

LES PRODUCTIONS DE LA GUÉVILLE ET REZO FILMS PRÉSENTENT

UN FILM ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR ALAIN CAVALIER
ÉCRIT ET JOUÉ PAR PATRICK BOUCHITEY, ETIENNE CHICOT
BERNARD CROMBEY ET XAVIER SAINT-MACARY

le plein de super



CAST: RESNAIRE, AGNEW, NATHALIE BAYE, VALÉRIE QUENNESSEN, CATHERINE MEURISSE • IMAGES JEAN-FRANÇOIS ROBIN • SON JEAN-LOUIS DUCARME • MONTAGE PIERRE CILLETTE
MONTAGES ET RÉALISATION PATRICK DEWOLF, GEORGES MANULELIS • DIRECTION DE PRODUCTION CHARLOTTE FRAISSE • PRODUIT PAR LA GUÉVILLE, MADELEINE FILMS, CAPAC, FIDELINE FILMS, UGC
PRODUCTEURS DÉLÉGUÉS DANIELE DELORME, YVES ROBERT • AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE

CNC

ZURBAN

Libération

France Culture

www.rezofilms.com

REZO FILMS

Le Plein de Super Alain Cavalier, 1976

Générique technique

Réalisateur : Alain Cavalier

Assis.Réalisateurs : Patrick Dewolf, Georges Manuélis

Scénaristes : Alain Cavalier, Patrick Bouchitey, Étienne Chicot, Bernard Crombey, Xavier Saint-Macary

Producteurs: Danièle Delorme, Yves Robert

Société de production : C.A.P.A.C, Fideline Films, Les Productions de la Guéville, Madeleine Films, Union Générale Cinématographique

Musique : Étienne Chicot

Photographie : Jean-François Robin

Son : Jean-Louis Ducarme

Montage : Pierre Gillette

Générique artistique

Patrick Bouchitey : Daniel

Étienne Chicot : Charles

Bernard Crombey : Klouk

Xavier Saint-Macary : Philippe

Béatrice Agenin : Agathe

Nathalie Baye : Charlotte

Catherine Meurisse : Camille

Valérie Quennessen : Marie

Autres : Régis Anders, Jean-Paul Bonnaire, Hélène Calzarelli, Daniel Colas, Étienne Draber, Albert Dray, Alexandre Fabre, Victor Garrivier, Michel Mitrani, Nicolas Pecresse, Louis-Alexandre Fabre.

Pays de production : France

Sortie le 7 avril 1976 (France)

Couleur / Durée : 97 minutes

Genre : Road Movie, Buddy movie, Comédie



Histoire du cinéma français : L'Occupation (1940-1944)

Pendant l'occupation, la production cinématographique continue. La France est alors divisée en deux, au nord, la zone d'occupation et au sud, la zone « libre » du gouvernement de Vichy. En 1940, à Vichy, est créé le comité d'organisation de l'industrie cinématographique qui subventionne les films ainsi que la cinémathèque créée en 1936. En janvier 1944 est ouverte l'ID-HEC, première école de cinéma. Au nord, la Continentale est créée. Subventionnée par l'Allemagne, cette maison de production est dirigée par Alfred Greven.

Évidemment, comme en Allemagne, les juifs sont exclus de la profession. Certains d'entre eux, accompagnés par d'autres refusant de rester sous le joug des nazis, fuient à Hollywood. Parmi eux se trouvent René Clair, Julien Duvivier, Max Ophüls, Jean Gabin, Michèle Morgan ou encore Charles Boyer.

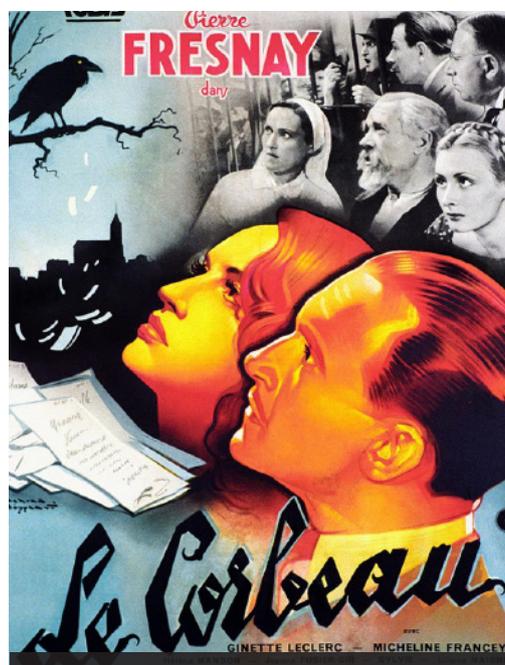
Durant cette période, 220 films sont produits sur le sol français. Cependant la production est sous sévère surveillance, sont proscrits : les films qui exaltent le nationalisme français, les films ayant au casting des juifs, des exilés ou des étrangers russes et américains, les films faisant référence à l'Angleterre ou aux États-Unis et enfin les films traitant de la guerre civile espagnole. Que ce soit au nord ou au sud, chacun est responsable de sa zone et de sa censure. L'historien Jean-Pierre Bertin-Maghit relève le fait que le gouvernement de Vichy est plus exigeant que le territoire occupé. En effet, dirigé

par le Maréchal Pétain, le gouvernement de Vichy est obsédé par la moralité publique et les valeurs : « Travail, Famille, Patrie ». Dans les productions du sud, on exalte l'effort, la virilité et le courage des hommes. S'y ajoute le culte du couple, de la famille. L'enfance est saine et le foyer uni. Dans les films, les femmes se font le symbole de l'amour sincère et de la fécondité (la fête des mères fut d'ailleurs instaurée par Pétain durant cette période). Les cinéastes sont sous une liberté très surveillée alors ils puisent dans le patrimoine littéraire. On adapte les œuvres de Georges Simenon (Maigret) ou encore celles de Balzac.

Alors que la France est libérée, l'épuration est douloureuse. Arletty devient le symbole de la collaboration à l'horizontale, « *Mon cœur est français mais mon cul est international* », elle est condamnée à 120 jours de prison et placée en résidence surveillée. Mireille Balin, icône du cinéma français des années trente, est violée par les Forces Françaises Intérieures. Son fiancé, un jeune officier viennois de la Wehrmacht, est abattu sommairement. Condamnée à un an d'interdiction de travailler, elle mourra dans la misère en 1968. Les personnalités ayant travaillé pour la Continentale comme André Cayatte, Henri George Clouzot ou Danièle Darieux ne sont pas épargnées. Dans ce contexte de vengeance, le comité régional interprofessionnel d'épuration est créé. Il traitera environ 1077 dossiers qui iront du simple blâme à l'interdiction totale de travailler.



La Main du diable, Maurice Tourneur, 1942



Le Corbeau, Henri-Georges Clouzot, 1943



Les Enfants du paradis, Marcel Carné, 1945

L'Après Guerre : La tradition de la qualité (1945-1957)

Après la guerre, le cinéma français est à remanier. Le 28 mai 1946 sont négociés les accords de Blum Byrnes, du nom du secrétaire d'état américain James F Byrnes et de Léon Blum. Les américains souhaitent que la France renonce à son régime des quotas pour les films américains en vigueur depuis 1936. Ils demandent un retour aux normes de 1933 qui prévoyaient d'importer 108 films américains pour un marché français d'une capacité de 180 films. En contrepartie, les américains proposent de liquider une partie de la dette française (2 millions de dollars) et l'administration de Truman propose un nouveau prêt aux conditions de remboursement exceptionnelles (300 millions de dollars remboursables sur 35 ans ainsi qu'un prêt bancaire de 650 millions de dollars). Au final, les accords débouchent sur 4 semaines sur 13 réservées à la diffusion de films français, représentant environ 48 films français par an. Cette négociation provoque une réaction vive du parti communiste français et des syndicats du secteur cinématographique qui voient dans ces accords un moyen pour les États-Unis de diffuser son « american way of life » dans un pays qui, au sortir de la guerre, pourrait être tenté par le socialisme.

