partie des familles... (puisque) 2 700 000 jeunes gens y auront été envoyés sous le drapeau tricolore entre le 1^{er} novembre 1954 et le 19 mars 1962. »¹³⁰ « ...soit la plupart des jeunes nés entre 1932 et 1943 qui étaient susceptibles d'être appelés. »¹³¹

1) « Les événements » d'Algérie et Jean Herman :

De 1959 à 1961, Jean Herman fait son service militaire et tourne pour le Service Cinématographique des Armées cinq films en couleurs dont *Le coup de main*, *Regan à l'heure H*, *Survie en brousse*, *Survie en zone équatoriale*... Jean Herman et Denys Clerval se rencontrent en janvier 1959. Herman sortait de l'IDHEC et Clerval de Louis Lumière (Vaugirard). A l'issue d'une permission, Herman réalise *Actua-Tilt*.

Lorsque nous faisons notre service, au Service Cinéma des Armées, au fort d'Ivry, nous avons la chance inouïe de ne pas partir en Algérie. Nous tournions des films d'instruction dans l'Hexagone et aussi en Afrique. Nous sortions des écoles de cinéma et devons rester « Deuxième classe ». Nous n'étions donc pas confrontés à la réalité de cette guerre : attentats, représailles, tortures, etc... Nous attendions « la quille » au bout de 28 ou 30 mois, qui nous paraissaient interminables.¹³²

¹²⁸ GIROUD Françoise, *Op. Cit.*, p. 74

¹²⁹ *Ibid.*, p. 334

¹³⁰ FRODON Jean-Michel, *L'Age moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995, 926 p. (p. 9)

¹³¹ STORA Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Editions La Découverte, Paris, 1993, 123 p. (p. 3)

¹³² A l'auteur, mars 2006

a) *Actua-Tilt* :

Dans la revue *Image et son*, Jean Herman a expliqué sa mise en scène et ses intentions :

J'ai travaillé avec 500 000 francs. J'ai utilisé des bouts d'actualités ; des documents fixes et tourné pendant quatre jours, à Pigalle, dans les boîtes où les gens désœuvrés s'excitent sur les appareils à sous. Au montage, Suzanne Baron a donné rythme et force à mes intention (sic). Je n'avais ni synopsis ni scénario. J'avais quelque chose à dire, de très précis, de très urgent. (...) La Défense Nationale ne m'a pas permis d'inclure certains documents sensationnels ¹³³.

Tourné en 1960, le titre du film provient d'une partie d'un flipper. "Actua" clignote. « On a pu qualifier « *Actua Tilt* » d'ode aux billards électriques. »¹³⁴ Le flipper est filmé sous des cadrages et des angles différents. Au fil des plans, on remarque que c'est une population jeune qui joue dans les cafés. « Dans un rythme rapide et heurté, un flot torrentiel d'images brutales et inquiétantes (*Actua-Tilt*) exprime, sous la baguette de Jean Herman, le désarroi de la jeunesse actuelle. »¹³⁵ pour la revue *Cinéma*. Le film est en tout cas très ancré dans les années 60.

Le film est très inspiré par la bande dessinée américaine d'où une grande utilisation de vignettes et de "stock-shots" d'images spatiales (décollage de fusées, entraînement des astronautes). Le court-métrage fonctionne au niveau pictural par association d'idées. On voit une fusée puis elle devient décor d'un flipper. Le montage alterné permet de donner du sens à tout ce flot d'images. Une photographie de femme est montée en alternance avec une fille qui joue au flipper. C'est la même chose pour un

¹³³ *Image et son*, n° 138, p. 12, par Philippe Durand, Interview de Jean Herman à propos d' « *Actua-Tilt* »

¹³⁴ *Avant-Scène* n° 8, 15 octobre 1961

¹³⁵ *Cinéma* 63, n°74, p. 63

jeune homme en train de s'amuser et des images de concours de musculation. Le flipper devient un combat comparé à la boxe. Jean Herman filme un jeu : on tire sur un avion. En utilisant un «stock-shot » d'avion et d'un montage alterné, l'avion touché, s'écrase.

Dans une fête foraine, un militaire joue au tir à la carabine. Par la concomitance de plan, on comprend qu'il tue l'ours d'un jeu de flipper. On aperçoit la photographie d'un soldat en position de tireur couché. Des jeunes sont avec des mitraillettes et ils sont mis en relation avec des photographies de peloton d'exécution.

Par le texte dit par deux voix-off, une féminine et l'autre masculine, Jean Herman dénonce un monde futur mécanisé et déshumanisé où tout est prévu. "C'est prévu" qui est décliné par la suite en "C'est prévu et même le pire."

La guerre d'Algérie apparaît en filigrane dans ce film. La violence donnée par les gros-plans de visages, de jeux, de machines à sous, de mains jouant, montés très rapidement par des inserts renvoie à l'idée de combat, de guerre. « Herman prend parti contre tous les procédés courants de déshumanisation de notre société, à commencer par les distractions à base de violence... tout cela aux yeux du cinéaste conduit à la violence réelle, la guerre, la mort... »¹³⁶

De plus, le choix d'utiliser des stock-shots de guerre, d'explosions et de voir des soldats tirés et d'entendre des bruits incessants de mitrailleuses traduit certainement une volonté de parler de la guerre dans un sens plus large que celle qui se déroule en Algérie. Il est contre toutes les guerres. « Par ailleurs, Herman ne prêche rien, il pousse un cri. Contre la guerre, l'inhumanité de la guerre, l'envahissement de notre civilisation par l'érotisme et la violence, trop souvent synonymes de mort. Un cri s'entend une fois, ne se répète pas. »¹³⁷

Lorsqu'il réalise ce court-métrage, de jeunes appelés se battent encore et certains en reviennent. C'est le sujet de son prochain film court : *La quille*. D'ailleurs, il tourne ce film pendant sa permission libérable. Ces deux films sont très marqués par la récente expérience militaire de leur auteur.

¹³⁶ PORCILE François, *Op. Cit.*, p. 106

¹³⁷ *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, Louis Marcorelles, p. 36

b) *La quille* :

Pour Jean Herman, 1961 est l'année de « sa quille ». C'est certainement pour cette raison qu'il décida après *Actua-Tilt* de s'intéresser à ce sujet qui le touchait vraiment.

Le retour de l'appelé fut, plus encore que son départ, la forme privilégiée pour dire la trace que laissait dans les âmes et les corps cette guerre... (...) Le cinéma parallèle privilégia cette situation : « 58 2-B », de Guy Chalon, « Secteur postal 89.098 » de Philippe Durand, « Le retour » de Daniel Goldenberg, « Demain l'amour » de Paul Carpita, « La quille » de Jean Herman, « La permission » de Louis Chevallier, ont tous pour thème le retour d'un appelé d'Algérie. (...) Une constante dans toutes ces œuvres : la difficulté à se réadapter à la vie civile des libérés.¹³⁸

Le pré-générique de *La quille* met l'accent, par la voix-off du narrateur (Maurice Poli) sur le manque de filles pendant son service. Puis, le générique est composé de photographies de soldats dans des casernes. Ce sont quasiment les seuls éléments visuels ayant trait à la guerre à l'exception d'une photographie de Hitler et de torturés. Pourtant, le titre renvoie bien à l'armée puisque la quille est la fin du service militaire pour un appelé.

Le personnage principal est donc libéré de ses obligations militaires. Il doit se réhabituer à la vie civile. La première partie du film est consacrée à la rencontre de son ami, Cohen, ancien militaire lui aussi. Ils relatent les événements passés et ils jouent avec un croissant. « On ne se reverra plus. » Comme cela a été traité auparavant dans le mémoire, le protagoniste s'interroge sur le bonheur. D'ailleurs, sur la fiche de renseignements de la Commission de Contrôle est inscrit : « Un jeune garçon libéré du service militaire donne ses impressions, parle du bonheur. »

Il est revenu changé. Il doit maintenant faire de longues promenades. Bien sûr, il

¹³⁸ CinémAction, n° 85, 1996, *Les films des années 60 : d'abord les effets sur les Français*, par Michel Cadé, p. 54

ne parle pas de ce qu'il a vécu là-bas, pas même avec sa femme, Axelle Poli.

La guerre d'Algérie n'est jamais évoquée durant tout le court-métrage. Pourtant, en 1961, quand le narrateur évoque au début du film la fin de son service militaire, les spectateurs ne sont pas dupes. Ils savent bien qu'il revient des « événements algériens ».

Le thème de la torture est traité. En effet, Axelle trace à la craie un cercle. Au milieu de ce dernier, elle installe plusieurs fourmis. Elle explique qu'elles n'iront pas naturellement de l'autre côté du trait. Pendant qu'elle parle, elle les écrase à moitié. Lui rétorque: « Arrête. C'est de la torture. » Juste après ces propos, une photographie d'Hitler apparaît au milieu d'un triptyque. A ses côtés, une photographie de torturés. « A travers ce photo-montage Herman dénonçait (certainement) les régimes totalitaires et leurs cortèges de barbarie. »¹³⁹

Denys Clerval explique la façon de travailler de Jean Herman :

Nous tournions beaucoup en caméra portée et j'étais très habile dans cet exercice : les tournages pour l'armée m'avaient beaucoup appris comme cameraman et pour construire la lumière. Jean était un jeune cinéaste très doué et très brillant, avec beaucoup d'imagination. Les tournages étaient préparés mais l'improvisation pouvait surgir, et avec une équipe légère cela ne posait pas de problème ! Je ne me rappelle pas de problèmes de censure ou d'autocensure.

