



ANTOINE

DE BAECQUE

La Nouvelle
Vague

Portrait d'une jeunesse

Champs arts

ANTOINE DE BAECQUE

La Nouvelle Vague

Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo déambulant sur les Champs-Élysées dans *À bout de souffle*, Jean-Pierre Léaud fuyant son enfance délinquante sur une plage de Normandie dans *Les Quatre Cents Coups* : autant d'images qui incarnent la mythologie de la Nouvelle Vague.

La liberté scandaleuse de Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa la femme* avait ouvert la voie en 1956. Entre 1959 et 1962, de jeunes cinéastes – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer... – changent le visage du cinéma français. Ils imposent à l'écran, stylisés, des gestes, des attitudes, des apparences, des manières d'être, d'aimer, dans lesquels se reconnaissent d'emblée les spectateurs de leur génération.

Mouvement de cinéma, mouvement de jeunesse : c'est ce moment unique de l'histoire culturelle française que retrace et analyse Antoine de Baecque.

Critique de cinéma, historien, **Antoine de Baecque** a écrit de nombreux ouvrages sur le septième art. Un temps rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, il a également dirigé les pages Culture du journal *Libération*. Il est professeur à l'École normale supérieure.

Nouvelle édition.

En couverture : Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans le film *Étrange jeu* X de Jean-Luc Godard, 1959. © Raymond Cauchetier.

Flammarion

Antoine de Baecque

LA NOUVELLE VAGUE

Portrait d'une jeunesse

Champs arts

DANS LA MÊME COLLECTION

Daniel Banda et José Moure (dir.), *Charlot, histoire d'un mythe*.
Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le Cinéma, naissance d'un art*, 1895-1920.

Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le Cinéma, l'art d'une civilisation*, 1920-1960.

Jean-Luc Godard, *Les Années Cahiers*.

Jean-Luc Godard, *Les Années Karina*.

Jean-Luc Godard, *Des années Mao aux années 80*.

Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*.

Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*.

Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*.

Jean Renoir, *Ma vie et mes films*.

Aldo Tassone, *Antonioni*.

François Truffaut, *Les Films de ma vie*.

François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*.

Une première édition de ce livre est parue en 1998
chez Flammarion, dans la collection « Générations ».

Une deuxième version, en 2008, a été revue et complétée
dans son texte, et largement augmentée et repensée
dans son iconographie et sa maquette. Cette troisième version,
établie pour la collection « Champs » en 2019, a été repensée en
format poche, avec un texte et une bibliographie à nouveau revus,
mis à jour et augmentés.

ISBN : 978-2-0814-7941-8

© Flammarion, 1998, 2009 ; 2019, pour cette édition.

Préface

On a beaucoup joué sur les mots. La Nouvelle Vague ne serait pas si nouvelle et bien trop vague. Ce n'est pas totalement faux. La Nouvelle Vague s'est nourrie de références, a eu beaucoup d'ancêtres, et ce ne fut pas le premier mouvement à vouloir jeter bas le cinéma des pères. Quant aux idées qui animaient cette vague, quant aux frontières qui la cernaient, elles étaient et demeurent pour le moins incertaines. Alors ? Encore un de ces groupes d'artistes qui, voulant « faire école », n'a rien changé et s'est dilué aussi vite qu'il est apparu ?

Comment se fait-il, cependant, qu'il nous reste des événements si tranchants et des images si fortes, des icônes, des figures, des gestes, une morale ? Brigitte Bardot provoquant l'écran, en décembre 1956, avec *Et Dieu créa la femme*, le triomphe du jeune Truffaut au festival de Cannes de mai 1959, Belmondo passant le pouce sur ses lèvres dans *À bout de souffle*, « Qu'est-ce que c'est, dégueulasse ? » s'interroge Jean Seberg, « C'est ma mère, m'sieu... Elle est morte... », murmure Antoine Doinel, un tournage dans la rue, la démarche d'une jeune femme, un regard vers la caméra, un accent délicieusement scandinave, un homme en polo, pantalon bien coupé, se servant un verre de whisky, un moment

volé sur les Champs-Élysées dans un Paris comme réinventé, un disque qui tourne sur un appareil Teppaz... Avec le temps, ces instantanés se sont faits mythologie, pour le meilleur et pour le pire. Des souvenirs, en noir et blanc, guidant encore nos émotions vers le cinéma. Une nostalgie qui a parfois glacé ces images en un culte mortifère du passé.