En réaction à ces accords, les autorités françaises réagissent pour préserver malgré tout le cinéma national. En 1946, le CNC (Centre National du cinéma) est créé. En 1948, celui-ci passe de la tutelle du ministère de l'information à celui de l'industrie et du commerce. Le ciné-

ma se soustrait ainsi à un secteur sourcilieux du contenu pour se lier à une stratégie industrielle essentielle. Une loi d'Aide est mise en place pour favoriser la production cinématographique française. Celle-ci garantit la vitalité du cinéma français en mettant en place deux taxes : l'une sur le prix du billet acheté par le spectateur, l'autre sur le métrage (la durée) du film produit. Le produit de ces taxes est redistribué dans la profession, en proportion variable des différents investissements. Le mécanisme est limpide : voir un film contribue à financer un autre film, il s'agit donc ici d'une caisse d'épargne améliorée indispensable puisqu'en moyenne le coût de production d'un film français est de 30 millions pour 24 millions de bénéfices. Ces taxes bénéficient également à L'IDHEC, Unifrance, La Commission supérieure technique et à la Cinémathèque.

Rétrospectivement, l'industrie cinématographique française de s'est pas effondrée : 86 films en 1946, 94 en 1948, 103 en 1949 à comparer aux 140 films américains.

Et en effet, dans la France d'après-guerre, c'est un véritable raz de marée de films américains qui déferle sur la France. *Le Dictateur* (Charlie Chaplin, 1940) caracole en tête du box office en 1945. *Autant en emporte le vent* de Fleming (1939) remporte également un beau succès. Aux États-Unis, c'est l'âge d'or d'Hollywood avec ses films noirs, ses westerns et ses nombreuses comédies musicales.

En France, les cinéastes restés en France pendant l'occupation sont fortement valorisés



Le Rouge et le noir, Claude Autant-Lara, 1954

comme ayant fait le choix de la résistance plutôt que de la fuite. Ainsi, Julien Duvivier, René Clair ou Jean Renoir, ayant quitté le pays, sont taxés de « nouveaux collaborateurs ». Les critiques sont tièdes pour leurs films qui sont pourtant des succès populaires. André Bazin ou encore Alexandre Astruc déplorent un appauvrissement du style des cinéastes au contact de la machine hollywoodienne. Ainsi, des cinéastes de la collaboration qui avaient été écartés durant l'épuration reviennent en grâce.

La première édition du Festival de Cannes (prévu en 1939 pour concurrencer La Mostra de Venise) a lieu en 1946 et c'est *La Bataille du Rail*, de René Clément, qui reçoit le prix international du jury. Ce film est la figure de proue du cinéma français face à l'arrivée massive des films américains tournés pendant la guerre et parlant de celle-ci.

L'après-guerre est également marqué par l'essor des ciné-clubs français avec, en 1945, la création de la Fédération Française des ciné-clubs dirigée par Jean Painlevé. Avec la cinémathèque, les Ursulines, le Troyon, le Vendôme deviennent les nouveaux temples du culte cinématographique. Dans certaines salles, les projections sont accompagnées de discours critiques comme au studio Parnasse ou encore le Clury-Palace. C'est également l'époque phare des revues de cinéma comme *L'écran Français* (créé clandestinement durant l'occupation et luttant contre les censures), *Raccords* (contrôlé par des étudiants le la rue d'Ulm), *La Gazette du cinéma* ou encore *Les Cahiers du cinéma* (prolongeant *La Revue du cinéma* fondée en 1929 par Auriol) et enfin *Positif* (fondé à Lyon en 1952).

C'est l'époque du culte des acteurs au cinéma avec Fernandel ou encore Pierre Fresnay qui est tour à tour curé (*Monsieur Vincent*, 1947), recteur (*Dieu a besoin des hommes*, 1950), savant, ponte d'hôpital, médecin missionnaire. L'acteur draine les spectateurs adeptes du « cinéma du samedi soir » en déclinant les visages d'humblés héros portés par la charité et la foi.

Les adaptations littéraires ou historiques sont également à la mode, on note *La Symphonie pastorale* (Delannoy, 1946, adaptation d'André Gide), *Nana* (1955 Christian-Jaque), *Pot-de-bouille* (Duvivier, 1957) adaptés des romans de Zola ou encore *Le Rouge et le noir* (Autant-Lara, 1954) adapté du roman de Stendhal.

L'un des grands succès populaires est *Fanfan La Tulipe* de Christian-Jaque (1952) avec Gérard Philippe et Gina Lollobrigida dans les rôles titres. Ce personnage vivant sous Louis XV, à l'esprit frondeur et coureur de jupon est totalement en adéquation avec le héros populaire français type.

C'est aussi l'époque des polars à la française, on adapte pour l'écran la « série noire » lancée par Marcel Duhamel pour Gallimard. Ainsi, Bernard Borderie porte à l'écran les aventures de Lemmy Caution (incarné par Eddy Constantine), un agent du FBI porté sur les cigarettes, les femmes et le whisky dans *La même de vert-de-gris*.

À cela viennent s'ajouter les divertissements faussement noirs de polars ancrés dans l'univers de la drogue comme *Razzia sur la chnouf* (Henri Decoin), *Touchez-pas au grisbi* (Jacques Becker, 1953), *Du rifici chez les hommes* (Jules Dassin, 1954) ou encore *Bob le Flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1955).



Dominique Wilms et Eddy Constantine dans *La Môme Vert-de-gris*, Bernard Borderie, 1953

La Nouvelle-Vague : 1958-1968

Pour certains, le cinéma français d'après-guerre est sclérosé et produit des films stéréotypés « *selon des procédures de routine et des hiérarchies immuables* » (J-C Bonnet, *Cinématographe* n°37). Les « jeunes turcs » de la Nouvelle vague dénoncent les symptômes de ce cinéma moribond que François Truffaut nomme péjorativement la « *qualité française* ». Il dénonce un cinéma trop traditionnel basé sur les reconstitutions, le tournage en studio trop académique, trop conformisme issu d'un esprit petit-bourgeois, trop respectueux de l'ordre moral. « *Un cinéma de fonctionnaire* » comme l'appel Godard dans les *Cahiers du cinéma* (n°138, 1962) dans lequel il précise « *J'ai vu un jour Delannoy entrer dans un studio de Billancourt avec sa petite serviette : on aurait dit qu'il entrait dans une compagnie d'assurance.* ».

La Nouvelle Vague attaque la technique qu'ils jugent fautive des Yves Allégret, Autant-Lara, Jean Delannoy, Julien Duvivier, Marcel Carné, Henri Decoin et dénoncent la laideur de leurs sujets, des mouvements d'appareil, du jeu des acteurs et la nullité des dialogues. Cette critique n'est pas nouvelle, déjà, en 1952, Michel Dorsday écrivait dans *Les Cahiers du cinéma* (n°16): « *Le cinéma français est mort, mort sous la qualité, l'impeccable, le parfait-parfait, comme ces grands magasins américains où tout est propre, beau, bien en ordre, sans bavure* » .

C'est le 3 octobre 1957 sous la plume de Françoise Giroud que le terme Nouvelle Vague apparaît sur la Une de *L'Express* « *La Nouvelle Vague arrive !* ». La journaliste commente une enquête sur l'invention d'une nouvelle culture par la jeunesse. Ce terme parle ici moins de cinéma que de révolution générationnelle.

Cela s'illustre néanmoins au cinéma notamment avec l'irruption de Brigitte Bardot dans le film de Roger Vadim *Et dieu créa la femme* (1956) dans lequel elle incarne une jeune femme insouciant, bronzant nue au soleil, dansant le cha-cha, affichant sa liberté sexuelle et prononçant des phrases branchées comme « *Quel cornichon ce lapin !* ». Un vent d'insolence souffle sur une jeunesse française désengagée, renvoyant à la face des adultes la violence qu'elle subit notamment avec la mobilisation pour la Guerre D'Algérie (1954-1962).

