

L'évolution du cinéma français d'après-guerre

Autor(en): **Jotterand, Franck**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue économique franco-suisse**

Band (Jahr): **39 (1959)**

Heft 6

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-888244>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CINÉMA FRANÇAIS D'APRÈS-GUERRE

par Franck Jotterand, rédacteur en chef de la "Gazette littéraire", Lausanne



Au printemps dernier, une salle de cinéma des Champs-Élysées affichait chaque soir « Complet ». On y passait *La Grande Illusion*, réalisée par Jean Renoir en 1937. Les records de recette furent battus par cette bande dont plus personne ne voulait, et qui réussit à toucher le public au cœur : elle représentait un des grands moments du cinéma, l'âge d'or du film français.

On ne retrouvera plus, en effet, les circonstances extraordinaires qui nous donnèrent, entre 1930 et 1939, des œuvres telles que *Drôle de Drame*, *Le Jour se lève*, *Quai des Brumes*, de Marcel Carné, *A nous la liberté*, *Quatorze juillet*, de René Clair, *La Marseillaise*, *La Bête humaine*, *La Règle du Jeu*, de Renoir. A cette époque il semble qu'une rencontre

ait eu lieu entre un climat social, — les grandes espérances et le côté kermesse du Front populaire — des scénaristes tels que Jacques Prévert, et les metteurs en scène servis par des acteurs qui ne devaient rien au théâtre, Gabin, Raimu, Arletty, Fresnay, Michèle Morgan, pour aboutir à un style où la poésie trouvait sa source naturelle dans la réalité.

La guerre établit une cassure très nette; ni René Clair, ni Jean Renoir, ni même Pagnol ne devaient retrouver ce contact avec le peuple. Tandis que les Italiens s'engageaient à leur tour dans la voie du réalisme poétique, en France les trois grands s'appliquaient à créer des œuvres d'art : Renoir se rappelait qu'il était fils de peintre en nous donnant la prodigieuse suite d'images du

René Clair, époque d'après-guerre, le style grandiose de *Belles de Nuits*

Fleuve (1950), en évoquant les couleurs de la belle époque dans *French Cancan* (1954), puis *le Déjeuner sur l'herbe* (1959); seul Carné qui, avec *Juliette ou la clé des songes* et *l'Air de Paris*, songeait à bien « lécher » sa présentation, se rajeunit avec *Les Tricheurs*; René Clair se renouvelait en créant les ballets impeccables, colorés avec finesse, des *Grandes manœuvres*.

Renoir et René Clair sont toujours aussi grands qu'avant-guerre, mais ce sont aujourd'hui des esthéticiens, des artistes et non plus les interprètes d'une société. Ils ne mettent pas dans leurs films les inquiétudes

Marcel Carné, s'il avait eu Prévert à côté de lui, aurait fait de ces *Tricheurs* un chef-d'œuvre

de la vie moderne, ni la musique de jazz, ni le goût des machines ou la peur des atomes. Une nouvelle génération, celle de l'après-guerre, a-t-elle réussi à prendre la relève et à intégrer ces éléments dans des œuvres de qualité? Nous examinerons, pour répondre à cette question, le cas de Jacques Becker, René Clément, André Cayatte, Henri-Georges Clouzot.

LE CINÉMA ENGAGÉ

Pour l'amateur, Jacques Becker, ancien assistant de Renoir, restera toujours l'auteur de l'extraordinaire *Goupi - Mains - Rouges*, roman de sorcellerie paysanne, et de cette œuvre d'une beauté émouvante : *Casque d'Or*. Il a joué cependant un rôle dans la découverte de thèmes modernes, par des réalisations telles que *Rendez-vous de juillet* : pour la première fois, on filmait la jeunesse d'après-guerre (1949). L'orchestre de Claude Luter faisait danser des rats de cave, dont les noms, Daniel Gélin, Brigitte Aubert, Nicole Courcel, seraient ceux des vedettes de demain. Les amours adolescentes naissaient avec des mots nouveaux. La camaraderie née de la guerre se balladait dans un Paris que la libération paraît de beautés toutes fraîches. Auparavant, Becker avait dépeint le bonheur subtil et simple de deux Parisiens moyens, dans *Antoine et Antoinette*, bluette que devait suivre une description des beaux quartiers, de la jeunesse dorée : *Édouard et*