Il est intéressant de comparer le film de Jean Herman avec celui de Daniel Goldenberg, *Le Retour*, d'après la nouvelle de Gisèle Prassinos, *Le sosie*. Le film est construit avec deux voix (off) : celle du soldat puis celle de la jeune femme.

A la gare de Lyon, des soldats attendent. Un lit un journal. La manchette de France-Soir stipule : "Tension persistante à Alger et Oran." La famille de ces soldats les attend. Ils arrivent d'un train où il est indiqué : "libérables". Les soldats repartent avec leur petite amie ou leurs parents qui étaient venus.

Au milieu d'eux, une femme attend son ami de retour de la guerre d'Algérie. Sur des gros-plans du visage de la femme, la voix-off du soldat commente : "Je cherche ton visage... Ce que j'ai vécu loin de toi, empêchera peut-être que nous nous reconnaissons. Oui, j'ai changé... Je suis libérable... Je reviens vers toi dépossédé de ma jeunesse. (...) Qui me rendra ces jours passés loin de l'autre."

Le réalisateur s'attarde sur les gens présents dans la gare. Dans la salle d'attente,

¹³⁹ A l'auteur, mars 2006

les personnes ont des nationalités différentes. Beaucoup de militaires errent dans la gare.

Puis, un militaire arrive. Il est cadré en plan rapproché. Il a les yeux fixes. Ralenti. Par la mise en scène, on comprend que c'est lui qui est attendu. Il regarde partout. Champ-contre-champ. Elle s'est cachée. Il repart donc seul alors qu'elle attend maintenant à l'extérieur de la gare. D'autres gens attendent. Elle est à la terrasse d'un café : "Tu es revenu et je suis seule. Tu n'avais pas de commune mesure avec le souvenir gardé... J'aurai voulu que tu sois comme avant. J'aurai voulu me dire, il revient de voyage. (...) La guerre est froide, je me sens vieille sans toi." Elle erre sur les quais vides de la gare de Lyon.

Finalement, elle rentre chez elle. Elle hésite à monter l'escalier. Elle ouvre la porte. Il dort sur le lit encore tout habillé. Il se réveille et ils se retrouvent face à face. Ils se regardent longtemps sans échanger une seule parole. Il la prend dans ses bras. Pourtant, elle semble gênée mais elle esquisse un sourire et pleure.

On ne sait pas d'où le soldat revient, il "serait parti en vacances". L'Algérie n'est pas nommée. Pourtant, tous les spectateurs savent qu'il en revient. La guerre d'Algérie est le fond dans lequel se trame l'histoire de ce couple comme dans *La quille*. D'ailleurs, le thème de l'incommunicabilité est inhérent à ces deux courts-métrages. La guerre a transformé les deux soldats et la relation qu'ils avaient avec leur petite amie a changé. « Partis adolescents, ils reviennent endurcis, cyniques, désabusés. En hommes, tout simplement, avec cette vie étalée sur deux ans et demi. Morcelée. »¹⁴⁰ « Et puis, ils sont rentrés en métropole. Dans l'indifférence au mieux, dans le mépris au pire. »¹⁴¹

c) *Le chemin de la mauvaise route :*

Dans ce film de 1962 réalisé par Jean Herman, un chapitre est consacré à la guerre d'Algérie. Sur le titre, des photographies de manifestants, de visages de femmes, de slogans : « OAS vaincra », d'un homme menacé par une crosse de fusil, accompagnées de bruits de mitraillettes, illustrent tout de suite ce qui se passe en Algérie.

¹⁴⁰ STORA Benjamin, *Op. Cit.*, p. 92

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13

Tout de suite après, la caméra filme Jean-Claude comme s'il s'agissait d'une interview. Il ne répond pas immédiatement. Il fait plutôt la moue mais parvient quand même à dire : « Je ne me suis pas beaucoup arrêté là-dessus. Avant, je pensais que j'allais faire mon service militaire et que j'allais aller là-bas parce que ça avait pas l'air de s'arrêter.(...) Peut-être que j'irai encore maintenant, j'en sais rien. (...) Ce que j'en pense ? (De nouveau, il fait la moue.) Ça sert à rien. Qu'est-ce qu'ils auront de plus les Algériens si toutefois l'Algérie est algérienne ? Ils retourneraient tous dans leur pays. Moi, la politique, ça ne m'intéresse pas.(...) Là-bas (en Algérie) ils seraient malheureux. Ils sont en France, ils travaillent, ils gagnent de l'argent, ils peuvent vivre bien... je crois. »

Pendant ces paroles, Jean Herman a choisi de montrer des plans du bidonville de Saint-Ouen, en 1962. D'ailleurs, un sous-titre permet de bien localiser ces mesures. Le spectateur sait qu'en France des gens vivent ainsi.

La séquence se termine par « Je trouve que ça a duré trop longtemps la guerre d'Algérie. (...) J'ai un copain qui s'était engagé et puis... il est mort peut-être un mois qu'il a été là-bas. » Ce qu'il dit est illustré par des images fixes de morts, de sang qui a coulé, une personne poignardée, des bidasses dans l'attente.

Par cette séquence fondée sur les propos de Jean-Claude, le réalisateur a voulu dénoncer la cruauté de la guerre d'Algérie, les morts violentes civiles et militaires... et aussi le fait que les gens ne se sentaient pas vraiment concernés par ces événements. Ce message passe surtout par le choix des photographies. A cette époque, il était difficile de faire un film dont le sujet était la guerre en Algérie. En effet, aucun producteur ne voulait prendre le risque d'avoir un film interdit par la censure.

Alors, les réalisateurs préférèrent s'autocensurer comme ce fut le cas d'Edgar Morin et de Jean Rouch pour *Chronique d'un été* : « La guerre d'Algérie était un événement crucial qui donna lieu à une séquence qui aurait pu être extraordinaire si elle avait été présentée intégralement. Et là, ce n'est pas seulement la nécessité du montage qui a joué mais surtout un phénomène d'autocensure. (...) Il y avait eu une discussion sur le refus de l'appel : c'était cela qu'à l'époque, nous ne pouvions pas passer.»¹⁴²

Et pourtant, la Commission de contrôle relié au Centre National de la Cinématographie sévit beaucoup durant la Vème république soit en interdisant

¹⁴² CinémAction, n° 81, « Entretien d'Edgar Morin », 1996, p. 127

complètement un film, soit en demandant de modifier, de supprimer scènes ou plans... L'étude qui suit devrait permettre de comprendre son fonctionnement et les enjeux politiques avec l'exemple de deux films mettant en scènes des jeunes : le film à sketches, *Les baisers* et *Le chemin de la mauvaise route*.

2) La censure politique :

a) La commission de contrôle :

Depuis l'ordonnance du 3 juillet 1945 et les décrets en 1948, 1950 et 1952, la projection publique d'un film nécessite que ce dernier ait obtenu un visa attribué par la Commission de Contrôle. Elle est composée de sept membres représentant différents ministères dont l'Education Nationale, la Justice, les Armées, la Santé...et sept personnes des organisations professionnelles du cinéma : producteurs, réalisateurs... A cette époque, cette commission dépend du ministère de l'Information puis plus tard de la Culture. Le ministère de l'Information ne peut pas refuser le visa si la Commission a donné son accord.

*Cette commission de contrôle est dotée de trois armes : l'interdiction totale, l'interdiction aux mineurs de moins de 16 ans, des coupures et des modifications. Après avis de la commission, le ministre décide de la délivrance du visa. (...) Le visa d'exploitation peut être limité au seul Hexagone ; la censure à l'exportation et l'interdiction d'exploitation dans les pays d'outre-mer représentent un tel manque à gagner que les producteurs découragent tout projet risquant de subir ces interdictions.*¹⁴³

La Commission a aussi la possibilité d'émettre un avis provisoire à la lecture d'un scénario. Il s'agit de la pré-censure. Elle donne un avis global puis elle exprime des souhaits quant à des modifications, coupures nécessaires pour obtenir le visa d'exploitation et d'exportation. Par conséquent, les cinéastes et les producteurs préfèrent couper avant le tournage ce qui risque de ne pas plaire à la Commission de

¹⁴³ CinémAction n°85, *La guerre d'Algérie à l'écran*, Catherine Gaston-Mahé, 1996, p. 34

Contrôle. Parfois, ils doivent donc faire preuve d'autocensure.