La Nouvelle Vague cinématographique, elle, naît au sein de l'équipe des *Cahiers du cinéma* qui souhaite imposer la politique des auteurs (défendue par André Bazin) et passer derrière la caméra. Les jeunes turcs, qui sont majoritairement des critiques, bousculent la qualité française et dénoncent un cinéma qui radote, n'a plus rien à dire. Ils réclament un cinéma considéré comme une écriture, en prise sur le réel. Avant d'être une révolution économique,



Et dieu créa la femme, Roger Vadim, 1956

c'est un programme esthétique qui est mis en place au sein des revues critiques et des ciné-clubs. Ainsi, en 1958, Pierre Billard parle, pour la première fois dans *Cinéma 58*, de Nouvelle Vague comme d'un courant cinématographique. Néanmoins, François Truffaut rejette cette idée de courant et confirme qu'il n'y a ni mouvement, ni groupe. Selon lui la Nouvelle Vague n'est qu'une appellation collective inventée par la presse pour catégoriser 50 nouveaux noms de réalisateurs ayant fait leur début.

Il existe tout de même une certaine solidarité entre les différents auteurs. Resnais signe gratuitement le montage de *La Pointe courte* d'Agnès Varda. Rivette tourne *Le Coup du Berger* dans l'appartement de Claude Chabrol. Chabrol produit le court métrage d'Eric Rohmer *Véronique et son cancer*. Rivette empreinte 80 000 francs à la caisse des Cahiers pour le tournage de son film *Paris nous appartient* et Chabrol accepte de cautionner le premier long métrage de Godard, *À bout de souffle*, en devenant conseiller artistique sur le tournage.

C'est une révolution artistique et technique qui n'a qu'un seul mot d'ordre : « *il est interdit d'interdire* ». La Nouvelle Vague impose sa nouvelle conception du montage, de gestion de la durée avec un retour au naturel. La grammaire traditionnelle du cinéma français est morte. Les jeunes turcs privilégient le naturel, l'insolence, la rapidité avec un refus des studios et des lumières artificielles. Le son est direct, les décors naturels, l'équipe réduite et le budget modeste.

Ils misent sur le culot et la débrouillardise. Ainsi, pour réaliser *À bout de Souffle*, Jean-Luc Godard utilise une pellicule ultrasensible pour filmer dans la rue. Il improvise les dialogues et cache son chef opérateur, Raoul Coutard, dans un triporteur des PTT afin de filmer, à l'improviste, les acteurs sur les Champs Élysées. Ses faux raccords sont taxés d'amateurisme voir de je m'en foutisme. Des personnalités comme Henri Jeanson Arb parlent de « tricheur en scène », le style ne plaît pas à tout le monde. Pour Godard la mise en scène n'est plus seulement une question technique mais d'éthique.

Entre 1957 et 1962, environ 150 cinéastes réalisent un premier film encouragés par les producteurs à l'affut de la mode et satisfaits de l'abaissement des coûts de productions. Bien souvent les films de la Nouvelle Vague mettent en scène un anti-héros avec des intrigues se déroulant dans le présent immédiat. Les thématiques tournent autour de la sphère privée et traitent d'émancipation et des problèmes sexuels. Dans ces films, les relations familiales ou de couple sont en crise : l'infidélité est la règle, entre marivaudage et saganisme. On voit déferler une nouvelle génération d'acteurs sur les écrans : Anouk Aimée, Bernadette Lafont, Belmondo, Jean-Pierre Léaud, Jeanne Moreaux, Anna Karina.

Déterminée à oublier les privations de la guerre, la France nage en plein yé-yé. C'est l'époque des jupes courtes, des franges longues, des cuisines en Formica et des robots



ménagers. Face à la Nouvelle Vague, le cinéma populaire ne disparaît pas. Ce dernier est le fief de Jean Gabin qui joue les pachas bourrus. Les films de cape et d'épée sont également à la mode et Jean Marais en est l'une des stars avec *Le Bossu* ou encore *Le Capitaine Fracasse*. Michèle Mercier cartonne avec la série des *Angélique marquise des anges*. Louis de Funès rencontre un vrai succès populaire avec *Le Gendarme de Saint Tropez* (1964) ou encore *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury. Dans ce dernier film nous retrouvons les thématiques du film d'après-guerre de Claude Autant-Lara *La Traversée de Paris*. La vision sombre d'une France peuplée de lâches et de collaborateurs cède sa place à l'exaltation d'une

France Résistante. On gomme les fautifs et les mauvaises consciences pour s'aligner sur la vision officielle de l'histoire du Général De Gaulle revenu au pouvoir.

On note la recrudescence des censures. Incarné par Michel Debré, le pouvoir tente de faire face à la surenchère d'érotisme et de violence sur les écrans pour sauvegarder la "santé morale" d'une jeunesse en péril. Ainsi, *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim (1959) frise l'interdiction totale. Sont interdits pour des motifs politiques *Les Statues meurent aussi* de Chris Marker et d'Alain Resnais (court métrage anti-colonialiste) et *Cuba* de Marker (1961) pour son apologie du régime castriste.



Les Statues meurent aussi, Chris Marker, Alain Resnais, 1953

L'Après Mai 68

Les événements de Mai 68 provoquent une déflagration en France. Le Mouvement survient à l'issue d'une période d'usure de la république Gaulienne en place depuis 58. Le soutien au général est de plus en plus faible, Les démocrates-chrétiens lui sont hostiles et l'extrême droite ne pardonne pas le procès de Vichy ni l'abandon de l'Algérie.

Cette crise survient néanmoins au terme d'une décennie de prospérité inégalée. Sur le plan économique, c'est l'apogée des trente glorieuses avec un taux de croissance stable de 5%. La société de consommation est entrée dans les mœurs, sans forcément que les français ne prennent conscience de toutes les implications et déséquilibres mondiaux qui en découlent. Cette croissance est liée à la concurrence internationale accrue du marché commun européen qui fut lancé, étape par étape, suite aux traités de Rome de 1957. La Barrière douanière entre les Six est levée en juillet 1968. Il en découle une pression sociale et salariale qui s'accroît et fait persister les inégalités. On commence à voir un peu partout la fermeture d'usines textiles, mécaniques ou de métallurgie. On compte à cette époque entre 470 000 et 500 000 demandeurs d'emploi, 5 millions de personnes sous le seuil de pauvreté et 2 millions de personnes recevant un salaire compris entre 400 et 500 francs par mois. Le symptôme le plus important de la détérioration de la situation économique française est le nombre de chômeurs qui augmente. Les jeunes sont les premiers touchés, le gouvernement crée en réponse l'ANPE. Les années 60 sont marquées

par les grèves de mineurs de 1963, 1966 et 1967. Les travailleurs gagnant le SMIC (majoritairement des femmes, ouvriers ou travailleurs immigrés) se sentent exclus de la prospérité. Les salaires commencent à baisser ce qui suscite une certaine inquiétude quant aux conditions de travail. La France compte également quelques Bidonvilles dont le plus célèbre, le bidonville de Nanterre, se situe tout juste sous le nez des étudiants.

Ainsi mai 68 intervient dans un monde en rapide mutation, dans lequel l'exode rural et l'urbanisation s'accélère, avec une augmentation tout de même du niveau de vie et donc un accès plus globalisé à l'éducation nationale et aux universités. Les années soixante sont marquées par l'affirmation d'une jeunesse qui représente 1/3 de la population. Cette jeunesse à sa culture propre, *Hara-Kiri*, *Actuel*, *Salut les copains*, les Beatles, Johnny et aussi ses propres malaises et revendications notamment en terme de liberté sexuelle (la pilule contraceptive, autorisée en 1967, tarde à être utilisée).