On peut cependant trouver une nouveauté et une cohérence à la Nouvelle Vague. Elle fut le premier mouvement de cinéma à avoir ainsi stylisé, au présent, dans l'immédiateté de son histoire, le monde dans lequel vivaient ses contemporains.

Elle leur a proposé un univers mis en forme, avec ses rites, ses gestes, ses mots, ses attitudes et ses apparences, et cet univers était celui dans lequel les spectateurs évoluaient au quotidien. Du quotidien dans les films, mais du quotidien retravaillé par un style très personnel. Le cinéma tendait un miroir à la société, il était déformant, mais cela n'avait rien d'exceptionnel. Ce qui l'a été, c'est la force avec laquelle une génération a voulu s'y voir, souvent s'y reconnaître, parfois s'y opposer.

Une génération. Car la Nouvelle Vague est un mouvement de jeunesse. Elle a brusquement redonné un nouveau visage au cinéma français, lorsque, entre 1959 et 1962, près de cent cinquante tout jeunes gens ont fait leurs débuts de metteur en scène, faisant respirer le système jusqu'alors fermé et hiérarchisé de l'industrie cinématographique française. Elle a également filmé la jeunesse, capté ses habitudes et ses manières de parler, offert aux jeunes spectateurs de jeunes acteurs incarnant les histoires de jeunes cinéastes. Il s'est passé quelque chose d'unique, une double reconnaissance : une génération de Français – qu'on a appelée « nouvelle vague »

dans les journaux, les enquêtes et les magazines – s’est retrouvée à peu près synchrone avec une idée et une pratique du cinéma – qu’on a nommée « Nouvelle Vague ». Seule cette adéquation, presque trop belle, mais éphémère, a pu transformer un moment particulier de l’histoire du cinéma en une mythologie des temps modernes.

— 1 —
BARDOT



Et *Dieu créa la femme* sort sur les écrans le 4 décembre 1956. Le film porte bien son nom car il prend ouvertement le public à témoin de la naissance d'une femme, Brigitte Bardot. Cette apparition donne au film une carrière commerciale inespérée et fait de Bardot une star. Pourtant, il s'agit presque d'un film amateur, la première réalisation d'un jeune homme de vingt-huit ans, Roger Vadim, financé par un producteur flambeur et aventureux, Raoul Lévy. Au moment où la France cinématographique pratique encore l'éloge du travail bien fait, où prime la « qualité », avec ses scénarios rodés, ses acteurs confirmés, ses cinéastes d'expérience, ses studios obligés, ce film tourné en quelques semaines, en extérieurs, avec de jeunes acteurs peu connus, fait figure de phénomène marginal. Juliette Hardy (Brigitte Bardot) est une jeune fille impulsive, sensuelle, instinctive, tenue en laisse par ses parents adoptifs. Elle n'appartient pas encore aux catégories féminines de l'époque. Son genre, elle le crée : elle n'est ni vénale ni fatale, c'est une « pécheresse pure », à la franchise parfois brutale. Sa vérité tient entière dans sa beauté et son amour de la vie. Dans ce rôle, écrit selon ses humeurs et sa plastique, Brigitte Bardot donne tout d'elle-même. Elle y fait l'expérience de trois hommes, deux frères jeunes et rivaux (les Tardieu : Antoine, l'aîné, joué par Christian Marquand, et Michel, le cadet, qu'elle épouse, incarné par Jean-Louis Trintignant), plus un homme mûr, riche, séducteur (l'armateur Carradine, Curt Jurgens). « Cette fille rend les hommes fous », dit Carradine. Elle les fait

se combattre, défier les conventions, enfreindre les lois sociales et familiales.