Selon Catherine Gaston-Mahé, la censure serait « ... relativement libérale en matière de morale, elle l'est beaucoup moins en matière politique ; elle défend le colonialisme et l'armée utilise la panoplie des mesures à sa disposition pour occulter des guerres d'Indochine et d'Algérie. »¹⁴⁴ Elle sévit en demandant des modifications dans de nombreux films courts et longs métrages. Il ne faut pas oublier que le «...ministre de l'Information qui devait aussi tenir compte de discrètes pressions de l'Elysée – au temps où Mme de Gaulle y maintenait un ordre chrétiennement moral. »¹⁴⁵

Dans le numéro 74 de la revue *Cinéma*, Michel Flacon écrit que « Si nous reparlons aujourd'hui de la censure c'est, une fois, n'est pas coutume, pour signaler le libéralisme dont elle a fait preuve au cours de ces dernières semaines. Libéralisme tout neuf (la fin de la guerre d'Algérie se fait sentir là aussi) et tout relatif d'ailleurs, les films autorisés après diverses difficultés l'ayant été au prix de coupures ou de transformations que les réalisateurs admettent parfois difficilement. » Il est vrai que c'est à ce moment (1963) que *Cuba Si !* et *Le chemin de la mauvaise route* sont autorisés à sortir sur les écrans.

b) Etat des lieux des films censurés :

« Quarante titres sont censurés de 1953 à 1962 dont une vingtaine interdits de 1954 à 1957. Entre 1952 et 1959, 105 films que les auteurs refusent de modifier ne peuvent sortir sur les écrans ou doivent subir une longue période de purgatoire. »¹⁴⁶

Certains de ces titres sont aujourd'hui très connus comme *Les statues meurent aussi* (1953), *Nuit et brouillard* (1955) d'Alain Resnais... ou *Cuba Si* de Chris. Marker. Ce film a été tourné en janvier 1961. Il célèbre le second anniversaire de la Révolution, et le début de l'année de l'Education. En conclusion, le film revient sur l'échec américain de la « Baie des Cochons » sur le renversement de la Révolution cubaine. « Il a été bloqué pendant deux ans avant de recevoir cet été son visa de censure sans aucune coupure ; auparavant y avait été autorisée une version, là encore non reconnue par

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 35

¹⁴⁵ JEANCOLAS Jean-Pierre, *Op. Cit.*, pp. 27-28

¹⁴⁶ CinémAction, n°85, 1996, *Op. Cit.*, p. 36

l'auteur. »¹⁴⁷

Le premier film de Jean Becker *Un nommé la Rocca* (1961) a subi les désagréments de la Commission de Contrôle : scénario pré-censuré, premier montage post-censuré... Le film de Jean-Claude Bonnardot, *Moranbong* (1959) n'a pas pu sortir sur les écrans suite à une interdiction totale pour d'obscures prétextes diplomatiques. Il en est de même pour *Hold-up à Saint-Tropez (ex-Les Play-Boys)*, Louis Félix, 1961). En 1964, le moyen métrage *La femme spectacle* de Claude Lelouch est lui aussi interdit par la censure.

Ainsi, des films n'ayant pas de contenu politique sont interdits totalement ou pour une partie de la population. La plus redoutable est l'interdiction aux moins de 18 ans. *Les baisers* a risqué d'être classé dans cette catégorie. Pour le producteur, Georges de Beauregard, cela aurait été une catastrophe financière.

c) *Les baisers*

Les années 60 voient l'éclosion des films à sketches car «... les producteurs peuvent afficher d'un seul coup quatre, cinq ou six noms dans le vent, démultipliant ainsi l'offre et l'effet de curiosité. C'est le *package* Nouvelle Vague. »¹⁴⁸ Certains cinéastes de la Nouvelle Vague ont participé à ce genre d'entreprise où les réalisateurs ayant une certaine notoriété parrainent de nouveaux. Voici des titres de films tournés entre 1961 et 1965. *Les Sept Péchés Capitaux* (Dhomme, Molinaro, de Broca, Demy, Godard, Vadim, Chabrol), *L'Amour à vingt ans* (Truffaut, Renzo Rossellini, Ishihara, Marcel Ophuls, Wajda), *La chance et l'amour* (Claude Berri, Charles L. Bitsch, Eric Schlumberger et Bertrand Tavernier), *RoGoPaG* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), *Les Plus Belles Escroqueries du monde* (Horikawa, Polanski, Gregoretti, Chabrol, Godard), *Paris vu par...* (Douchet, Rouch, Pollet, Rohmer, Godard, Chabrol).

D'autres nouveaux cinéastes, venant parfois de la télévision, mettent en scène

¹⁴⁷ *Cinéma* 63, n° 80, par Marcel Martin, p.108

¹⁴⁸ *Cahiers du cinéma*, Hors-série, février 1999, *Nouvelle Vague, une légende en question*, par Bernard Benoliel, p. 55

des courts-métrages réunis en un seul film : *Les parisiennes* de Jacques Poitrenaud, Michel Boisrond, Claude Barma, Marc Allégret (1961). Jacques Baratier utilise ce schéma narratif pour son film *Dragées au poivre* (1963) avec Guy Bedos, Sophie Daumier, Simone Signoret, Jean-Pierre Marielle...

« Dix ans après *Les Sept Péchés capitaux*, version « cinéma de papa » (1952), sortit une version homonyme revue par la génération montante... Suivirent *L'amour à vingt ans*, *Paris vu par...* »¹⁴⁹ Pourtant, les réalisateurs de la « qualité française » pour reprendre le terme de François Truffaut ne sont pas en reste puisque plusieurs d'entre eux participent aussi à des films à sketches. En 1960, Henri Decoin, Jean Delannoy, Michel Boisrond, René Clair, Henri Verneuil, Christian-Jaque, Jean-Paul Le Chanois réalisent *La Française et l'amour*.

*Nombreux sont donc les petits films qui marivaudent, mondanisent, content fleurette, courtisent, draguent, « emballent », parfois drôlement, moins souvent tragiquement (le ton dominant est à la comédie), espérant toujours au bout du compte être au moins « sociologique » à défaut de cinématographiques.*¹⁵⁰

Ces caractéristiques peuvent correspondre au film, *Les baisers*. Georges de Beauregard, par l'intermédiaire de la société Rome Paris Films, produisit le long-métrage en 1963. Il est composé de cinq sketches : *Baiser d'été*, *Baiser de Judas*, *Baiser du soir*, *Baiser de 16 ans* et *Cher Baiser*.

Ma principale source concernant ce film à sketches fut le dossier de la Commission de Contrôle et les différentes correspondances que ce film a occasionné entre les producteurs et la Commission représentée par Robert Touzery.

Dans une lettre du 26 juillet 1963, ce dernier les met en garde : « J'ai l'honneur de vous faire connaître qu'en raison des deux sketches intitulés : « LE BAISER DE JUDAS » et « LES BAISERS DE 16 ANS », le film court un risque d'interdiction aux mineurs de 18 ans. »

¹⁴⁹ PINEL Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse-Bordas, Paris, 2000, 239p. (p. 204)

¹⁵⁰ *Cahiers du cinéma*, Hors-série, février 1999, *Op. Cit.*, par Bernard Benoliel, p. 59

Après la séance plénière du 11 décembre 1963, « La Commission propose l'interdiction aux mineurs de 18 ans, en raison du caractère immoral de ce film (notamment des sketches intitulés « Baisers de 16 ans » et « Baisers d'été »), qui ne peut avoir dans son ensemble, qu'une très mauvaise influence sur les adolescents. » Cette dernière phrase sera reprise dans le courrier du 16 décembre 1963 du ministre de l'Information, Alain Peyrefitte à Georges de Beauregard. Cette interdiction aux mineurs de 18 ans a été votée par 12 voix contre 1 et 2 bulletins blancs. Le président de la Commission de Contrôle, Henri de Segogne¹⁵¹, entérine cette décision en notant à la main : « D'accord H.S. » Il n'a fait que se conformer à l'avis de la Commission.

Le sketch *Baiser d'été* est réalisé par Bernard Toublanc-Michel. Trois couples d'amis se retrouvent sur le même bateau pour une partie de pêche en Bretagne. Eric, un jeune homme qui se destine à la prêtrise, se joint à eux. Diane parie avec ses amis qu'elle arrivera à l'embrasser avant la fin de la fin de la journée. Ce n'est que sur le chemin du retour que Diane, contre toute attente, parviendra à ses fins.

L'autre sketch, *Baiser de 16 ans*, de Claude Berri met en scène Daniel qui profite du départ en vacances de ses parents, pour faire la fête avec deux copains, Claude et Bernard. Après une drague effrénée et maladroite, le trio parvient à entraîner deux touristes italiennes chez Daniel. Aidé par de fausses pannes d'électricité et des slows en série, il embrassera enfin sa partenaire.

Dans une lettre, datée du 16 mars 1964, destinée à Mademoiselle Mazac, de la sous-commission du CNC, il est stipulé la liste des coupes effectuées dans le film. Pour *Baiser d'été* : « Dans le son les mots « Curé, prêtre, moine » ont disparu du dialogue et sont couverts soit par des ambiances, soit par un texte anodin, et ce sur la première bobine et à six endroits. Le dernier baiser que Diane accorde à son mari et qui donnait une allure équivoque au personnage de Diane, a été également coupé en totalité, ce qui représente environ 40 m. » Pour *Baiser de 16 ans*, « Le montage des scènes où les garçons entraînent les jeunes filles dans la maison a été raccourci. Ces scènes ont été montées sur un rythme musical de façon à enlever toute équivoque. La scène de la baignoire a été supprimée. Pendant la surprise-partie la scène où le jeune Claude essaie d'embrasser violemment la jeune fille en la renversant sur le fauteuil a été supprimée. Suppression totale de la séquence où le jeune Claude entre dans la chambre et s'enferme avec la jeune fille après le départ de Daniel. »

Finalement, l'interdiction est levée le 7 avril 1964.

¹⁵¹ Conseiller d'Etat honoraire

*La Commission a jugé qu'à la suite des coupures apportées, l'interdiction aux mineurs de moins de dix-huit ans, prononcée le 11 décembre 1963, pouvait n'être pas maintenue. Dans ces conditions, j'ai décidé de lever cette mesure d'interdiction et de vous accorder le visa d'exploitation sans aucune restriction. Quant à la bande-annonce, projetée au cours de cette séance, elle est également autorisée pour tout public.*¹⁵²

Rien dans l'image n'avait un caractère immoral mais il ne devait pas y avoir d'équivoque. Juste quelques mots ont été supprimés ou plutôt remplacés par du son d'ambiance. D'ailleurs, ces mots nous semblent aujourd'hui bien anodins. Georges de Beauregard a préféré céder aux volontés de la Commission et couper environ 40 m. pour *Baiser d'été* et 26 m. pour *Baiser de 16 ans*.¹⁵³

Les Baisers dresse un portrait drôle, tendre, amusant de l'adolescence contrairement à Jean Herman qui filme un couple de « blousons noirs » dans *Le chemin de la mauvaise route*.

c) *Le chemin de la mauvaise route* :

A nouveau, pour écrire ce développement, j'ai utilisé les documents du dossier de la Commission de Contrôle ainsi que des articles de presse.