Le Choc des événements de mai 68 est suivi au niveau du cinéma avec la mutation maoïste des *Cahiers du cinéma* et la création de collectifs comme le groupe Dziga Vertov (Godard et Gorin) ou Medvekiné (Chris Marker et René Vautier).

À la fin des années soixante, l'UDR triomphe aux élections législatives de juin 1968 ce qui débouche, un an plus tard, sur l'élection de Georges Pompidou après la démission du général De Gaulle désapprouvé par la victoire du « non » au référendum d'avril 1969. En 1974,



ce sera au tour de Valérie Giscard d'Estaing de prendre le pouvoir.

Si l'esprit de combativité de mai 68 s'efface progressivement en France, il se reflète visiblement sur les écrans français des années 70. Si l'impact des films révolutionnaires filmés politiquement reste faible, le rôle des films politiques divertissant s'avère capital. Costa-Gavras s'impose comme le cinéaste grand public dénonçant les exactions et les manipulations du pouvoir dans *Z* (1969) et *L'Aveu* (1970). Dans *Nada* (1974), Claude Chabrol synthétise les reproches fait par les oppositions au pouvoir gaulliste : Opacité, Répression aveugle et instrumentalisation du gauchisme. Yves Boisset accuse quant à lui la police de tortionnaire dans *Un Condé* (1970) qui est censuré deux mois par le ministre de l'intérieur Raymond Marcellin. L'équipe du film *RAS*, un pamphlet d'Yves Boisset contre la guerre d'Algérie, se voit interdit d'accès aux casernes lors du tournage et des pressions s'exercent pour qu'on ne leur loue pas d'uniformes. Le Financement du film est bloqué à trois reprises et des bobines (celles contenant les scènes de torture du film) disparaissent mystérieusement. Le ministère des armées tente, une fois le film terminé, de s'opposer à sa sortie. Néanmoins, c'est avec la réalisation du *Juge Fayard* (1977) qu'Yves Boisset rencontre le plus de difficultés. L'un des membres du gang lyonnais, témoin du crime, est retrouvé mort. L'équipe du film a l'interdiction de tourner à Lyon. Alors qu'elle se replie sur la ville de Saint-Étienne, Yves Boisset et l'acteur

Patrick Dewaere sont visés par une rafale de mitraillette. Le S.A.C (Service d'Action Civique, police parallèle gaulliste 1960-1981) demande l'interdiction du film pour diffamation et obtient que toute allusion visuelle ou auditive soit supprimée. Le « SAC » est ainsi remplacé par un « BIP » que certains spectateurs combinent de leur voix dans les salles. En 1980, la commission d'enquête parlementaire révélera les exactions du SAC et il sera dissout pour association de malfaiteurs. Appelé à témoigner, Yves Boisset est agressé dans la rue. Pour échapper aux menaces qui vise également son fils, celui-ci se réfugie en Irlande.

Le cinéma des années soixante dix est suspicieux à l'égard du ministère, de la justice aux ordres et de l'argent roi qui corrompt tout. Il vise ainsi le système politique français en s'inspirant d'affaires contemporaines, à l'image du cinéma politique italien des années de plombs.

Encore, le cinéma français est portée par des acteurs vedettes comme Gabin, Bourvil, Belmondo ou Delon. Les comédies ou les films réformistes faisant état de l'évolution des mœurs, des mutations de la société sont en vogue. Dans *Les Assassins de l'ordre*, Carné (1971) critique la police qui tabasse. Mocky, lui, critique les campagnes électorales irrégulière dans *Albatros* (1971). Claude Sautet dépeint dans ses films des chefs d'entreprises en difficultés tandis que le débat de la peine de mort est réactivé avec *Le Pull over rouge* de Michel Drach (1979).



Le Juge Fayard, Yves Boisset, 1977

Les Mentalités évoluent et cela se remarque au cinéma avec Brigitte Bardot qui incarne la liberté amoureuse. Dans *Masculin, Féminin*, Godard pose la question de la pilule contraceptive mise en vente depuis 67 mais dont la vente est freinée par la politique Gauliste. Enfin, Bertrand Blier envoie valser tous les tabous avec son film *Les Valseuses*, sorti en 1973.

En 1969, l'affaire Gabrielle Russier, du nom d'une professeure accusée de détournement de mineur pour être sortie avec l'un de ses élèves et qui s'est donnée la mort, fait la une des journaux. En 1971, André Cayatte présente son film inspiré de cette histoire, *Mourir d'aimer*. Dans le rôle titre, Annie Girardot triomphe. Elle continuera à incarner des femmes de poigne tout au long des années soixante dix. Elle dira, au sujet de son succès, qu'elle l'a eu parce qu'elle ne jouait pas une vamp inaccessible mais une femme, une vraie femme tour à tour avocate, chauffeur de taxi, flic, juge.

La censure est toujours active dans les années 70. *Histoire d'A*, un documentaire de Charles Belmont et Mireille Issartel, plaidant en faveur de l'avortement, est bloqué pour apologie d'un acte encore illégal jusqu'à la loi Veil de 1975.

En 1975 justement, Giscard d'Estaing entame une vague de libéralisme et souhaite ne plus prononcer d'interdiction totale concernant le cinéma. La France s'inquiète alors de la prolifération des films pornographiques, 77 en 1975 dont 10 attirent plus d'un million de spectateurs à Paris. Les défenseurs des valeurs tra-

ditionnelles, la presse de gauche, les militantes féministes demandent à ce que quelque chose soit fait. Le chef de l'opposition, François Mitterrand, recommande que ces films appartiennent à un circuit spécialisé. Finalement, les films pornographiques ou d'incitation à la violence sont classés X. Ils se voient refuser toute aide de la part du système de production et d'exploitation et doivent payer des taxes supplémentaires. Tourné en 1975, *Emmanuelle l'Anti-vierge* de Francis Giacobetti doit changer de titre, *Emmanuelle 2*, ne sort qu'en 1978, interdit au moins de 16 ans. Il réunit 2,25 millions d'entrées contre 6,65 millions pour le premier volet sorti en 1974. Pour la première fois depuis l'Occupation, un film est détruit sur décision de justice. *L'Essayeuse*, de Serge Korber, sort d'abord le 15 octobre, et est interdit au moins de 18ans. Le 7 novembre, il est attaqué par les associations familiales catholiques puis est condamné, le 8 novembre, à être brûlé. Cet autodafé inspire Jean-Louis Comolli qui, dans *les Cahiers du cinéma*, écrit : « *Bas les masques ! Sous le sourire du libéralisme avance la grimace du fascisme* ».

Près de 200 millions de spectateurs se rendent dans les salles à la fin des années 60. On note une baisse de la fréquentation des salles dans les années 70, ils sont jusqu'à 120 millions par an. Le public est essentiellement urbain, instruit et jeune (53% des spectateurs ont entre 15 et 24 ans).



Mourir d'aimer, André Cayatte, 1971

Alain Cavalier (né en 1931)

Cinéaste discret du paysage français, peu connu, Alain Cavalier a pourtant fait preuve d'une intéressante évolution cinématographique en réinventant inlassablement ses formes cinématographiques

De son vrai nom Alain Fraissé, il est né le 14 septembre 1931 à Vendôme dans le Loir-et-Cher. Lorsqu'on lui demande ce qui l'a amené vers le cinéma, le cinéaste répond que son attirance pour le cinéma était tout d'abord d'ordre érotique. Enfant, les visages de femme sur le grand écran lui faisait une grande impression. Mais cela, précise-t-il, n'est pas suffisant, il cite alors les petites bd de westerns ou d'aventures aux Indes, les pages du petit Larousse et ses reproductions de tableaux. Les premières images qui l'ont marqué ne proviennent pas des films, mais de sa lecture de *La Bible* et de *L'Odyssée* dont il fabriquait mentalement les images à l'aide des mots.