L'intérêt du film ne réside pas tant dans cette histoire assez conventionnelle que dans la relation qui unit le metteur en scène à son actrice. Roger Vadim a rencontré Brigitte Bardot en 1950, alors qu'elle avait quinze ans, l'a épousée trois années plus tard, et tente depuis lors d'en faire une vedette. Scénariste, journaliste, jeune homme à la mode et aux relations nombreuses, il trouve et choisit les films où sa femme apparaît, écrit ses rôles, décide de ses tenues, de ses scènes dénudées. En 1955, *Futures vedettes* de Marc Allégret, *La Lumière d'en face* de Georges Lacombe et *Cette sacrée gamine* de Michel Boisrond, trois films où Brigitte Bardot tient l'un des rôles principaux, souvent assez déshabillés, provoquent un premier frémissement dans la grande presse. Sur cette lancée, Vadim conçoit Juliette, l'héroïne de *Et Dieu créa la femme*, comme une incarnation de la jeunesse vivante et désirable, insouciante, comme un corps doté d'une liberté et d'attitudes radicalement nouvelles. Pour cela, il cherche dans ce film à se tenir toujours plus près des gestes, des expressions, des envies et des désirs de son actrice, proposant une sorte de document où la nature (la mer, la plage), les vêtements (amples, transparents, ouverts), l'atmosphère (futile, propice aux danses et aux sorties) se conjuguent pour souligner la beauté différente, inédite, *autre*, de Brigitte Bardot. Vadim se définit lui-même comme un « ethnologue de la jeune fille de 1956 » : « La jeune fille d'aujourd'hui, je la connaissais bien. Je l'avais devinée et puis exprimée. Je la faisais vivre et parler sur le papier. À la façon d'un ethnologue, je recherchais cependant le spécimen type. Il existait en effet. Je l'ai trouvé un jour d'été sur la couverture d'un

magazine. C'était la jeune fille d'aujourd'hui. Elle avait quinze ans et demi, un visage où la sensualité se mariait à la candeur. Elle s'appelait Brigitte Bardot. Elle faisait de la danse et allait à l'école. Elle avait reçu la meilleure éducation du monde, mais jurait comme un sapeur. »

En décembre 1956 – le film est alors un véritable succès –, Brigitte Bardot est une jeune femme de vingt-deux ans faisant irruption dans un monde de vieux. C'est cette irruption qui choque, car elle est brusque, radicale. La société française ne s'y attendait pas, et son cinéma est loin d'être favorable à la jeunesse. Il s'agit même d'un cinéma anti-jeune dont les deux grands héros, bourru (Jean Gabin) et collet monté (Pierre Fresnay), dominent assez largement les apparitions trop théâtrales du « jeune » Gérard Philipe. Il faut donc qu'éclate la bombe Bardot, en décembre 1956, pour qu'enfin, sur les écrans, évolue un corps vraiment contemporain des jeunes spectateurs qui le regardent. C'est cela qui fascine et entraîne le succès, y compris auprès des adultes, outrés mais attirés par ce phénomène. Il y a dans le dialogue de *Et Dieu créa la femme* des phrases que seule Bardot pouvait dire et mettre en résonance avec la jeunesse de l'époque, des expressions qui confèrent au film l'émotion des commencements : « J'aime pas dire au revoir », « Je travaille à être heureuse », ou encore « Quel cornichon ce lapin ! »... Les critiques établis, en 1956, n'ont que de vieilles références en tête lorsqu'il leur faut comparer cette irruption scandaleuse. Ils évoquent l'avènement de Danielle Darrieux en 1935, et l'identification qui joua alors avec une bonne part des jeunes filles françaises, transformant l'actrice, d'emblée, en un mythe d'éternelle jeunesse. Bardot, cependant, n'a que peu à voir avec Danielle Darrieux. D'abord parce qu'elle incarne plus

encore la jeunesse, et ce bien avant de se révéler au grand public de cinéma ; ensuite parce que cette jeunesse s'accompagne d'une morale, de comportements qui, de fait, heurtent la société adulte des années cinquante en la niant sur de nombreux points.