Caroline. Rien n'était perdu, la vie recommençait, les vrais problèmes se résolvait autour de cette interrogation murmurée à Passy, à Belleville, ou à Saint-Germain-des-Prés : « Tu m'aimes? »

René Clément jouit d'une excellente réputation, depuis *La bataille du rail*, épopée de la résistance. Mais peut-on l'appeler cinéaste « engagé »? *Jeux interdits* se déroule pendant la guerre, il est une protestation contre son absurdité; son thème véritable reste l'analyse de l'âme enfantine. Clément doit surtout son autorité à la manière dont il calcule chaque plan, tirant des diagonales et des verticales selon ce qu'il veut exprimer; cette méthode lui a valu il y a quelques années l'admiration sans borne des critiques,

qui voyaient enfin « comment c'était fait ».

André Cayatte, 55 ans, avocat, journaliste, écrivain, est le seul cinéaste qui s'est voulu totalement, fanatiquement, engagé. On connaît ses films à thèse, de *Justice est faite* à *Dossier noir*. Dans les pays de l'Est, on les présente comme des illustrations caractéristiques de la décadence bourgeoise. Effort courageux, mais qui marque bien les limites de l'engagement, au cinéma. Trop d'invraisemblance et d'exagérations, trop de négligences dans le maniement des acteurs et de la caméra nuisent à la qualité de ces œuvres. Il reste des films de Cayatte des dossiers défendus par un habile avocat. De *Jour se lève*, il restait, en revanche, une poésie lyrique, et des personnages à jamais vivants en notre souvenir. Voilà la différence...

Il faut parler enfin de Henri-Georges Clouzot, 53 ans, cas difficile : le meilleur chez lui reste voisin du pire. Dans le *Corbeau*, il avait dépeint avec une exacte cruauté la petite ville de province, et je crois que c'était là son œuvre la plus « engagée », évoquant l'atmosphère de délation dans laquelle vivait la France occupée (1943). Engagement involontaire, sans doute, et plus vrai par là-même que celui de *Manon* (1948), malgré les mitraillettes. Le dernier grand film

Jean Renoir a quitté le style de *la Grande Illusion* pour les pas de danse de **French Cancan**





de Clouzot, les *Espions*, a été raté de peu. Il était possible d'y voir le ballet absurde des grandes puissances en lutte les unes contre les autres, un vaudeville de la guerre froide. Se voulant philosophe de l'époque, chargeant son film de trop d'intentions, Clouzot rata son affaire.

**ROBERT BRESSON
et JACQUES TATI :
DES TÉMOINS**

Si nous voulions retrouver, dans vingt ans, la saveur âcre de notre époque, quels films reverrions-nous ? Je crois que deux cinéastes expriment notre temps : Robert Bresson et Jacques Tati. Le premier, dans *Un condamné à mort s'est échappé*, réussit aisément à éviter le danger qui guette les créateurs lorsqu'ils

Le film à thèse : une vue de **Nous sommes tous des assassins** d'André Cayatte

Sous les toits de Paris, ou René Clair à sa belle époque



Jean Gabin, de **Quai des Brumes** aux **Misérables**, demeure le dieu des Comédiens du Cinéma



se veulent à tout prix engagés : l'anecdote. Rien de plus imprécis en apparence que le lieu où le héros du *Condamné à mort* est enfermé. C'est la guerre en France, ce pourrait être n'importe quelle guerre. Le prisonnier parle le français, son langage est universel. Sa cellule devient l'image de notre condition humaine, sa libération progressive illustre cette constatation que l'homme ne vit que par espoir désespéré, par amour même impossible de liberté. « Le film est le type même de l'œuvre qui



Jacques Tati prépare ses films pendant trois ans

réclame un style; il faut un auteur, une écriture », dit Robert Bresson, qui a écrit lui-même l'adaptation et le dialogue de ses films; son écriture cinématographique l'égalé aux plus grands.

Jacques Tati met de l'humour dans les choses, il fait parler des balles de ping-pong, des portes de garage, des automobiles, et s'exprime comme acteur, par onomatopées, participant aux ballets mécaniques de la vie, et plaçant tout à coup son parapluie dans les rouages, exprès, pour en démontrer l'artifice. *Les vacances de M. Hulot*, *Mon Oncle*, sont les comédies machinistes et humaines du demi-siècle. Comme Bresson, Tati prépare pendant trois ans ses films.