Aujourd'hui, ce film de Jean Herman a pour titre *Le chemin de la mauvaise route*. Pourtant, ce n'est pas son titre original. En 1962, Jean Herman tourne un court-métrage intitulé *Gadjos 62*¹⁵⁴. Très rapidement, le titre devient : *Bon pour la vie civile*.

Ce film est produit par la Société Franco-Africaine de Cinéma (Sofracima) dont le siège social est à Abidjan, tout en disposant de bureaux à Paris. Cette jeune société

¹⁵² Lettre d'Alain Peyrefitte adressée à la Société « Productions Georges de Beauregard », 7 avril 1964

¹⁵³ Lettre de Georges de Beauregard à Robert Thouzery, Ministère de l'Information, 24 mars 1964

¹⁵⁴ Titre rayé et rajouté au stylo bille : *Bon pour la vie civile* dans un document du 23 février 1962

était dirigée par deux sœurs : Gisèle Rebillon et Catherine Winter. Cette dernière fut pendant douze ans journaliste à l'Humanité. Puis, en 1956, après l'insurrection de Budapest, elle quitte le parti communiste. Alors commence la grande aventure du cinéma. La Sofracima produisit alors de nombreux films à caractère politique, documentaire... avec des courts et des longs-métrages : *Jouer à Paris* (Catherine Varlin, 1962), *Elia s'en va* (Alexis Klementief, 1961), *Dix juin 1944* (Edmond Agabra, Maurice Cohen, 1961), *Le joli mai* (Chris. Marker, Pierre Lhomme, 1962)... En 1967, la société apporta l'aide technique et logistique au groupe de réalisateurs (Claude Lelouch, Agnès Varda, Alain Resnais, William Klein) réunit autour de Chris. Marker pour produire et réaliser *Loin du Vietnam*.

Comme nous l'avons vu auparavant, ce n'est pas la première fois que Jean Herman réalise un court-métrage pour la Sofracima. Il y eut *Actua-Tilt* en 1960 et *La quille* en 1961. En 1966, il tournera encore *Le dimanche de la vie*.

Avant le générique, un titre du « chapeau » annonce que « Trois spécialistes (un juge, un éducateur et un médecin) de l'enfance inadaptée discutent le film que vous allez voir. » La mise en scène de cette séquence est extrêmement simple. Une caméra filme sur fond noir les intervenants et fait des panoramiques pour passer de l'un à l'autre. Des inserts de gros-plans de mains sont utilisés. Le débat concerne le film que le spectateur n'a pas encore vu. Pour l'éducateur, « le film joué par des acteurs professionnels aurait été moins dangereux ». Pour eux, le film pourrait être source de traumatisme, d'angoisse, d'inquiétude chez les parents qui regardent le film. Un intervenant a peur que le film donne envie aux autres adolescents d'en faire autant. Il craint un processus d'identification. De plus, le film met trop en valeur l'échec des méthodes de rééducation. Il montre aussi « l'échec de l'adolescent par rapport à la société et aussi l'échec de l'adulte ». Le film choque par son côté trop réaliste, trop « cinéma-vérité ».

Mais leur principale crainte est l'émergence du phénomène des « blousons noirs » qui pourrait s'accroître à cause de la poussée démographique importante, d'un rassemblement des jeunes du à la construction de grands ensembles et aux parents démissionnaires que ce soit dans le milieu ouvrier ou que ce soit dans la bourgeoisie. Par ces exemples, on comprend bien que ces trois personnes se font l'écho de la pensée ambiante et surtout de la censure.

Le générique reprend des plans issus de *Twist-Parade* où l'on voit le groupe de rock de face et derrière des images en projection. « Entre danser et être voyou, c'est deux choses différentes. » La bande son qui vient de faire son apparition est construite à partir de voix (off) appartenant à des personnes interviewées dans des bistrots à l'heure de l'apéritif sur le thème des jeunes, des « blousons noirs ». Un dit qu'il s'agit d'un « mal de jeunes qu'il faut que ça se passe. Les jeunes ont raison. Il faut que ça s'extériorise. » Un autre précise qu'ils ne sont « pas tous comme eux. C'est une infime minorité. » Ces propos sont illustrés par des images de jeunes dans la rue...

Ce film est une sorte d'enquête sur deux « blousons noirs » : Colette (19 ans) et Jean-Claude (18 ans et demi). Chacun se livre devant la caméra. Toutes ces interviews ont été regroupées sous forme de chapitre thématique : « le langage manouche », « la semaine de 40 heures », « les bagarres », « la mode », « la guerre d'Algérie », « nous deux », « les copains », « la jalousie »...

On apprend alors que Colette et Jean-Claude aiment aller à la fête foraine, au cinéma, qu'ils vendent leurs vêtements pour avoir un peu d'argent. Ils avouent avoir la paresse de travailler. Ils parlent aussi de leur enfance, de leurs différents séjours dans des centres d'éducation surveillée... On sait aussi que pour Jean-Claude le vol est une vocation : « ...partout où j'allais, il fallait que je vole ! » Il a besoin de voler : « (c'est) un vice que j'avais. »

Entre les entretiens des deux jeunes, Jean Herman glisse des images avec un montage choc, agressif dont les thèmes des images ressemblent à ce qui est dit. Ainsi, le réalisateur utilise des plans courts de femmes extraites de magazines, une photographie de S.S. quand Jean-Claude dit que son père était allemand, des photographies d'hommes musclés et de femmes presque nues qui rappellent celles d'*Actua-Tilt*. Le réalisateur illustre leurs propos par « un mélange d' « interviews, de scènes jouées, (d') images documentaires, (d') images arrêtées ou accélérées dans un montage rapide et complexe. »¹⁵⁵

Le 10 août 1962, le film est inscrit sur le Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel (CNC) et la fiche de renseignements pour le passer devant la Commission de Contrôle est remplie. Dans la séance du 4 septembre 1962, la sous-

¹⁵⁵ Notice descriptive du film au Forum des images

commission décide de renvoyer le film en plénière. Le 18 septembre 1962, la Commission qui s'est donc réunie en plénière donne un avis défavorable pour le visa d'exploitation et pour l'exportation. Sur le dossier, il est indiqué en rouge et souligné que le film est interdit totalement.

Cette mesure se justifie par les considérations ci-après :

- *Le sujet qui, bien entendu, ne saurait être exclu en soi, risque de donner lieu, tel qu'il est traité, à une relance des activités des « blousons noirs » ;*
- *La succession des scènes ainsi que le dialogue constituent une incitation à toutes les formes du vice, voire du meurtre ;*
- *Le climat dans lequel se déroule le film est d'une vulgarité insupportable.¹⁵⁶*

Les votes pour l'interdiction totale se décomposent de la façon suivante : Pour interdiction : 12, Pour autorisation : 3, Bulletin blanc : 2.

Dans une lettre du 21 septembre 1962, Gisèle Rebillon demande un entretien à Henri de Segogne. Elle insiste par téléphone le 26 septembre 1962 pour qu'on le lui accorde. Contrairement à Georges de Beauregard, elle et Jean Herman vont essayer de se battre devant cette censure.

Quelques jours après, Jean Herman s'exprime dans *Les lettres françaises* :

Je n'aurais jamais cru qu'on puisse prendre pour argument : « C'est un film amoral », car il me paraît évident qu'au sortir du film, la réaction n'est pas l'admiration. Il s'agit d'une démystification totale du dur, d'autant que le film se termine sur un ton presque de sensiblerie. » (...) Je crois en effet que l'agressivité de l'image a dû considérablement irriter. Le film aurait peut-être été accepté sous une autre forme. (...) « Je la (la violence) ressens très profondément, elle manifeste une sorte de révolte contre une forme de cinéma qui m'exaspère.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Avis de la Commission donné par téléphone par M. de Segogne, le 19 septembre 1962 qui sera repris de façon identique dans une lettre du 24 septembre 1962 de Christian Fouchet, ministre délégué auprès du Premier ministre, chargé de l'information à la Sofracima.