Dès 1950, la jeune fille de quinze ans est une des coqueluches des magazines, ornant parfois leurs couvertures. Et dès ce moment, aux yeux des rédactrices de mode et des journalistes, elle incarne la nouveauté. C'est Brigitte Bardot qui, par exemple, suivant une idée de sa mère, lance les « défilés dansés » dans certaines boutiques de mode. De même, Hélène Lazareff, la directrice de *Elle* qui prône une certaine démocratisation de l'élégance et de la séduction, et donc un renouvellement des corps et des apparences, choisit la toute jeune Bardot pour représenter la « mode junior » en couverture du magazine. Il s'agit encore d'une mode sage, avec un petit chignon haut placé, orné d'un nœud de velours, une grande robe bouffante et un petit cardigan, mais, avant même le phénomène de la « Baby Doll » lancé en 1956 aux États-Unis par Caroll Baker, une femme incarne, par sa jeunesse, ses tenues et ses poses spécifiques, une rupture dans l'histoire de l'esthétique du corps féminin. Elle impose un style, celui de la « môme malicieuse » : « Ses serre-taille, ses bérets basques, ses marinières et ses chaussures plates de danseuse lui composent une gracieuse silhouette, parisienne, insolite et insolente. » Bardot, dès 1950, tandis que la presse commence à la surnommer « la petite princesse des cover-girls », est un signe avant-coureur d'une mutation de société, ce que ne manque pas de signaler *Paris-Match* qui titre « Ce qui va changer en France » son édition du 10 février 1951, où

« BB » (le surnom est déjà forgé, désignant un type de femme et protégeant le nom paternel) fait la couverture.

La génération qui s'annonce trouve en « BB » un symbole que Vadim, dès 1952, cherche à façonner définitivement, à imposer et à exploiter. S'il ne néglige pas sa carrière de mannequin et les magazines (Bardot est une dizaine de fois en couverture de *Elle* avant même la sortie de *Et Dieu créa la femme*), Vadim comprend très vite que seul le cinéma, médium dominant bénéficiant d'une aura de masse, pourra imposer sa protégée. La première expérience est décevante, *Le Trou normand*, avec Bourvil. Mais, durant l'été 1952, Bardot tourne *Manina, la fille sans voile* de Willy Rozier, sur une île méditerranéenne. Il s'agit d'une sorte de préfiguration de *Et Dieu créa la femme*, où Manina, jeune femme sauvage, très « nature », joue de la rivalité de deux soupirants. Le film passe relativement inaperçu, mais Vadim poursuit dans cette voie et entraîne Bardot sur les plages de Cannes en mai 1953, à l'occasion du Festival, où elle pose en starlette, avec sa propre personnalité : moins pin-up que décontractée et provocante, imposant avec son simple bikini un corps naturel, innocent et profondément désirable. À la fin du festival de Cannes, la jeune femme illustre dans *Paris-Match* une autre mode dont elle sert immédiatement le succès : l'imperméable porté sur un profond décolleté. Vadim a également trouvé un slogan : « Le rêve impossible des hommes mariés. » L'image de Bardot, dès lors, s'est affirmée : à la femme enfant elle ajoute le désir, la provocation, ce qu'illustrent ses scènes de nu, à la fois innocentes et très osées (c'est son style inimitable), tournées dans *Futures vedettes* et, surtout, dans *La Lumière d'en face*.

Ce qu'elle révèle, enfin, c'est une conduite dégagée des préceptes moraux de la société française d'après-guerre touchant la famille, l'amour, la sexualité. La Juliette de *Et Dieu créa la femme* mène cette attitude jusqu'à un point jugé scandaleux par la grande majorité de la presse du moment. « Le conflit qui l'oppose, dans le film, à sa belle-mère, notamment lors du repas de noces, traduit bien la position d'une nouvelle génération par rapport à la morale admise », écrit ainsi Jacques Siclier peu après la sortie de *Et Dieu créa la femme*. Mariée à l'un des frères Tardieu, elle conçoit pourtant sa vie sentimentale et sexuelle suivant une totale liberté. Il ne s'agit pas de tromper l'ennui en trompant un mari, selon le vieux canevas bourgeois de la comédie boulevardière, mais d'affirmer sa personnalité à travers les regards et les désirs que les hommes projettent sur un corps offert, sensuel, souverainement libre. Bardot est une femme pour qui les mots « adultère », « abandon du domicile », « fidélité », « réputation » n'ont plus aucun sens. Elle n'a plus la notion du péché.