Alain Cavalier a reçu une éducation religieuse. Il a passé sept ans en pension chez les oratoriens et les maristes. La création du père et l'agonie du fils étaient "des sujets monumentaux pour un gamin" et le cinéaste dit avoir mis du temps à se détacher de l'idée de Dieu.

Les deux films ayant marqué son enfance sont *Les Niebelungen* de Lang et *L'Homme Invisible* de James Whale qu'il a visionné par tranches de 30 minutes. C'était un enfant rêveur qui imaginait qu'il pouvait se déplacer dans l'air la nuit et regarder les gens derrière les fenêtres

dans l'intérieur de leurs maisons. Il ressentait le besoin d'agrandir son champ visuel et auditif et s'inventait des histoires.

Par la suite il a vécu trois ans à Tunis, avant l'indépendance, car son père était un haut fonctionnaire sous le protectorat. Cavalier sortait de la France occupée pour vivre dans un pays occupé par la France. Selon lui, cela lui a servi de formation politique et, pour tenter de comprendre la situation, il s'inscrit en licence d'Histoire à la Sorbonne. À Paris, il fréquente les ciné-clubs. Progressivement, il ressent l'envie de faire lui aussi du cinéma. Il apprend qu'il existe une école de cinéma et passe le concours de l'ID-HEC.

Il travaille tout d'abord comme assistant réalisateur pour Edouard Mollinaro et pour Louis Malle sur *les Amants* (1958) et l'excellent *Ascenseur pour l'échafaud* (1958). La même année, il décide de réaliser son premier court-métrage de dix-sept minutes titré *L'Américain*. Son idée est née après avoir fait la rencontre d'un américain fasciné par Paris qui vendait le *New York Herald Tribune* dans la rue. Il trouvait ce type intéressant, notamment par son allure, ses mouvements, son regard. Une fois l'argent réuni pour réaliser son portrait, l'américain s'est vu offrir une promotion comme correcteur. Le tournage n'était donc plus envisageable. À Montparnasse, à la terrasse du Select, Cavalier rencontre un peintre lisant le journal. Il modifie le personnage et décide de faire le film avec



lui. Alain Cavalier précise qu'à ce moment, il s'est juré de ne plus jamais tourner un plan si quelqu'un ne l'avait pas vécu quelque part dans la vraie vie. Il affirme se méfier des fruits de son imagination.

En 1962, Cavalier réalise *Le Combat dans l'île*, son premier long métrage avec Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant. Le film relate l'histoire d'un couple aisé dont le mari est sujet à une féroce jalousie. Ce dernier fréquente également le chef d'un groupuscule d'extrême droite pour lequel il accepte d'effectuer un assassinat politique. Ce groupuscule n'est pas sans faire référence à l'OAS (Organisation Armée Secrète de défense pour la présence française en Algérie). À l'époque où le film est tourné, la Guerre d'Algérie est encore d'actualité, la France s'est déjà retirée de l'Indochine, du Maroc et de la Tunisie et peut, à tout moment, sombrer dans la révolte armée.

Cavalier, comme les jeunes de son époque fut réquisitionné pour la guerre. Il affirme avoir chaque matin bu de l'alcool à jeun et, après deux opérations de l'estomac, il fut réformé. Ses deux premiers longs métrages sont ainsi des reflets de la folie meurtrière qu'il a vécu entre ses dix et trente ans.

En 1964 sort *L'Insoumis* avec Léa Massari et Alain Delon. Le sujet est lié à la guerre d'Algérie puisque le film traite d'un déserteur revenu d'Algérie qui doit réagir face à l'OAS ayant enlevé une avocate communiste partie risquer sa vie pour défendre les Algériens. La censure interdit le film en 1965 puisque l'avocate Mireille Glaymann, enlevée par l'OAS en 1962, y voit une atteinte à sa vie privée. Le film est donc amputé de 25 minutes suite au procès et ressort à l'hiver 67-68. Selon Alain Cavalier, personne ne voulait plus voir le film et ce fut pour lui "*comme si on lui avait arraché les oreilles et crevé les yeux*".

Suite aux échecs de ces deux premiers films très engagés politiquement, Cavalier se lance dans la réalisation de deux films de commandes, plus traditionnels. En 1967 sort *Mise à Sac* au scénario basé sur le roman policier de Richard

Stark. On retrouve Claude Sautet aux dialogues et Irène Tunc, la seconde épouse de Cavalier, au casting. Le film relate l'histoire d'une petite ville prise la nuit par des voleurs. Le film bénéficie d'un plus grand succès vis à vis du public.

En 1968 sort *La Chamade*, une romance basée sur un roman de Françoise Sagan, avec Michel Piccoli et Catherine Deneuve. C'est l'histoire d'un trio amoureux avec Lucile, une jeune et belle femme vivant avec un riche industriel. Elle rencontre Antoine, un jeune homme séduisant dont elle s'éprend. Le choix s'impose à Lucile entre la sécurité économique et la passion amoureuse.

Même si ces deux films semblent moins engagés que les précédents, la question de l'argent est au centre des intrigues.

Alors qu'il tourne *La Chamade*, les événements de mai 68 frappent la France de plein fouet. Lorsque le tournage reprend, après quelques semaines d'arrêt, Cavalier s'aperçoit que la beauté de Catherine Deneuve l'empêche d'aller plus loin dans la recherche cinématographique. Il se promet de plus jamais filmer un visage maquillé. Le film marche bien et la carrière du cinéaste semble décoller. C'est pourtant à ce moment précis que Cavalier se retire provisoirement du métier. En effet, à l'époque, il était selon lui plus un chef de chantier qu'un cinéaste. Après mai 68, des questions se posent pour lui : « *Quoi filmer ? Qui filmer ? Comment filmer ?* ». Il ne croit plus dans les artifices de la reproduction et s'éloigne un moment du milieu cinématographique.

En 1971, il décide de filmer un moment particulier entre sa femme, Irène Tunc et lui-même dans leur appartement, sans sortir. Il commence l'écriture du texte et se consacre à la recherche du budget pour tourner. Quinze jours après, sa femme décède dans un accident de la route. Pour lui, c'est la traversée du désert. En 2009 il réalisera le film *Irène*, en hommage à sa défunte épouse. À bout, sa chance tourne grâce à la rencontre de quatre jeunes comédiens, vingt ans plus jeunes que lui, qui vont le ramener sur le chemin du septième art.

Le Plein de Super : Genèse et productions

Alors que cela fait sept ans qu'Alain Cavalier n'a pas tourné de film, il fait la connaissance de quatre jeunes amis, des comédiens ayant étudié aux cours Simon : Bernard Crombey, Xavier Saint-Macary, Patrick Bouchitey et Etienne Chicot.

Ces quatre jeunes hommes vont lui redonner l'énergie et l'envie de filmer. Ensemble, ils vont se réunir pendant quatre mois pour co-écrire un scénario basé sur leurs anecdotes et expériences personnelles. Cette collaboration scénaristique donnera naissance au *Plein de Super*, un film sur les peines de cœur, les galères et les rires de quatre jeunes hommes sur la route entre Lille et Nice.

Le film est filmé d'un coup, dans l'ordre chronologique du voyage par une petite équipe composée Jean-François Robien (photographie), Jean-Louis Ducarne (son) et d'Alain Cavalier. Le film bénéficie d'un budget microscopique, l'équipe est réduite au minimum et toute le monde bénéficie du même salaire. Le budget

est si réduit que quatre semaines sur les sept du tournage se font sans projecteur, l'équipe utilisant tout simplement des draps blancs pour éclairer les visages. L'achat le plus conséquent est celui de la station wagon chevrolet, une voiture achetée d'occasion dans laquelle l'équipe se tasse au complet : les acteurs à leur place et les techniciens dans le coffre.