¹⁵⁷ *Les Lettres françaises*, 4 octobre 1962, propos recueillis par Raymond Bellour

A la suite du fait nouveau constitué par une adjonction et des coupures, la Commission, lors de la seconde plénière le 4 décembre 1962, a réexaminé ce film et propose une interdiction aux mineurs de 18 ans (« acquis à l'unanimité sans vote ») et à l'exportation et dans les départements et Territoires d'Outre-Mer (15 voix pour l'interdiction et 7 voix contre). De plus, elle demande aussi la coupure intégrale de la séquence intitulée « Tuer »¹⁵⁸ et « Exhibitionnisme » (Textes et images) ainsi que de supprimer l'énumération donnée par Jean-Claude : « Neufchâteau, Aniane, Belle Isle en Mer, Saint-Hilaire »

Grâce à la publication dans *Cinéma* d'une partie (??) de la séquence « Tuer », on connaît les propos de Jean-Claude. Il raconte comment et pourquoi il a donné un coup de cran-d'arrêt à un homme au hasard : « On avait décidé d'se faire un bonhomme, n'importe qui, n'importe qui qui s'présenterait... » Il le braque mais l'homme se défend et ne veut rien donner. Par conséquent, Jean-Claude lui enfonce son couteau. Il avoue l'avoir attaqué pour quatorze francs et culpabilise d'avoir du sang sur les mains. « Il a dû nous prendre pour des lâches... moi j'avais un couteau, lui il avait rien... C'est pour ça, après, j'ai regretté. »¹⁵⁹

Aujourd'hui, le film comporte toujours ce chapitre mais très certainement raccourci. Les paroles du « blouson noir » ont été remplacées par un bruit de machines. Le réalisateur semble indiquer au spectateur que cette partie a été censurée, à la manière de Claude de Givray dans *L'amour à la chaîne*.

Selon Marcel Martin, dans la séquence « Tuer » « était reconstitué le meurtre gratuit d'un passant dans la rue par des blousons noirs. »¹⁶⁰ Ces plans ne sont pas visibles aujourd'hui.

Le 2 janvier 1963, Alain Peyrefitte signale à la Sofracima les différentes

¹⁵⁸ Ce chapitre sera publié dans la revue *Cinéma* 63, n°72 (p.48) qui consacrait un article à *Bon pour la vie civile*.

¹⁵⁹ *Cinéma* 63, n° 72 , p. 48

¹⁶⁰ *Cinéma* 63, n° 80, p. 109

exigences et qu'il était accordé au film le visa d'exploitation en France métropolitaine seulement mais le film reste interdit à l'exportation.

Dans une lettre du 26 mars 1963, Gisèle Rebillon précise au ministre de l'Information que les coupures demandées ont été effectuées sur le négatif original du film et qu'elle désire connaître le numéro d'exploitation définitif du film.

A la lecture d'un courrier daté du 8 mai 1963, d'Alain Peyrefitte à Gisèle Rebillon, on apprend qu'une demande avait été faite pour exporter le film au Canada. « Cependant en raison des objections soulevées par M. Le ministre des Affaires Etrangères qui estime que votre film est susceptible de heurter violement les spectateurs canadiens qui risqueraient de l'interpréter comme l'indice d'une baisse de la moralité de la jeunesse française, il ne m'est pas possible de donner satisfaction à votre demande... »

Le 21 mai 1963, la Commission autorise l'exportation du film pour les pays suivants : Etats-Unis, La Belgique, l'Allemagne, La Grande-Bretagne et la Suède, puis l'Autriche (à partir du 23 décembre 1963) avec l'obligation de précéder le film de l'Introduction d'une durée de 250 m.

En effet, la Commission avait demandé d'inclure au début du film un « chapeau » c'est-à-dire un préambule. Le 3 septembre 1963, Gisèle Rebillon écrit à Henri de Segogne pour demander

... l'autorisation d'ôter le chapeau de présentation que nous avons inclus dans notre film « LE CHEMIN DE LA MAUVAISE ROUTE » à votre demande. En effet, notre film, précédé de cette introduction a, au second passage, comme vous le savez, été autorisé par la Commission de Contrôle des Films Cinématographiques, avec l'obligation de coupes et l'interdiction aux moins de 18 ans. Cependant, nous avons appris que cette introduction n'a pas reçu un accueil très favorable.

D'autre part, ce film a été tourné comme un court métrage et sa longueur, sans le préambule, reste dans cette catégorie. Il devrait donc bénéficier de la loi d'aide aux courts métrages. Si nous incluons le chapeau, notre film dépasse les 1300 mètres et est considéré comme un long métrage. N'ayant pas eu l'autorisation de tournage de cette catégorie, il ne bénéficierait pas de l'aide accordée aux grands films.

C'est pour ces différentes raisons que nous nous permettons de revenir sur ce problème et que nous vous serions obligés si vous pouviez nous autoriser à supprimer de notre film la présentation par les trois spécialistes.

La réponse de Henri de Segogne sera la suivante « La Cn (sic) a statué en parfaite connaissance de cause. Il n'existe aucune raison de nature à modifier son point de vue. »¹⁶¹

Afin que le film puisse concourir à la prime à la qualité, le film sera reclassé malgré sa longueur. D'ailleurs, Luc Moullet, dans son article sur les primes à la qualité et des longs-métrages transformés en court, écrit qu' « Avec *Le chemin de la mauvaise route* (Herman, 1962), qui a été reclassé malgré la Loi, il a piqué un important prix à un vrai court métrage. »¹⁶²

Le 31 octobre 1973, la Sofracima (Gisèle Rebillon) demande à Régis Debray ainsi qu'au président de la Commission de Contrôle, de lever cette interdiction d'exportation « dont nous pensons qu'elle est aujourd'hui totalement dépassée. »¹⁶³

Le 22 novembre 1973, le film est renvoyé en plénière pour le 27 novembre 1973. « A revoir pour levée éventuelle de l'interdiction à l'exportation ; le film est interdit à l'exportation sauf pour les Etats-Unis, la Belgique, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la Suède et l'Autriche. »¹⁶⁴

La sous-commission a refusé de revoir son avis car « Ce film montre une certaine catégorie de la jeunesse française sous un jour très inquiétant. Par ailleurs, bien que réalisé il y a maintenant plus de dix ans, ce film met en cause indirectement toutes les institutions destinées à prendre en charge la jeunesse délinquante, notamment les services d'éducation surveillée. »¹⁶⁵

Finalement, le 19 décembre 1973, la Commission autorise l'exportation du film mais il reste interdit aux mineurs de 18 ans.

¹⁶¹ Ecrit à la main sur la lettre de Gisèle Rebillon et repris dans le courrier du 11 septembre 1963

¹⁶² *Cahiers du cinéma*, n° 161-162, janvier 1965, « Spécial crise du cinéma français », p. 130

¹⁶³ Lettre du 31 octobre 1973 de Gisèle Rebillon à Régis Debray (CNC)

¹⁶⁴ Séance de la Commission de Contrôle du vendredi 22 novembre 1973, 14h30

¹⁶⁵ *Ibid.*

Le film sort au Studio de l'Etoile le 6 septembre 1963, avec au même programme *Cuba Si !* de Chris Marker. La presse a fait écho que le *Chemin de la mauvaise route* avait subi les exigences de la Commission de Contrôle. Néanmoins, aucun critique n'avait défendu le film pendant ces problèmes de censure même si un article et un entretien de Jean Herman dans les *Lettres Françaises* sont parus le 4 octobre 1962. Le réalisateur parle à Raymond Bellour de son travail de metteur en scène (tournage, montage...) et évoque au détour d'une phrase que le film n'a pas été compris : « ... le sens du texte (il ouvre le film en utilisant le terme de « cinéma-mensonge ») semble avoir échappé, aux censeurs surtout. » Le ton n'est pas du tout polémique. Tout le monde semble être résigné devant le diktat de la censure.

Dans *Télérama*, Paule Sengissen n'écrit rien par rapport à la Commission de Contrôle. Pour elle, Jean Herman est un tricheur « Quand il nous montre quatre fois le plan de la jeune fermière (sic) en larmes, pleurant sur des événements différés, Jean Hermann (sic) a professionnellement une attitude malhonnête. (...) Néanmoins, *Le chemin de la mauvaise route* a le mérite d'ouvrir les yeux du public sur les problèmes de la jeunesse délinquante. »¹⁶⁶

Combat publie plusieurs articles pour la sortie du film. Josane Duranteau interview et présente Jean Herman, le 9 septembre 1963. Les thèmes abordés sont le « cinéma-vérité », les films qu'il a tourné depuis (*Twist Parade*, *Les fusils*) et enfin ses projets (un long film d'aventure, un western). Suite à « la mort de Jean-Claude (Grandvallet) au volant d'une voiture volée donne lieu à travers toute la presse a des commentaires dans lesquels il faut peut-être mettre de l'ordre. »¹⁶⁷ A nouveau, Josane Duranteau donne la parole au réalisateur. Il doit répondre aux articles qui accusent le film et Jean Herman d'avoir mêlé dans la tête de Jean-Claude le réel et l'imaginaire. Alors la journaliste demande : « Quel effet le film a-t-il pu avoir sur lui ? »¹⁶⁸ Jean Herman répond : « Il n'a jamais vu le film. Il n'a jamais vu même les premiers rushes. Nous pensions que nous avions tout le temps... »¹⁶⁹ De plus, Jean Herman a été dans

¹⁶⁶ *Télérama*, 22 septembre 1963, par Paule Sengissen

¹⁶⁷ *Combat*, 10 décembre 1963, par Josane Duranteau

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

l'obligation de faire une déclaration au journal télévisé.

Dans son ensemble, la presse a bien médiatisé le film et tous les événements qui s'y rapportaient par l'intermédiaire de *Arts*, *Le canard enchaîné*, *L'Express*, *Le Figaro Littéraire*, *France-Observateur*, *L'Humanité*, *Libération* et *Le Monde*.