Les réactions offusquées sont innombrables dans la grande presse. Pour *Le Figaro*, Louis Chauvet s'emporte : « Les auteurs ont produit un film par lequel on espère affrioler un certain public au risque de scandaliser l'autre. Deux fois refusé par la censure, deux fois modifié, le voilà dans sa version définitive. L'avant-garde des caves intellectuelles et l'arrière-garde du conformisme le plus délibérément vulgaire donnent ainsi la main à Brigitte Bardot, coqueluche des collégiens de tous âges. » Simone Dubreuilh, dans *Libération*, est la plus violente, même si elle sent la véritable portée du film : « *Et Dieu créa la femme* exploite impudemment tout ce que l'indécence est en droit de proposer au public sous le couvert de

la décence-limite et de la jeunesse. Baignade suggestive, vêtements collés au corps, cuisses ouvertes, peau luisante, cha-cha-cha exaspéré, chute des corps les uns après les autres, lits défaits, pieds nus, soupirs, regards, frénésie, soleil, hébétude, jusqu'à une nuit de noces consommée en plein midi, pendant le repas familial desdites noces ! Le produit obtenu est un hybride assez malsain. Ce ramassis de bestialité intellectuelle recèle pourtant une trouvaille. Une vraie... Et cette trouvaille, c'est la mise au point du mythe naissant de BB. »

– 2 –

LES CINÉPHILES



A lors que la critique de cinéma établie s'étouffe devant *Et Dieu créa la femme*, en appelant aux valeurs morales, aux bonnes mœurs et à la décence, un petit groupe de journalistes considère Bardot comme une révélation, une révolution. Ce groupe commence à défendre le film et l'actrice dans les colonnes où il s'exprime, dans l'hebdomadaire culturel *Arts* et dans une revue spécialisée à la couverture jaune, les *Cahiers du cinéma*. L'irruption de Bardot est importante également pour cela : elle marque une rupture en mobilisant les jeunes critiques qui constitueront le noyau de la Nouvelle Vague. Cette génération est contemporaine de Brigitte Bardot et reconnaît en elle la première jeune héroïne « de son temps » du cinéma français. François Truffaut a deux ans de plus que « BB », Claude Chabrol et Jean-Luc Godard quatre, Jacques Rivette cinq. Ils se sont forgé une culture en regardant les films d'Alfred Hitchcock, de Fritz Lang, de Jean Renoir ou de Roberto Rossellini, s'enfermant dans les salles obscures de Paris, y vivant, y complotant, polémiquant avec les anciens au grand jour de la presse des années cinquante. On les appelle les cinéphiles. Qui sont-ils ? Des voyous du journalisme ? Des « copains » inaugurant la culture jeune ? Les « gentilshommes de notre temps », selon Éric Rohmer, leur aîné et maître à penser ? Ces questions deviennent d'actualité quelques mois après l'irruption de Brigitte Bardot. Le très classique *Figaro littéraire* propose ainsi à ses lecteurs, sur une pleine page, un reportage au titre évocateur : « Dans les temples clandestins du cinéma d'avant-garde. » Bernard Dort, dans les pages de

France-Observateur, s'interroge gravement : « Le cinéma est-il une religion ? » Robert Benayoun, toujours dans *France-Observateur*, tente de présenter aux lecteurs les jeunes gens qui fréquentent ces « temples » et pratiquent cette « religion » : « Salut les cinéphiles », titre alors l'hebdomadaire.