Le tournage, qui s'effectue dans l'ordre chronologique du scénario, donne à ce film une dimension quasi documentaire et provoque une puissante sensation de réalité. Le film concorde alors tout à fait avec l'idée cinématographique que porte Alain Cavalier dans la plupart de ses films. Le choix du Road Movie lui permet ici d'échapper au tournage en studio et lui donne une grande liberté. Le fait que le film soit porté par des acteurs/scénaristes vient estomper la frontière entre le réel et la fiction, ce qui fait du *Plein de Super* un film manifeste sur les nouvelles attentes cinématographiques d'Alain Cavalier.



Le Plein de Super : Un film post 68

Le Plein de Super est le premier film d'Alain Cavalier après les événements de mai 68, et cela se ressent dans le film puisque de nombreux tabous ont été levés depuis.

Évolution des mœurs en France

En France, on assiste à une période de changement profond des mœurs ce qui impacte la législation française. Le 19 décembre 1967, la loi Neuwirth qui autorise l'usage de la contraception orale est adoptée par l'Assemblée Nationale et le Sénat. Cette dernière vient abroger la loi du 31 juillet 1920 qui interdisait toute contraception mais aussi l'accès à des informations sur les moyens contraceptifs. Même si la loi Neuwirth est votée avant les événements de mai 68, elle n'est pleinement adoptée qu'à partir de 1972 suite aux multiples freinages des administrations françaises. En 1974, la loi est véritablement libéralisée puisque la contraception est remboursée par la sécurité sociale et que les mineurs ne se voient plus obligés de présenter une autorisation parentale. Le 17 janvier 1975, c'est la loi Veil, autorisant l'avortement, qui est adoptée. L'opposition craint alors l'apparition « d'avortoirs », des abattoirs où s'entasseraient des cadavres de petits hommes. Devant les craintes, la loi propose dans un premier temps un essai sur cinq ans et permet aux professionnels qui le souhaitent de faire jouer la clause de conscience. Finalement, la loi sera définitivement adoptée et, en 1982, les avortements seront remboursés par la sécurité sociale.

Ces lois ont pu voir le jour grâce aux luttes féministes. C'est aussi l'époque à laquelle les homosexuels sortent dans la rue afin de lutter pour leurs droits.

Malheureusement, les années 60/70 en France seront également marquées par des débordements avec une apologie de la pédophilie présentée comme « une attirance sexuelle acceptable ». Ce mouvement, provenant des Pays-Bas, tente de se greffer sur la lutte légitime des homosexuels. Les partisans de la pédophilie contestent les notions de majorité sexuelle et jouent sur la confusion de la population entre homosexualité et pédophilie. Ces idées restent néanmoins minoritaires et prennent principalement place dans certains milieux politiques ou intellectuels, particulièrement vivaces dans les années soixante-dix avec des ouvrages comme *Émile pervers* (René Schérer, 1974), *Le Grand Bazar* (Daniel Cohn-Bendit, 1974) ou encore *Les Moins de 16 ans* (Gabriel Matzneff, 1974). Tous affirment vouloir libérer les enfants du carcan des familles et jugent une telle pratique utile à la construction des enfants. À ce sujet il est encore aujourd'hui étonnant de visionner l'intervention de Gabriel Matzneff dans la célèbre émission *Apostrophes* du 12 septembre 1975 (disponible sur la chaîne youtube de l'INA). Ces idées n'étant heureusement pas partagées par la majeure partie de la population française, elles bénéficient petit à petit d'une diffusion moindre et tendent à disparaître dans les années 80.



Le Plein de Super

Le maître mot en France après mai 68 est « *il est interdit d'interdire* ». Évidemment, cela se ressent dans le cinéma français. La sexualité en dehors des schémas classiques de la reproduction mettent du temps à s'immiscer dans la société française encore très catholique mais des films comme *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974) viennent faire voler en éclat les tabous qui demeurent.

Dans *Le Plein de Super*, beaucoup de thématiques tabous sont présentées à l'écran : la drogue (on peut voir les acteurs rouler et fumer du cannabis), la prostitution ou encore l'homosexualité. Il s'agit ici bien souvent de « choquer le bourgeois », bourgeoisie dont cependant, la plupart des réalisateurs (dont Alain Cavalier) font partis.

On peut voir également l'actrice Valérie Quennessen nue au téléphone dans une mise en scène très pompier. Ce nu semble « gratuit » puisqu'il n'apporte quasiment rien à l'intrigue. À ce sujet, l'écrivaine Virginie Despentes a rédigé un texte sur la place des femmes au cinéma intitulé *Femmes Femmes* pour le catalogue des 15^{ème} journées cinématographiques diyonysiennes. Selon elle, la nudité des actrices dit plusieurs choses : tout d'abord cela prouve que vous n'avez pas payé pour rien et que c'est bien d'un corps de femme dont il s'agit, ensuite, que

le corps des actrices appartient aux spectateurs et que si des jeunes actrices souhaitent travailler, alors le public doit savoir à quoi ressemble ses seins, ses fesses, ses cuisses, son ventre. Son analyse ne s'arrête pas là puisqu'elle relève qu'à l'inverse : « *Qu'est-ce que ça se bat, les hommes, dans les films* ». Ainsi, quand on lui demande si elle pense que le cinéma est pourri, Virginie Despentes répond évidemment non, puisque le cinéma ne montre pas que cela, néanmoins elle pointe du doigt le systématisme de ces figures. Quand il y a systématisme, il y a propagande. S'il y a propagande, alors il faut que nous soyons capables de conserver un œil critique sur les films que nous regardons. N'oublions pas que toute oeuvre est politique.

Dans *Le Plein de Super*, les femmes sont anecdotiques mais relativement modernes pour l'époque. En effet, on peut voir une femme qui tient tête à son mari suite à sa déception de ne pas être accompagnée pour se rendre aux noces d'argent de ses parents, on voit également des femmes sexuellement libérées (le nu au téléphone est probablement supposé insinuer cela) et des femmes seules ou remises en couple qui, globalement, n'ont pas besoin des quatre protagonistes masculins pour vivre. Cependant, si les femmes sont anecdotiques dans *Le Plein de Super*, c'est aussi car ce film appartient à un genre bien particulier et très codé : le "Buddy Movie" ("Film de potes" en anglais).



Le Plein de Super : Un « buddy » movie

Un « buddy movie » ou « film de potes » en français est un genre cinématographique qui construit sa principale intrigue sur la rencontre de deux personnages (minimum) très différents voire aux antipodes l'un de l'autre. Ces deux personnages se retrouvent souvent obligés de travailler, fuir ou voyager ensemble ce qui engendre des problèmes de communication ou relationnels amusant pour le spectateur. Malgré des débuts compliqués, les deux personnages finissent bien souvent par s'entendre, se comprendre et s'apprécier. Le Buddy Movie est une spécialité du cinéma américain et beaucoup de Block Buster se base sur ce trope comme *Men in Black* ou *L'Arme Fatale*. En France, le genre est très bien représenté également notamment par le duo Bourvil/ Louis De Funès.

Dans *Le Plein de Super*, nous retrouvons ces caractéristiques avec quatre hommes formant deux groupes de deux.

Nous rencontrons tout d'abord Klouk, un vendeur de voiture qui se porte garant sur une voiture qui finalement ne fonctionne pas. Il est menacé par son patron qui promet de le virer s'il refuse de servir de chauffeur pour un riche client. Au final, il se fâche avec sa femme et se voit obligé d'obéir aux attentes de son chef. C'est un homme contraint qui ne bénéficie pas d'une re-

connaissance sociale. Il est rejoint par son ami Philippe, un infirmier confronté à la mort des autres, passionné de chant même s'il n'est jamais assez bon ou assez entraîné. Il entretient une relation houleuse avec son ex copine.