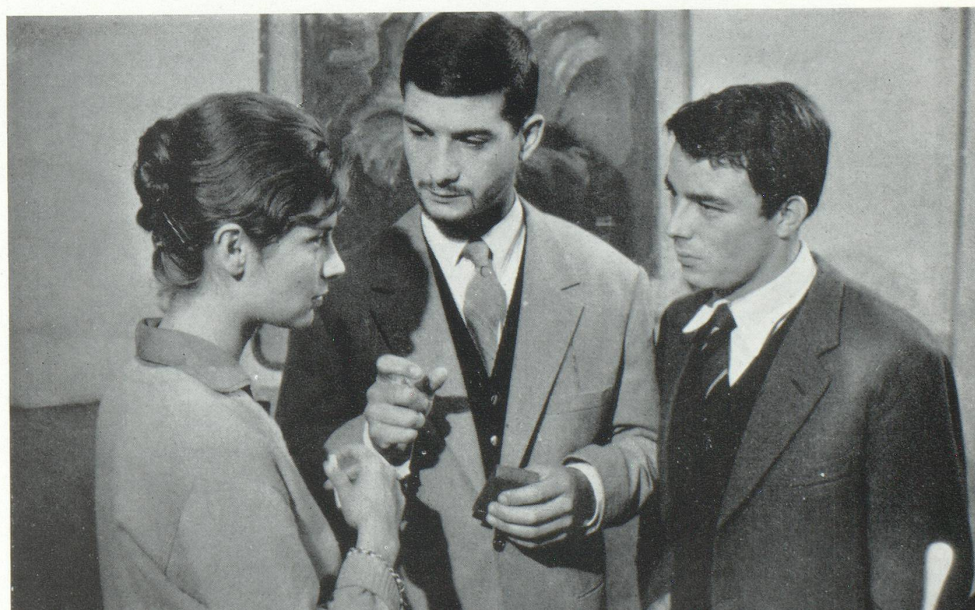
DIVERSITÉ DES GENRES

Avant d'aller plus loin dans notre étude, nous aimerions préciser que la perspective que nous adoptons — rencontre du cinéma et de la

Dans *Les Cousins*, Chabrol fait preuve de virtuosité pure

société française contemporaine — ne doit pas donner l'impression d'une évolution dirigée. Au contraire l'une des caractéristiques fondamentales du film français est son côté disparate. Aux États-Unis, plusieurs genres existent : comédie musicale, westerns, films policiers, super-productions, satires sociales — et l'on voit bien que dans ces genres-là, les Français copient les Américains —, Sacha Guitry rivalisant avec Cecil B. de Mille dans *Si Versailles m'était conté*, ou Delannoy dans *Notre-Dame de Paris*, et les cinéastes français n'ayant aucun nom à opposer à Hitchcock dans le genre policier, ou

à Gene Kelly pour la comédie musicale, à John Ford pour la satire sociale. Il n'y a pas d'école française du cinéma — il y en avait une entre les deux guerres — comme il y a encore une école française de la peinture. Nous avons affaire à des individualités. Si l'on voulait tenter cependant de trouver un dénominateur commun, on aboutirait à des généralités aussi peu satisfaisantes que : étude des sentiments plutôt que des structures sociales, et l'on trouverait à la rigueur un genre défini, mais le plus détestable, dans l'exploitation des thèmes : *Paris la nuit*, *Pigalle*, etc.





Une photo de **Crin Blanc** de Lamorisse



UNE ÉCOLE FRANÇAISE EST-ELLE EN PRÉPARATION?

1. *Le court-métrage.*

Face à l'Amérique, la France n'a pas à opposer seulement les noms nouveaux de Bresson et Tati. Il s'est développé depuis la Libération un genre spécifiquement français : celui du court-métrage, d'une richesse étonnante. On peut distinguer trois tendances : le film d'art, avec le *Van Gogh* et le *Guernica* d'Alain Resnais; le reportage sociologique, ethnologique ou ironique, et là nous avons tout d'abord les remarquables études de Jean Rouch sur les indigènes du Niger et le célèbre *Treichville* couronné par le jury du Prix Delluc, qui met en scène des noirs qui inventent eux-mêmes le scénario qu'ils jouent. Chris Marker est un poète de la caméra, qui nous fait découvrir en une demi-heure la Chine ou la Sibérie; on connaît les

Brigitte Bardot : elle rapporte des dollars ... elle a peut-être aidé au lancement du jeune cinéma français

réalisations de Franju (*Le Sang des bêtes*, *Hôtel des Invalides*), et les films de Rouquier sur les paysans ou les artisans. Récemment les noms d'Agnès Varda, de Kyrou, de Pollet, de Truffaut se sont ajoutés à la liste, ils représentent la troisième tendance, celle de la nouvelle de fiction réalisée en 20 minutes.