La revue *Cinéma* a publié dans son numéro 72 des extraits des propos de Colette et de Jean-Claude sur les thèmes des bagarres, de tuer... Puis, dans le numéro 77, la rubrique *Bonne chance* est consacrée à Jean Herman qui dresse un portrait du réalisateur. Michel Flacon rappelle le passé du film quand il écrit un article sur les films censurés : « *Bon pour la vie civile*, de Jean Herman, d'abord interdit pour « amoralité, incitation à tuer, agressivité extrême », a été finalement autorisé dans une version amputée d'une douzaine de minutes et avec l'obligation d'un nouveau titre : LE CHEMIN DE LA MAUVAISE ROUTE (sic). Là, non plus, le producteur et le réalisateur ne sont guère satisfaits. »¹⁷⁰

Dans les *Cahiers du cinéma*¹⁷¹, le film eut une notule au moment de sa sortie. Le critique écrit qu'il s'agit d'« un document remarquable : la double confession, style cinéma-vérité (...) et tout ce qui est dit est passionnant et pathétique (...) on n'en peut pas dire autant de ce qui est projeté : un informe, prétentieux et accablant salmigondis de pastiches et réminiscences ; et l'irresponsabilité du cinéaste outrepassa un peu trop celle de ses cobayes. »

Tous s'accordent à dire que le film arrive trop tard et que déjà beaucoup de longs-métrages utilisant la méthode du cinéma-vérité sont sortis : « Il aurait eu il y a un an et demi un caractère de nouveauté qui étonnera moins maintenant. »¹⁷²

Sans la Commission de contrôle, le film serait aujourd'hui différent. Le prologue avec les trois spécialistes n'existerait pas et le chapitre « Tuer » serait plus complet,

¹⁷⁰ *Cinéma* 63, n° 74, par Michel Flacon, p. 22

¹⁷¹ *Cahiers du cinéma*, n° 148, octobre 1963, p. 70

¹⁷² *Combat*, 9 septembre 1963, par Josane Duranteau

avec un dialogue audible. Néanmoins, les demandes de la censure mentionnées ci-dessus nous renseigne aussi sur la société française de l'après-guerre.

CONCLUSION

Les années 60 ont été des années de grands bouleversements pour la société française. Ces changements ont alors été ressentis dans les arts et plus particulièrement dans le cinéma. On ne fait plus des films de la même manière.

De plus, les thèmes abordés dans les films (courts ou longs métrages) sont différents. Ils ressemblent aux nouvelles préoccupations de la jeunesse. Il me semble que *Le chemin de la mauvaise route* synthétise ces centres d'intérêt. On a pu voir que ce film était composé de chapitres. Par conséquent, certains esquissent le portrait de ces jeunes gens. Par exemple, concernant la guerre d'Algérie, Jean-Claude dit ce que beaucoup de personnes de son âge pensent c'est-à-dire que la guerre a assez duré et qu'il ne voulait pas faire son service militaire à ce moment là. Pourtant, il n'y a pas de conscience politique chez lui comme chez ceux de son âge. Il s'intéresse plus à la mode vestimentaire et surtout musicale : au rock, aux « yé-yés » et au twist. Ces deux « blousons noirs » ne sont pas les seuls comme en témoignent les courts-métrages suivants : *Twist-Parade*, *Les idoles*, *A la mémoire du rock*. Dans ces films, beaucoup de jeunes dansent frénétiquement en écoutant les nouvelles stars de la chanson française qui gagnent tout de suite beaucoup d'argent et deviennent célèbres du jour au lendemain.

Même si les stars n'ont pas tournés sous la direction de ces nouveaux cinéastes pour leurs courts-métrages, elles apparaissent néanmoins sous la forme de photographies, de couvertures de magazines, de emploi d'images d'actualité et elles sont, parfois, le sujet de ces réalisations. Les années 60 ont vu l'apparition des mass-media. Brigitte Bardot est bien la figure emblématique de cette nouvelle star traquée des photographes (*Paparazzi*). Elle n'est plus une déesse comme étaient ces actrices hollywoodiennes à l'époque des grands studios. Brigitte Bardot semble, en tout cas, plus accessible. Elle se promène dans Saint-Tropez (*Du Côté de la Côte*) pour devenir la figure incontournable de la ville. Il suffit d'évoquer Saint-Tropez pour mentionner Brigitte Bardot. A cette époque, elle est un véritable phénomène. Elle est copiée, surveillée, menacée... On a l'impression que tous les hommes sont amoureux d'elle. C'est pourquoi Colette demande agacée à Jean-Claude dans *Le chemin de la mauvaise route* : « Qu'est-ce qui te plaît dans elle ? » Colette le met en garde en lui disant que quelqu'un est dans un centre de psychiatrie à cause d'elle. Eddy Matalon, avec *A propos d'une star* a essayé de comprendre l'engouement que l'actrice provoquait.

La jeunesse découvre le plaisir de rouler à vive allure comme Jean-Claude qui aime beaucoup la vitesse. Cela détermine son choix de voitures avant de les voler. Dans

beaucoup de films de la Nouvelle Vague, on retrouve cette ivresse que provoque la vitesse. Dans *Histoire d'un petit garçon devenu grand*, Guy Gilles et François Reichenbach ont bien explicité ses dangers : l'accident...

Selon les témoignages rapportés par Françoise Giroud, le problème n° 1 en France était la guerre d'Algérie puis le logement. A la fin de la Seconde guerre mondiale, le nombre de naissance augmente considérablement. C'est ce que l'on nomme le « babyboom ». Au début des années 60, ces bébés ont une quinzaine d'années et ils veulent profiter de l'apparition de la société de consommation. Cette poussée démographique a eu le corollaire de ne pas avoir assez de logements décents pour tous. Les pouvoirs publics ont donc décidé à la fin des années 50, la construction de grands ensembles et la rénovation de quartiers parisiens. Cette volonté politique est visible dans le court-métrage *Le mannequin de Belleville* (Jean Douchet) tandis que le Corbusier propose ces plans pour une Ville Radieuse (*Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, Pierre Kast). D'ailleurs ce problème de logement apparaît dans le film de Jean Herman puisque Colette et Jean-Claude sont obligés de vivre chez sa mère. On vit le plus souvent en famille (*Les surmenés*, Jacques Doniol-Valcroze), chez les parents (*Baiser de 16 ans*, Claude Berri ; *Une étudiante d'aujourd'hui*, Eric Rohmer).

« Dans la France de l'époque, on habitait encore souvent des taudis mais les « transistors », les électrophones, les scooters se répandaient à grande allure, ce qui favorisait (scooters mis à part) les signes de reconnaissance musicaux de la nouvelle génération. »¹⁷³

Durant la présidence, le pouvoir gaulliste est extrêmement fort. De Gaulle renforce la censure et plus particulièrement cinématographique par le biais de la Commission de Contrôle pendant la guerre d'Algérie. Des films sont alors interdits parce qu'ils traitent de politique. D'autres films sont interdits parce qu'ils véhiculent une « amoralité » et qu'ils peuvent provoquer chez le spectateur une envie de copier ce qu'il voit à l'écran. Ce sont avec ces arguments que *Le chemin de la mauvaise route* a été interdit totalement puis aux moins de 18 ans.

A chaque fois pour traiter un thème, la méthode a été de mettre en relation ce qui est dit dans le film avec des documents sociologiques qui offrent un témoignage sur la population de cette époque. La consultation des ouvrages de Françoise Giroud, Edgar

¹⁷³ WINOCK Michel, *Op. Cit.*, p. 101

Morin, Kristin Ross, Michel Winock...m'ont été d'une aide précieuse.

Il me semble que les courts-métrages intégrés au mémoire rendent bien compte de la jeunesse des années 60, de leurs préoccupations, de leurs loisirs, de leur façon de parler, de se vêtir, de draguer, leur vision du couple... Le fait que les réalisateurs aient choisi de filmer à l'extérieur nous donne aujourd'hui la possibilité de connaître Paris (*Novembre à Paris*, *Le mannequin de Belleville*, *Nadja à Paris*) à cette époque et d'en apprécier les mutations.

Je crois aussi que ces films courts rendent compte des grands changements opérés dans la société française et dans le cinéma. En effet, on ne produit plus les films de la même façon qu'il y a dix ans car il faut compter sur l'émergence de la télévision. Cette dernière a un impact sur la production, la diffusion et le style de mise en scène.

« Il y en (récepteurs de télévision) avait 700 000 en France en 1958... »¹⁷⁴ et leur chiffre ne fera qu'augmenter. Par conséquent, il est donc normal que plusieurs producteurs de courts-métrages (entre autres) voient dans ce média une nouvelle possibilité de production et de diffusion des films courts.

François Porcile, dans *Défense du court métrage français*, consacre un chapitre à ce sujet. Il reprend les propos de Paul Claudon, directeur de la C.A.P.A.C., déjà paru dans *Image et Son*. Ce dernier veut « obtenir de la Télévision actuelle ou future des conditions de collaboration qui nous permettent par une reconversion de continuer à assurer le recrutement et la formation de nouveaux créateurs de films, ceux qui feront le cinéma français des vingt prochaines années. »¹⁷⁵. Pour d'autres producteurs, la télévision est une véritable aubaine. Pour Pierre Long, directeur de la société Son et Lumière, « La Télévision étant d'Etat, il me semble qu'elle constitue un de nos avenir possibles et que les services officiels qui s'occupent de défendre le court-métrage pourraient se pencher sur le problème. »¹⁷⁶ « Pour l'avenir, la seule solution possible est le débouché vers la Télévision. »¹⁷⁷ déclare Guy Pérol, directeur de la société S.I.N.P.R.I.