Il part sur la route avec Klouk, et tout deux font la rencontre de Charles, un homme qui travaille au black pour le père de son ex-femme avec qui il a un enfant. C'est un père absent qui tente de trouver une place auprès de son fils vivant avec son ex-femme qui s'est remise en couple. Il s'impose dans la voiture de Klouk et de Philippe entraînant avec lui un ami, Daniel, un chômeur qui appelle inlassablement une copine qui ne veut plus de lui.

Klouk et Philippe sont des hommes qui ont des responsabilités et qui mènent une vie active. Ils sont insérés socialement même s'ils n'occupent pas une place très haute. Charles et Daniel, eux, sont des galériens qui n'ont pas un vrai emploi. Ils se droguent et sont encore de grands enfants. L'humour du film repose énormément sur l'opposition de ces quatre hommes qui semblent s'opposer en tout point.

Klouk et Philippe trouvent Charles et Daniel délorés, peu convenables à fréquenter. À l'inverse Daniel et Charles trouvent Klouk et Philippe coincés et "vieux jeu".



Cependant, au long du trajet, ils vont s'apercevoir qu'ils se ressemblent plus qu'il n'y paraît puisque tous sont des « losers » qui ne savent pas faire avec la vie ou les femmes. Tous les quatre sont des paumés post 68.

Le film est moins apolitique qu'il n'y paraît puisqu'il y est énormément question d'argent (voir la scène du repas où Philippe part se prostituer pour payer le déjeuner). Malgré l'apparente différence de statut social, classe moyenne versus classe pauvre, ces quatre hommes sont semblables. Le long du trajet les barrières sautes et le spectateur peut suivre leur parcours à la fois trivial et délicat (voir la conversation où l'on passe de l'étalement de performances sexuelles à la photo du fils de Charles). Les protagonistes sont insolents, parfois bêtes ou insupportables mais ils sont également toujours touchants. Si Cavalier a voulu qu'ils écrivent le texte, c'était aussi pour approcher une certaine vérité. Selon Cavalier l'acteur possède une armure, et selon lui c'est quand elle tombe que l'on peut atteindre des moments de grâce dans un film.

En effet, les acteurs font preuve d'un naturel immédiat. Parfois néanmoins le sur-jeu survient, peut être parce que les acteurs craignent d'être totalement assimilés à leurs personnages. Néanmoins, il en découle une grande humanité des personnages.

Le film est assez inégal, mais il n'en reste pas moins fascinant. Contrairement à Wim Wenders qui filmait beaucoup l'extérieur dans ses Road Movies, ici Alain Cavalier fait le choix d'un huit clos dans une voiture. Il met en bouteille l'atmosphère des années soixante-dix françaises.

Néanmoins, *Le Plein de Super* est une ode amère de la période 68 qui touche à sa fin et n'est déjà, en 1976, plus qu'un souvenir. À la fin du film la vie des personnages ne s'est pas améliorée. Le personnage de Charles n'est pas sans rappeler celui du *Fanfaron* de Dino Risi qui voit son fils mais finit par le rendre à sa mère, se rendant finalement compte qu'il n'est pas assez responsable pour prendre soin d'un enfant ayant besoin de stabilité. Klouk, quant à lui, perd finalement son travail et, même s'il discute dans le train avec ses comparses pour savoir qui pourrait bien être le père de son futur enfant puisqu'il est stérile, il n'est absolument pas certain qu'il retrouve sa femme en rentrant chez lui.

Ainsi, le film nous dit en sous texte que la liberté de l'insouciance et d'être soi-même n'est possible que le temps d'un trajet dans une voiture américaine, le temps d'une virée entre potes. Les protagonistes de retour dans le train parlent d'aller à Fécamp, mais le voyage devra bien se terminer un jour.

D'ailleurs, on retrouve dans ce film beaucoup



de citations qui datent d'avant 68 comme celles de De Gaule, de Jean Cocteau ou encore le clin d'œil à la collection série noire lancée par Marcel Duhamel avec *La Reine des Pommes* de Chester Himes (1958). Autant de petites choses ayant construit et conduit à l'évolution des mentalités et aux événements de 68, faisant désormais partie du passé.

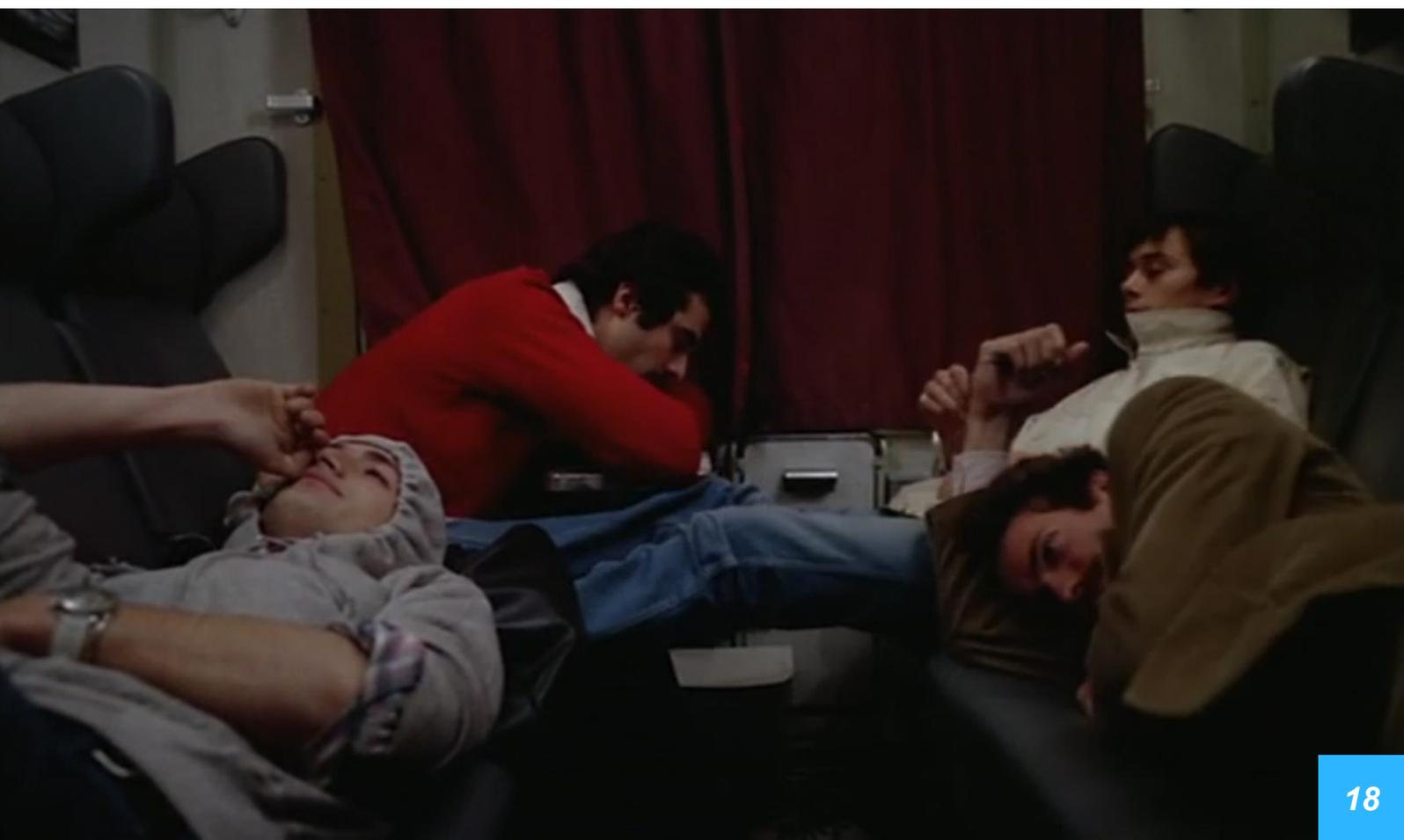
Dans *Le Plein de Super*, la mort n'est d'ailleurs jamais loin comme en témoigne la scène délicate de Philippe recoiffant un jeune défunt, le faux suicide/accident de Daniel et la phrase de Charles sur la route lorsqu'ils frôlent de peu la collision avec un camion « *tu cherches un motel ou un mortel ?* ». Cela n'est pas sans nous rappeler l'hécatombe des morts sur la route dans la France des années soixante-dix.