Le court-métrage — on en tourne environ 300 par année, en France — est le lieu de rendez-vous des expériences techniques, et des audaces aussi bien de fond que de forme. Le réalisateur y jouit d'une liberté d'expression plus grande. La loi d'aide, sur laquelle nous reviendrons, a permis dans une large mesure cette éclosion, illustrée par des réussites telles que *Crin blanc* ou *Ballon rouge*, de Lamorisse, et les films de Cousteau, Kast, Nicole Védres, tant d'autres...

2. Le long-métrage.

En 1956, un événement important eut lieu pour la France : Roger Vadim, âgé de 28 ans, obtint d'un producteur les crédits nécessaires pour réaliser *Et Dieu... créa la femme*, avec Brigitte Bardot pour vedette. L'affaire fut une réussite commerciale sans précédent. L'Amérique en particulier s'enticha de B. B., et en une année le chiffre d'exportation

du cinéma français dans ce pays doubla, grâce à ce seul film. B. B. rapportait des dollars à la France. Et Vadim ouvrait la voie au jeune cinéma.

Après lui, en effet, les producteurs eurent tendance à faire confiance aux nouveaux venus. Vadim apportait un style neuf, sensuel, baroque; il demandait la musique de ses films à John Lewis, du Modern Jazz Quartett; il savait jouer admirablement avec la couleur. Il était moderne. *Sait-on jamais* confirma son talent. On dira plus tard son influence exacte, mais soulignons le fait que ses dialogues ne sont jamais littéraires, que l'image a la priorité absolue — au contraire de tant d'œuvres bavardes dialoguées par Jeanson, ou Michel Audiard par exemple.

Vadim ayant réussi, d'autres obtinrent à leur tour la confiance des producteurs.

Louis Malle qui apprit à manier une caméra dans *Le Monde du silence*, nous a donné *Ascenseur pour l'échafaud* et *Les Amants*. Lui aussi a moins de 30 ans. Lui aussi adapte ses scénarios lui-même, ne craint pas le flou lorsqu'il permet de donner plus de vérité à l'image, réduit la parole au strict nécessaire, intègre la musique à ses œuvres, abandonne la technique du champ-

contre-champ chère à Carné et produit des plans beaucoup plus longs, dans un style favorable au lyrisme et à la souplesse du récit. Soulignons enfin que beaucoup des films de la jeune génération ont pour opérateur le cameraman Henri Decaë, ce qui contribue à donner une certaine parenté aux images.

On a retrouvé Decaë derrière l'objectif des films de Chabrol. *Le beau Serge*, tourné dans la région où vécut Chabrol enfant, se signalait par un sentiment nouveau de la nature, sans pittoresque, à l'état brut; dans un village que les jeunes abandonnent, des gens vivent enfermés en eux-mêmes, dans une sorte d'enfer, de huis-clos campagnard. Chabrol ne fait pas de la poésie ou du pittoresque, il raconte une histoire en l'inscrivant dans un cadre vrai. Longs panoramiques, longues séquences — on a dit que ce style venait de la télévision — toute la science cinématographique, les découvertes faites depuis Orson Welles utilisées par un réalisateur. Dans *Les Cousins*, Chabrol montrera plus de virtuosité pure, mais le sujet se prêtait à ces jeux subtils et inventifs de la caméra.