¹⁷⁴ JEANCOLAS Jean-Pierre, *Op. Cit.*, p.11

¹⁷⁵ *Image et son*, n° 150, avril-mai 1962

¹⁷⁶ *Bulletin quotidien*, Festival de Tours 1961

¹⁷⁷ *Ibid.*

L'ORTF devient aussi un débouché pour les réalisateurs de la Nouvelle Vague dont leurs premiers films n'ont pas eu beaucoup de succès. Beaucoup de ces cinéastes ont participé à l'émission d'André S. Labarthe et de Janine Bazin, « Cinéma de notre temps » : Jacques Rozier (*Jean Vigo*, 1964), François Weyergans (*Robert Bresson : ni vu ni connu*, 1965), Eric Rohmer (*Carl Th. Dreyer*, 1965), Claude de Givray (*Sacha Guitry*, 1965)...

De plus, l'émission de Daisy de Galard, « Dim Dam Dom » donne à Guy Gilles, Maurice Pialat, Alain Cavalier, José Varela, Carlos Vilardebo, Agnès Varda... l'occasion de tourner des reportages. « Dim Dam Dom » est une émission s'adressant principalement aux femmes. Elle était diffusée une fois par mois le dimanche. Chaque émission se compose de courtes séquences présentées par des speakerines d'un jour, actrices ou chanteuses alors en vogue.

Les courts-métrages deviennent donc des reportages pour des émissions telles que « Dim Dam Dom », « Cinq colonnes à la Une », « Pour le plaisir »¹⁷⁸ ou « L'avenir est à vous ». Cette émission est constituée de reportages sur le mode de vie, les goûts et les préoccupations des jeunes. On peut définir un portrait de la jeunesse des années 60. Voici quelques titres : *Leur premier disque* (« La difficulté de percer dans le monde de la chanson. Des jeunes parlent de leurs espoirs et de leurs désillusions. »¹⁷⁹) réalisé par Jean-Pierre Chartier en 1960 ; *Les idoles, les copains* (« Un reportage au Golf Drouot, quartier général des copains et lieu emblématique du phénomène yéyé »), Jean-Pierre Chartier, 1963.

Pathé voit aussi dans la télévision un moyen de coproduction. D'ailleurs, Raymonde Audibert avait en charge le Pathé Journal, le département court-métrage de la Société Nouvelle Pathé Cinéma et les activités techniques et commerciales pour la télévision. Carlos Vilardebo tourna treize émissions d'une heure de *L'aventure de l'homme moderne* sur l'Art moderne pour l'ORTF mais en coproduction avec Pathé.

La diffusion est accrue par les nombreux festivals qui montrent des films courts

¹⁷⁸ Guy Gilles : « Je termine un court métrage en couleurs : *Chanson de gestes*, pour Pierre Braunberger. Huit minutes de ce film sont destinées à l'émission de Roger Stéphane, « Pour le plaisir » (*Cahiers du cinéma*, n° 164, mars 1965, p. 46)

¹⁷⁹ Notice descriptive du Forum des Images

tels que Tours, Evian... Le relais est pris aussi par les ciné-clubs. Les courts-métrages restent encore visibles dans les salles de cinéma, avant « le grand film » même si les exploitants indiquaient rarement le nom du court-métrage qui était projeté.

La télévision modifia la mise en scène des nouveaux cinéastes. De toute façon, beaucoup d'entre eux firent le va-et-vient entre cinéma et télévision. La caméra devenait plus libre, l'image moins « léchée ». Les réalisateurs de l'ORTF imposèrent un style brutal, fondé sur le cadrage frontal de l'interviewé et sur une parole dominante même confuse ou hésitante. En effet, les jeunes cinéastes préférèrent utiliser le nouveau matériel cinématographique, plus léger et plus maniable, qui sont depuis peu à leur disposition. Ainsi, le spectateur peut voir des films avec une mise en scène plus libre, rarement vu avant. Les acteurs sont filmés caméra à la main, cachée ou pas, avec peu d'éclairage, dans la rue au milieu de tous. « Contre le cinéma de la « qualité française », de l'angle idéal et de la perfection de studio, c'est un cinéma qui tient compte des « leçons du reportage, du film de télévision et de certaines œuvres néo-réalistes »¹⁸⁰

Dans les salles de cinéma, on vit des documentaires dits de « cinéma-vérité » avec *Chronique d'un été*, Jean Rouch et Edgar Morin), *Le joli mai* (Chris. Marker), *Le chemin de la mauvaise route* (Jean Herman), *A propos d'une star* (Eddy Matalon)... A travers ces films, on peut sentir un intérêt pour cette société qui change et que ces réalisateurs ont voulu enregistrer les réactions, les pensées des personnes... par un micro-trottoir.

De plus, cet engouement pour la jeunesse s'est manifesté en 1958 avec la publication du livre de Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portraits de la jeunesse* de même qu'une grande enquête de Jean Farran sur la nouvelle jeunesse française a été pratiquée pour Paris-Match : « peu de goût pour la politique, baisse du sentiment religieux, rêve de voiture, d'électrophone et de télé... »¹⁸¹

Durant cette année universitaire, mon intérêt s'est porté sur des films et des cinéastes peu connus. J'ai eu le plaisir de découvrir des films surtout le travail de Jean Herman ; j'ai envie d'en savoir plus sur le film d'Eddy Matalon, *A propos d'une star*.

¹⁸⁰ Citation d'André S. Labarthe en 1962, reprise dans DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Collection repères, La Découverte, Paris, 2000, 120 p., (p. 84)

¹⁸¹ WINOCK Michel, *Op. Cit.*, p. 313

Au cours de mes recherches, je me suis aperçu que le nombre de films connus et exploités est infime par rapport aux films produits. Certains peuvent se révéler être de véritables perles. Le plus difficile est d'y avoir accès. Rares sont les cinéastes qui gardent des copies de leurs films. Les cinémathèques peuvent en avoir dans leur collection ainsi que les laboratoires cinématographiques. J'ai la conviction qu'il existe un potentiel énorme à valoriser ces archives et qu'il serait possible de découvrir des films très intéressants à voir, à étudier...

BIBLIOGRAPHIE

PERIODIQUES :

Cahiers du cinéma, n° 164, mars 1965, « Questionnaire »

Image et son, n°138, février 1961, « D'Actua-Tilt à XYZ » : ciné-alphabet de Tours 60 »

Iris, n°26, automne 1998, « La Nouvelle Vague et le cinéma populaire : Brigitte Bardot dans *Vie privée* et *Le Mépris* », par Geneviève Sellier et Ginette Vincendeau

Jacques BARATIER :

Midi Minuit Fantastique, n° 14, 1963, « Eves futures », p. 90

Pierre BRAUNBERGER :

Avant-scène cinéma, n° 19, octobre 1962, « Biofilmographie »

Bref, n° 48, fév./mars/avril 2001, « Pierre Braunberger, une mémoire en court », pp. 48 à 65

Jean DOUCHET :

Cinéma 63, n° 73, « Le mannequin de Belleville », p. 62

Guy GILLES :

Bref, n° 68, sept./oct. 2005, « Guy Gilles, cinéaste côté court, côté champs », Rodolphe Olcèse et François Bonenfant, pp. 8 à 10

Cahiers du cinéma, n° 164, mars 1965, pp. 46 à 47

Cahiers du cinéma, n° 166, mai-juin 1965, « L'amour à la mer », par Luc Moullet, p. 59

Cahiers du cinéma, n° 199, « Au pan coupé », par Michel Delahaye, p. 70

Cahiers du cinéma, n° 502, mai 1996, « Guy Gilles », par Jean-Claude Guiguet, p. 19

Cinéma 63, n° 74, « Filmographie », p. 42

Cinéma 64, n° 85, « Entretien », p. 13

Vertigo, n° 27, printemps 2005, « Guy Gilles, le temps retrouvé », collectif, pp. 81 à 96

Jean HERMAN :

Avant-scène cinéma, n°8, *Actua-Tilt*

Cahiers du cinéma, n° 73, juillet 1957, « Rossellini tourne *India 57* », par Jean Herman, pp. 1 à 9

Cahiers du cinéma, n° 79, janvier 1958, « Renaissance indienne », par Jean Herman, pp. 45 à 47

Cahiers du cinéma, n° 115, janvier 1961, « Tours 1960 » par Louis Marcorelles, pp. 34 à 39

Cahiers du cinéma, n° 148, octobre 1963, « Le chemin de la mauvaise route », p. 70

Cinéma 61, n° 53, Festival de Tours, p.37

Cinéma 63, n° 72, « Bon pour la vie civile », pp. 47-49

Cinéma 63, n° 74, « La censure et le soldat », par Michel Flacon, pp. 22-23

Cinéma 63, n° 74, « Actua-Tilt », p. 63

Cinéma 63, n° 74, « La quille », p. 64

Cinéma 63, n° 77, « Bonne chance à Jean Herman », p. 16

Cinéma 63, n° 80, « Le chemin de la mauvaise route », par Marcel Martin, p. 109

Pierre KAST :

Cahiers du cinéma, n° 77, décembre 1957, « The Year Itch » (à propos de la réalisation de *Un Amour de poche* : généralités), pp. 2 à 6

Cahiers du cinéma, n° 161-162, janvier 1965 : « Qui, pourquoi, comment » (réponse à un questionnaire sur l'état du cinéma français), pp. 38 à 40

Cahiers du cinéma, n° 200-201, avril-mai 1968 : « A Farewell to the movies » (réflexions générales sur sa carrière et sur le cinéma), pp. 12 à 18

Serge KORBER :

Avant-scène cinéma, n° 30, octobre 1963, *Delphica*

François REICHENBACH :

Avant-scène cinéma, n° 22, janvier 1963, « Biofilmographie »