Le film porte ainsi sur une époque qui se meurt et il empreinte la forme du Road Movie, genre phare de ces années de libération, comme un dernier hommage à l'esprit d'une époque révolue, à la croisée des chemins entre *Easy Rider* (1969) et *Les Valseuses* (1974).

Le Road Movie Français

Le Plein de Super est l'un des rares exemples du Road Movie français de cette époque. Cette forme cinématographique n'était finalement pas très suivie en France et Cavalier fait ici surtout référence au cinéma américain en hommage à 68 et à la contestation venue des États-Unis. Notons tout de même que le cinéma français, et notamment les films de la Nouvelle-Vague ont fortement influencé le Nouvel Hollywood, lancé par le Road Movie américain *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

Si l'on souhaite trouver d'autres exemples du Road Movie à la française, il faut élargir le concept du Road Movie aux films de voyages. Voici néanmoins une petite liste, non exhaustive, d'exemples français : *La Vache et le prisonnier* (Henri Verneuil, 1959), *Les Petits matins* (Jacqueline Audry, 1962), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Le Corniaud* (Gérard Oury, 1965), *Un homme qui me plaît* (Claude Lelouch, 1969), *Trafic* (Jacques Tati, 1971) ou encore *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974).



Annexe 1

Filmographie d'Alain Cavalier Longs métrages en tant que réalisateur

1958 : Un Américain (court métrage)	1998 : Georges de la Tour (documentaire)
1962 : Le Combat dans l'île	2000 : Vies
1964 : L'Insoumis	2001 : René
1967 : Mise à sac	2004 : Le Filmeur
1968 : La Chamade	2005 : Bonnard (moyen-métrage)
1976 : Le Plein de super	2007 : Les Braves (documentaire)
1978 : Martin et Léa	2007 : Lieux saints (moyen-métrage)
1979 : Ce répondeur ne prend pas de message	2009 : Irène
1981 : Un étrange voyage	2011 : Pater
1986 : Thérèse	2014 : Le Paradis
1987 : 24 portraits d'Alain Cavalier (1re partie)	2015 : Le Caravage
1991 : 24 portraits d'Alain Cavalier (2e partie)	2017 : Six portraits XL
1993 : Libera Me	2019 : Être vivant et le savoir
1996 : La Rencontre	



Thérèse, Alain Cavalier, 1986

Annexe 2

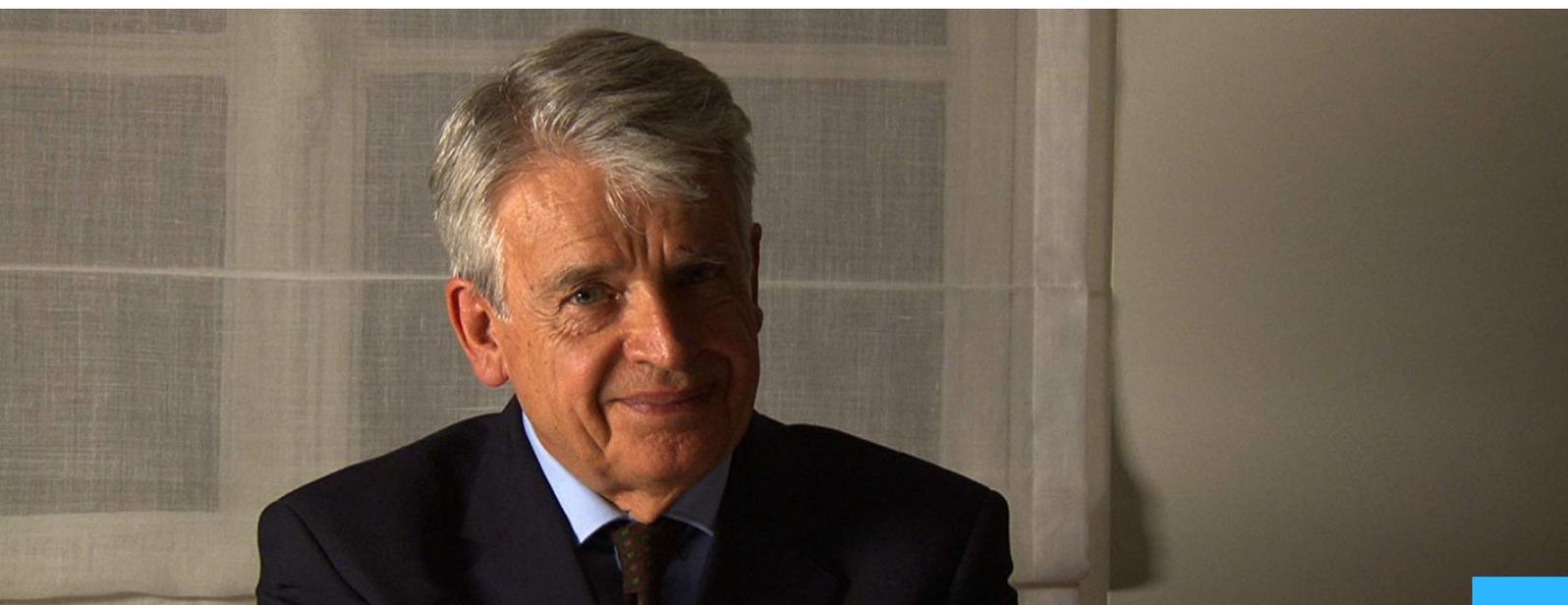
Bibliographie :

Ouvrages disponibles à La Bibliothèque de Caen La Mer :

- *Études cinématographiques* : Alain Cavalier, présenté par Michel Estève avec des textes de : Alain Cavalier, Yvette Biro, Thomas Bourguignon, Didier Coureau, Frank Curot, François Durieux, Michel Estève, Suzanne Liandrat-Guigues, Yannick Mouren, Gérard Pangon, Jérôme Picant, René Prédal, Juliette Sales, Nicolas Schmidt / Lettres Modernes, Paris, 1996
- *Le Cinéma Français*, Jean-Luc Douin, Thierry Frémaux, La Martinière, 2014
- *Mai 68, un pavé dans leur histoire: Evenements et socialisation politique*, Julie Pagis, Les Presses de Sciences Po, 2014

Liens Youtube (gratuit)

- Alain Cavalier, le cinéaste portraitiste | France Culture : <https://www.youtube.com/watch?v=wS68RGIImthU>
- Alain Cavalier, les mains et la caméra | Télérama : <https://www.youtube.com/watch?v=kVR3nrzkxjQ>
- Portraits d'Alain Cavalier, 1 : La Matelassière | Alain Cavalier : <https://www.youtube.com/watch?v=9usSULZoWrM>
- Portraits d'Alain Cavalier, 5 : La Brodeuse | Alain Cavalier : <https://www.youtube.com/watch?v=MpxRCzHG9nU>
- Gérard Courant analyse "Le Filmeur" d'Alain Cavalier (2011) | Gérard Courant : https://www.youtube.com/watch?v=y_zQrJKOsIA
- Alain Cavalier au Musée du Louvre : <https://www.youtube.com/watch?v=cZA21B1Kj3M>
- Alain Cavalier à propos de "La Chamade" - Cinémathèque 28 avril 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=R02Z026P2Hg>
- Alain Cavalier : de l'Insoumis au Paradis [INTERVIEW] Radio Arc en Ciel : <https://www.youtube.com/watch?v=f9vlahfykuY>
- Masterclass Alain Cavalier | Podcast Maître du Réel, ECAL/Visions du Réel 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=0sp4QU-9a2U>



Alain Cavalier