Le premier à s'être vraiment penché sur ce phénomène cinéophile est sans doute Jacques Laurent. Dans *Arts*, qu'il dirige et qui a accueilli dès 1954 les philippiques de Truffaut puis de ses amis des *Cahiers du cinéma*, Laurent tente de justifier la réputation naissante de ses tout jeunes collaborateurs formés dans et par la cinéphilie. En février 1955, dans un éditorial au grand retentissement, il désigne ce mouvement comme la « critique des catacombes ». Ce texte est important car il ressemble à une reconnaissance : Truffaut et les cinéphiles y sont élevés par le pape des écrivains hussards au rang d'intellectuels à part entière, mais des intellectuels en révolte, en rupture de ban, des « furieux en état de belligérance ». « Il y a deux sortes de critique de cinéma, constate ainsi Jacques Laurent. D'abord une critique dont l'enseignement pourrait être "cuisine bourgeoise". Elle est brave fille, désireuse de s'accorder avec les goûts du grand public et pratiquée par des gens pour qui le cinéma n'est pas une religion, mais un passe-temps agréable. Et puis il y a une intelligentsia qui pratique la critique à l'état furieux. Truffaut est un des représentants les plus doués de cette dernière sorte de critique, phénomène récent qu'il faut examiner attentivement. L'intelligentsia dont je parle se croit, ou se veut, en état de belligérance. Qu'elle approuve ou qu'elle condamne, cette critique est furieuse parce que, jugeant les films à travers une éthique et une esthétique qu'elle s'est formées à la Cinémathèque, elle est toujours

en état de guerre contre la critique embourgeoisée. Nous avons donc affaire à une critique incomprise, d'où sa hargne. Or, les ciné-clubs, la Cinémathèque lui ont fait un état d'esprit religieux. Ces lieux ont été les catacombes du cinéma, et les jeunes critiques y ont acquis une culture qui les a séparés du commun des fidèles dominicaux. Les schismes sont rarement tolérants. Luther se souciait peu d'être correct, eux aussi. »

En parlant de « catacombes », Jacques Laurent voit juste : une nouvelle église s'est créée, qui a ses temples, son esprit de communion, et pratique sa culture en contrebande, hors du monde. Les cinéphiles, d'ailleurs, le confient : leur plaisir est lié à l'interdit contourné, à ces ruses de jeunesse qu'il s'agit de conserver, comme un rituel, même lorsqu'elles seront devenues inutiles.

Car la cinéphilie ressemble à une poche de résistance au milieu de la culture du temps : elle s'organise en une société parallèle, définissant un réseau de contre-culture, et possède le goût du secret et d'un trafic de contrebande, prenant la forme d'un journal intime du cinéma peu à peu mais jalousement partagé avec de fidèles initiés.

Le contexte culturel de la Libération est éminemment favorable à la vie cinéphile. Alors, on veut tout voir des films européens mutilés ou censurés d'avant 1940 (*L'Atalante*, *La Règle du jeu*), on veut rattraper le temps perdu du cinéma américain interdit pendant la guerre, de l'un de ses âges d'or, tout en ne négligeant aucune des sorties importantes qui rythment l'actualité du néoréalisme italien ou du cinéma français. Une géographie du Paris cinéphile de l'époque est plus qu'instructive. Les salles d'exclusivité d'abord : on court à la Pagode, aux Ursulines, au Troyon, au Vendôme, aux Reflets et surtout au Broadway, la salle majeure des « hollywoodophiles ».

Mais ce qui fait l'originalité de cette cinéphilie est sans conteste le discours critique qui l'accompagne. On voit des films, beaucoup, on en parle, on en présente les réalisateurs, en personne ou à travers les premières filmographies sérieuses qui traversent les nouvelles revues (*L'Écran français*, *Cinémonde*, *La Revue du cinéma*, bientôt les *Cahiers du cinéma* en 1951 et *Positif*, à Lyon, en 1952). Liant la vision au discours, les ciné-clubs apparaissent donc comme les fers de lance de cette culture de cinéma en plein renouvellement. À la fin des années quarante, on n'aurait jamais manqué, par exemple, les « mardis du Studio Parnasse », mettant aux prises les cinéphilos en des débats érudits très accrochés. Le jeudi, ce sont les séances du Ciné-club du quartier Latin animées par Éric Rohmer, rue Danton, que l'on ne rate pas. Il existe aussi les soirées de gala organisées par « Objectif 49 », le ciné-club de la nouvelle critique où officient André Bazin, Roger Leenhardt et Alexandre Astruc, les trois plumes les plus remarquées du moment.