Cahiers du cinéma, n° 110, août 1960, « L'Amérique buissonnière » (*L'Amérique insolite*), par François Reichenbach, p. 44

Eric ROHMER :

Cahiers du cinéma, n° 169, août 1965, « Evian : le 16 mm en 65 », par Louis Marcorelles, p.15 (pour *Nadja à Paris*)

Jacques ROZIER :

Avant-scène cinéma, n° 31, novembre 1963, « Entre le badinage et le chagrin », par Jean Collet, p. 6 (découpage d'*Adieu Philippine* et de *Blue Jeans*)

Cahiers du cinéma n° 92, février 1959, « Chacun son Tours » par Jean-Luc Godard, pp. 31 à 38

Cahiers du cinéma, n° 115, janvier 1961, « La photo du mois », par André S. Labarthe, p. 42

Cahiers du cinéma, n° 132, juin 1962, « Festival des critiques - Rozier », par Luc Moullet, p. 32

Cahiers du cinéma, n° 152, février 1964, « Tours I », par Michel Mardore, pp. 50 à 51

Cahiers du cinéma, n° 160, novembre 1964, « Chronique de la télévision », par Jean-Louis Comolli, p. 72

Cahiers du cinéma, n° 161/162, janvier 1965, « Qui ? Pourquoi ?, Comment ? - Questionnaire », par Jacques Rozier, p. 58

Cahiers du cinéma, n° 505, « Des Rozier rares », par Stéphane Bouquet, p. 13

Cahiers du cinéma, n° 507, « Les dernières vacances », par Joël Magny, pp. 52 à 53

Cahiers du cinéma, n° 508, « Courts métrages », par Emmanuel Burdeau, p. 76

Cinéma 59, n° 33, « Festival de Tours - *Blue Jeans* », p. 9

Cinéma 64, n° 82, « Festival de Tours - *Dans le ven* », p. 90

Carlos VILARDEBO :

Avant-scène cinéma, n° 9, « L'eau et la pierre »

Cahiers du cinéma, n° 10, mars 1952, « A, B, C... etc. », par Jean Queval, pp. 66 à 68

Cahiers du cinéma, n° 92, février 1959, « Tours 1958 », par Jacques Doniol-Valcroze, pp. 28 à 30

Cahiers du cinéma, n° 121, juillet 1961, « Courts métrages cannois », par Jean Douchet, pp. 41 à 42

Cahiers du cinéma, n° 518, « Le cirque de Calder », par Jean-Marc Lalanne, p. 78

Cinéma 59, n° 33, *Vivre*, p. 12

Pierre ZIMMER :

Cahiers du cinéma, n° 188, mars 1967, « Le judoka agent secret », par Jean-Louis Comolli, p.71

Les courts métrages :

Cahiers du cinéma, n° 71, mai 1957, « Problèmes du court métrage », par Jacques Doniol-Valcroze, pp. 30 à 35 et pp. 91 à 92

Cinéma 63, n° 74 : « L'évolution du court métrage français »

Ecran (L'), n° 1, 1958 : « La situation du court-métrage en France »

Dominique BLUHER et François THOMAS (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, Collection Le Spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 403 p

EVRAUD Jacky et KERMABON Jacques, *Une encyclopédie du court métrage français*, « Le film à sketches », Festival Côté court, Yellow Now – Côté cinéma, Paris, 2004, 459 p.

Le festival de Tours :

Cahiers du cinéma, n°79, janvier 1958, Tours 1957 par Louis Marcorelles, pp. 25 à 27

Cahiers du cinéma n°92, février 1959, « A chacun son Tours par Jean-Luc Godard » (article avec « A bas le court-métrage »), pp. 28 à 30

Cahiers du cinéma, n°103, janvier 1960, Tours 1959 (« Tours ville ouverte »), Louis Marcorelles et Luc Moullet, pp. 38 à 44

Cahiers du cinéma, n°115, janvier 1961, Tours 1960, par Louis Marcorelles, pp. 34 à

Cahiers du cinéma, n°127, janvier 1962, « Tours 1961 » (Jean Douchet, André S. Labarthe, Luc Moullet, Eric Rohmer, François Weyergans), pp. 42 à 44

Cahiers du cinéma, n° 140, février 1963, Tours 1962, Jean Douchet et André S. Labarthe,
pp. 34 à 36

Cahiers du cinéma, n° 152, février 1964, « Tours I, II, III » par Michel Mardore et André S. Labarthe , pp. 50 à 54

Cahiers du cinéma, n° 176, mars 1966, « A Tours an XI ou la tentation du long métrage » par Jean-André Fieschi, pp. 14 à 15

Positif, n° 53, juin 1963, « Tours : Petit index pour un festival » par Jean-Paul Torok, pp.45-50

Positif n° 59, mars 1964 : « Tours : Le tréfalgar du court-métrage » par Jean-Paul Torok, pp. 45-53

LA GUERRE D'ALGERIE :

CinémAction, n° 85, 1996, *La guerre d'Algérie à l'écran*

STORA Benjamin, *Appelés en guerre d'Algérie*, Découvertes Gallimard, Paris, 1997, 128 p.

STORA Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Editions La Découverte, Paris, 1993, 123 p.

MONOGRAPHIES :

BARDOT Brigitte, *Initiales B.B.*, Grasset, Grasset, Paris, 1996, 559 p.

BOIRON Pierre, *Pierre Kast*, Lherminier, Paris, 1985, 165 p.

BRAUNBERGER Pierre, *Cinémamémoire*, Centre Georges Pompidou, CNC, 1987, Paris, 263 p.

BURDEAU Emmanuel (dir.), *Jacques Rozier : le funambule*, Cahiers du cinéma, Centre Georges Pompidou, Paris, 2001, 160 p.

MAGNY Joël, *Eric Rohmer*, Rivages, Paris, 1995, 269 p.

REICHENBACH François, *Le monde a encore un visage*, Stock Paris, 1981, 261 p.

LA NOUVELLE VAGUE :

Cahiers du cinéma, n° 138, décembre 1962, spécial *Nouvelle Vague*, « Trois points d'économie » (éléments pour un dossier), pp. 85 à 102

Cahiers du cinéma, n° 161-162, janvier 1965 : Crise du cinéma français

Cahiers du cinéma, hors-série, février 1999, *Nouvelle Vague*, une légende en question

Positif, n° 46, juin 1962 : « Feux sur le cinéma français », « Le roi est nu », par Robert Benayoun, pp. 1 à 14

BAECQUE Antoine de, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Flammarion,

- 1998, 159p.
- BONNELL René, *Le cinéma exploité*, Seuil, 1978, 375 p.
- BORDE Raymond, BUACHE Freddy, CURTELIN Jean, *Nouvelle vague*, Serdoc, Lyon, 1962, 132 p.
- BRASSART Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante*, Ed. du Cerf Condé-sur-Noireau : Corlet, 2004 - Coll. : 7^e art, 394 p.
- COLLET Jean, *Le cinéma en question : Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer*, Editions du Cerf, Paris, 1972, 192 p.
- DOUCHET Jean, *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française – Editions Hazan, Paris, 1998, 358 p.
- DOUIN Jean-Luc (dir.), *La Nouvelle Vague 25 ans après*, coll. « 7^{ème} art », Cerf, Paris, 1983, 238 p.
- FRODON Jean-Michel, *L'Age moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995, 926 p.
- JACOB Gilles, *Une histoire du cinéma moderne*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1997, 255 p.
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague – Une école artistique*, Collection 128, Nathan, Paris, 2000, 128 p.
- PINEL Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse-Bordas, Paris, 2000, 239p.
- PORCILE François, *Défense du court-métrage français*, coll. « 7^{ème} art », Cerf, Paris, 1965, 309 p.
- PREDAL René, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Nathan, coll. « Réf », 1996, 1006 p.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague – Un cinéma au masculin singulier*, Collection Cinéma et Audiovisuel, CNRS Editions, 217 p.
- SICLIER Jacques, *Nouvelle vague ?*, Paris : Ed. du Cerf, 1961 Coll. : 7^{ème} Art, 135 p.
- SICLIER Jacques, *Le cinéma français I De « La Bataille du rail » à « La Chinoise »*, Ramsay Cinéma, 1990, 296 p.
- TASSONE Aldo, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*, Stock, Paris, 2003, 349 p.

SOCIOLOGIE :

- AUDE Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, L'Age d'Homme, Collection « Cinéma vivant », Paris, 1981, 233 p.
- DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, Repères, 2000, 120p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 60*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2004, 292 p.
- GIROUD Françoise, *La Nouvelle Vague, portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958, 349p.
- GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne : le cinéma de 1958 à 1968*, éditions Anthropos, Paris, 1971, 248 p.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le cinéma des français : la Vème république 1958-1978*, Stock, Paris, 1979, 477 p.
- MORIN Edgar, *Les stars*, Collection Points, Seuil, Paris, 1957, 188 p.
- ROSS Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc, la culture française au tournant des années soixante*, Abbeville, Paris, 1997, 222 p.

WINOCK Michel, *Chronique des années 60*, Seuil, Paris, 1987, 379 p.

SOCIETE NOUVELLE PATHE CINEMA :

KERMABON Jacques (dir.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, 473 p.

DIVERS :

RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Mon oncle*, Etude critique, Nathan, Paris, 1993, 119 p.

SERVAT Henry-Jean, *Les années Bardot*, édition n°1, Paris, 1996, 103 p.

SOURCES :

Archives de la Commission de Classification des Œuvres Cinématographiques
Archives des Films de la Pléaïde
BIFI