Une scène des *Amants*, de Louis Malle, avec Jean-Marc Bory et Jeanne Moreau





Le déjeuner sur l'herbe de Jean Renoir

Truffaut, plus violent, réussit du premier coup un cinémascope en noir et blanc, *Les quatre cents coups*. Comme Chabrol, il a assimilé les leçons américaines; Chabrol, et Franju dans *La tête contre les murs*, montraient le monde de l'adolescence, avant l'heure du choix, dans cette période de « pré-existence » où se mouvaient aussi les personnages de Cocteau. Truffaut choisit le thème d'un enfant envoyé dans une maison de rééducation; il rend présent un univers qui fut jadis le sien. Enfin, *Hiroshima mon amour* témoigne des dernières recherches de ce qu'on pourrait appeler « l'école lyrique française ». La jeunesse prend conscience du délabrement du siècle, croyances mortes, vie de famille brisée, politique dérisoire, mais elle prend aussi conscience de

sa force et de l'irréductibilité des sentiments.

LES LOIS ÉCONOMIQUES

Le cinéma coûte cher. La loi d'aide au cinéma de 1953 prévoyait une aide financière, qui s'est révélée efficace. Pour citer un exemple, *Un condamné à mort s'est échappé* a bénéficié d'un concours financier de l'État de 50 millions de francs. Un jury visionne les films qui lui sont soumis, et donne des primes « à la qualité » qui vont de 15 à 50 millions pour un long métrage. Si le producteur réalise des bénéfices, il rembourse tout ou partie de cette aide. Sinon, elle lui est acquise intégralement.

Une aide à l'exportation, jointe à un gros effort de propagande, à l'organisation de « Semaines du cinéma français » à l'étranger, a

permis de conquérir un important marché extérieur. On remarque que l'étranger s'intéresse aux vedettes françaises : Gérard Philipe, Brigitte Bardot, Fernandel, Martine Carol. Les films les plus vendus en Amérique ont été, à part les « Bardot », *Les diaboliques*, de Clouzot, *Le Rififi* et *Le Monde du silence*. La propagande à l'étranger est gênée du fait qu'il n'existe pas de « film typiquement » français, représentant une « réalité française ». La nouvelle école devrait remédier à cet obstacle.

La prime à la qualité attribuée au court-métrage permet de payer presque intégralement la réalisation d'un film de ce genre (de 1,5 à 8 millions). C'est elle qui a favorisé le succès considérable de cette formule, et créé la nouvelle école dont nous avons parlé. Un court-métrage rapporte en effet, au maximum, 3 millions. Il en coûte autant, dans le meilleur des cas, et souvent beaucoup plus, pour sa réalisation.

La loi d'aide qui vient à échéance le 31 décembre 1959 a été prorogée de six mois.

On se rend compte de son importance si l'on songe qu'en 1956, l'État avait versé 2 milliards et demi de francs au titre de la loi d'aide.

Pour terminer ce panorama du cinéma français, nous donnons le tableau récapitulatif suivant, pour l'année 1958. Le total de 126 films est inférieur à celui de 1957 : 140. Mais en 1957 il y eut pléthore, et beaucoup de ces films n'ont pu être encore distribués.

La fréquentation des salles, en baisse en 1957, s'est stabilisée en 1958 à un niveau plus élevé.

Le coût moyen des films français a augmenté de 15 millions depuis 1956; il a plus que doublé depuis 1952.

Le total des investissements français a augmenté de 720 millions depuis 1956.

Notre conclusion. — Deux individualités de génie se sont affirmées : Robert Bresson et Jacques Tati. Et une nouvelle école, née du court-métrage, libérée des films à thèse et de toute attache avec la littérature, avec l'excès de dialogue, conquiert la prééminence; Vadim, Louis Malle, Chabrol, Franju, Truffaut, Alain Besnais, créateurs d'un style lyrique, exprimant la sensibilité de leur temps. Mais seul un soutien économique pourra favoriser cet élément de la « grandeur » française. Le cinéma, autant qu'un art, est une industrie...

Franck JOTTERAND

RÉCAPITULATION DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE POUR L'ANNÉE 1958

1° Nombre de films produits : 126.	
Films 100 % français : 75	
Films de coproduction : 51	Les films de coproduction se répartissent ainsi :
	24 à majorité française
	27 à majorité étrangère
2° Investissements français :	
Investissements 100 % français	7 145 000 000
Dans les films de coproduction	4 775 000 000
	11 920 000 000
3° Investissements étrangers	5 743 000 000
4° Total des investissements	17 663 000 000
5° Coût moyen :	
Des films français	95 000 000
Des films de coproduction	206 000 000
De l'ensemble de la production	140 000 000