La cinéphilie produit une culture très particulière. L'apprentissage est érudite, marqué par un nombre impressionnant de visions et re-visions de films ou la rédaction de centaines de filmographies précises et fidèles au détail près. Les bancs de l'école, quant à eux, par un étonnant transfert autodidacte, se trouvent métamorphosés en fauteuils d'orchestre, ou, plus souvent encore, en sièges ingrats de salles de quartier où passent quelques séries B hollywoodiennes ou certains péplums italiens. La seule « politique », quant à elle, est la défense acharnée des auteurs élus, ferveur qui demeurera le pilier de l'écriture et des prises de position publiques de la cinéphilie durant ces années : on ne se mobilisera pas, ou

peu, contre la guerre d'Algérie, mais « pour la Cinéma-thèque » dirigée par Henri Langlois, autre temple propre aux jeunes cinéphiles.

Aux antipodes des expériences littéraires avant-gardistes du moment (Lettrisme ou Nouveau Roman), l'écriture très classique adoptée par les jeunes cinéphiles porte ainsi aux nues des cinéastes, souvent américains, tels Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Robert Aldrich, considérés à l'égal des grands écrivains. En 1950, si les films de Hawks, Lang, John Huston ou Hitchcock sont connus, et leurs vedettes comme leurs histoires largement diffusées par la presse de cinéma à grand tirage, ils ne relèvent pas encore du discours intellectuel. La cinéphilie, en ce sens, n'est pas un culte de l'auteur maudit, de l'artiste rebelle et marginal, mais plutôt un transfert, une captation d'objet : appliquer à des cinéastes œuvrant au cœur du système commercial un regard et des mots auparavant réservés aux artistes de renom.

Ainsi, la cinéphilie ne se construit pas contre le spectacle, ni contre les ciné-romans, mais comme une sorte de prolongement intellectualisé de leur action. C'est sa force. Elle ne tient pas le même discours que les magazines grand public, elle revendique un jugement de goût, mais ce choix s'exerce à partir d'un identique corpus de films : le cinéma hollywoodien populaire. Son ennemi irréductible, par contre, est le cinéma français « de qualité », culturellement et littérairement bardé de références et de solides scénarios, qui n'offre aucune prise à cette contre-culture du choix paradoxal, ainsi que ses défenseurs : la profession, la culture du « bon goût » et la gauche anti-américaine. La cinéphilie du moment a ainsi

souvent été vue, avec quelque raison, comme une contre-culture d'amateurs, revendiquant son « mauvais goût », et politiquement provocatrice, donc de droite à un moment où il était mal vu de s'afficher « désengagé » et d'aimer les films américains. On doit surtout y voir à l'œuvre une sorte de dandysme, une culture de l'écart, qui cherche une cohérence intellectuelle là où elle ne s'offre pas comme évidente. Éloge du décalé et du mineur qui apparaît en définitive comme la quintessence du comportement cinéophile.

Cet éloge s'exprime d'une façon extrêmement réactive. La polémique est la langue de la cinéphilie, pendant militant, sectaire, de sa soif d'érudition et de connaissance. Ce mouvement de jeunesse est ainsi parcouru de tensions, divisé en chapelles, chaque clan ayant sa revue, son lieu, ses auteurs privilégiés, ses manies et ses repères. L'opposition la plus forte et la plus durable confronte les « Jeunes Turcs », les « hitchcocko-hawksiens » des *Cahiers du cinéma* aux « anarcho-surréalistes » de *Positif*. Les seconds traitent volontiers les premiers de « fascistes », de « jésuites », leur reprochant leur culte d'Hitchcock ou de Rossellini, « cinéastes réactionnaires ». Les premiers méprisent souverainement les seconds et leurs cinéastes de chevet, tel John Huston, les jugeant « arriérés », « incultes », « gauchistes » et « paranoïaques ». Cette culture polémique se retourne le plus souvent contre les intellectuels des années cinquante et contre l'académisme officiel. En ce sens, c'est le journal *Arts* qui donne toute sa dimension à l'écriture de la cinéphilie, à la fois tribune virulente et voie d'accès vers un public élargi. En février 1954, à la suite de la publication dans les *Cahiers du cinéma*, le mois précédent, d'« Une certaine tendance