



François Truffaut og den 14-årige Jean-Pierre L aud til filmfestival i Cannes 1959.

## Fra triumf til eksil

### Den ny bølge og Cannes-festivalen

Af Christian Braad Thomsen

Der gik et sus igennem den franske filmverden, da den uforsonlige filmkritiker François Truffaut i 1959 fik Cannes-festi-

valens pris som bedste instruktør for sin generøse debutfilm, *Les quatre cents coups* (*Ung flugt*). På festivalen vist desuden



Emmanuelle Riva og Eiji Okada som de elskende i Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*).

Alain Resnais' debutfilm, *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, min elskede*), som filmkritikerne belønnede med Fipresci-prisen som festivalens bedste. På Berlin-festivalen fik Claude Chabrol samme år Guldbjørnen for *Les Cousins* (*Fætrene*), og året efter fik Jean-Luc Godard i Berlin en sølvbjørn som bedste instruktør for sin debutfilm, *À bout de souffle* (*Åndeløs*).

Dermed skyllede *la nouvelle vague* for alvor ind over alverdens biografer og satte nye standarder for, hvad filmkunst var. Indercirklen blandt bølge-instruktørerne var alle tidligere filmkritikere, og de revolutionerede nu filmkunsten i stærk opposition til den herskende filmindustri. Rollerne var fra starten fordelt på en interessant

måde, idet der herskede en perspektivrig modsætning mellem bølgens hovedpersoner: Truffaut og Chabrol skabte film inden for det traditionelle formsprog, der samtidig blev nedbrudt og fornyet af Godard og Resnais. Denne rollefordeling er dog klarere i tilbageblik, end den var i 1959. Dengang oplevede vi også, at traditionelisterne fortalte deres film på en forfriskende ny måde, først og fremmest under påvirkning af den italienske neorealisme, sådan som den personificeredes af en af bølgens valgfædre, Roberto Rossellini.

Det var også på Cannes-festivalen i 1959, at de instruktører løb ind i deres første problem med de politiske magthavere. Fra starten var instruktørerne

egentlig upolitiske, idet de repræsenterede, hvad man kunne kalde en cineastisk humanisme. Og alligevel fik de problemer. *Hiroshima mon amour* var oprindelig udvalgt til festivalens officielle konkurrence, men måtte vises uden for konkurrence efter politisk pres fra USA, som var forulempet over, at Resnais og hans manuskriptforfatter, Marguerite Duras, fortalte to parallelhistorier om krigstraumer, et kollektivt forårsaget af amerikanernes atombombning af Hiroshima, og et individuelt forårsaget af en fransk kvindes kærlighed til en tysk soldat. Året efter blev i øvrigt Godards anden film, *Le Petit soldat* (*Den lille soldat*), totalforbudt af den franske censur, fordi den fortalte om fransk-mændenes brug af tortur i Algeriet.

Umiddelbart skulle man dog tro, at nybølge-instruktørerne efter triumfen i 1959 nu kunne regne med Cannes-festivalen som deres naturlige udstillingsvindue. Men med ganske få undtagelser skete der det modsatte: Til trods for, at verdens mest prestigefyldte filmfestival havde hjemme i Frankrig, blev instruktørerne forvist til festivalerne i Berlin og Venedig. Det mærkelige eksempel er Jean-Luc Godard, som op igennem 1960'erne var den mest opsigtsvækkende fornyer i fransk film, og som også globalt personificerede filmkunstens oprør mod filmindustrien. Ikke en eneste af hans 60'er-film blev vist i Cannes.

**Kritik af Cannes-festivalen.** Det åbenlyse fjendskab mellem bølge-instruktørerne og Cannes-festivalen hang formentlig sammen med, at instruktørerne i deres tid som filmkritikere ofte var voldsomt kritiske over for festivalens repertoire og prisuddelinger. Fem år før sin instruktørdebut fik den dengang kun 21-årige François Truffaut i 1954 trykt en opsigtsvækkende artikel i *Cahiers du cinéma* under den

beskedne titel "Une certaine tendance du cinéma français" ("En vis tendens i fransk filmkunst").<sup>1</sup> Her foretog han et frådende opgør med det, som han fuld af foragt kaldte "kvalitetstraditionen" i fransk film, nemlig de film, som overvejende snyltede på anerkendte litterære succes'er eller på store, ambitiøse temaer. Denne pseudokulturelle tradition blev netop personificeret af instruktører, som Cannes-festivalen hylkede op igennem 50'erne: Jean Delannoy, Henri-Georges Clouzot, André Cayatte og René Clément. Øverst på Truffauts hadeliste stod de ellers højt respekterede manuskriptforfattere Jean Aurenche og Pierre Bost samt instruktørerne Christian-Jaque, Yves Allégret og Claude Autant-Lara, hvoraf sidstnævnte endda var en af *Cahiers*-redaktøren André Bazins yndlinge. François Truffauts rabiater kritik førte til en behersket konflikt mellem ham og hans mentor André Bazin, der få år tidligere havde fået Truffaut ud af det fængsel, hvor han var havnet som desertør fra den franske hær. Ved den lejlighed erklærede hærens psykiater, at Truffaut havde "en ustabil karakter", men Bazin garanterede for hans lovlighed, fordi han havde stiftet bekendtskab med Truffauts store kærlighed til filmen. Truffaut flyttede nu ind hos familien Bazin, og Bazin blev et filmkritisk forbillede for Truffaut. De elskede hinanden som far og søn, men det afholdt ikke Bazin fra at være ret forbeholden over for Truffauts første større artikel. Gennem et helt år måtte Truffaut skrive den om igen og igen, til Bazin tøvende offentliggjorde den. Hans medredaktør, den senere bølgeinstruktør Jacques Doniol-Valcroze, følte sig endog nødsaget til at undskylde artiklen i en leder:

Vi indser klart, at den polemiske stil, som præger nogle af dens vurderinger, kan vække til modsigelse, men vi håber, at hinsides tonen –

som forfatteren alene er ansvarlig for – og bortset fra visse specifikke værdidomme – disse er altid et individuelt spørgsmål, og vi er langt fra enige i dem alle – så vil læseren ikke desto mindre genkende en kritisk orientering, eller bedre endnu, et punkt for teoretisk sammenfald, som er vores.

Det er ret uhørt, at et tidsskrift tager afstand fra både tone og værdidomme i en artikel, det alligevel vælger at publicere – men så var *Cahiers* ligesom garderet. François Truffaut garderede sig derimod ikke, men fortsatte de kommende år sit amokløb mod den forlorne ”kvalitetstradition” i fransk film, samtidig med at han erklærede sin kærlighed til outsiders som Robert Bresson, Jean Cocteau, Alexandre Astruc, Sacha Guitry og Jacques Tati, men også til mere etablerede instruktører som Jean Renoir og Max Ophüls. Han havde sine helte og skurke, hans filmsyn var sort/hvidt som filmen selv på den tid. Hans synspunkter vandt imidlertid de følgende år bred anerkendelse blandt de øvrige *Cahiers*-medarbejdere, hvoraf de vigtigste var de kommende bølge-instruktører Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette og Eric Rohmer. De var alle kritiske over for Cannes-festivalen, fordi den negligerede de kunstneriske auteur-principper og overvejende satsede på kommercielle eller snobbistiske kriterier.

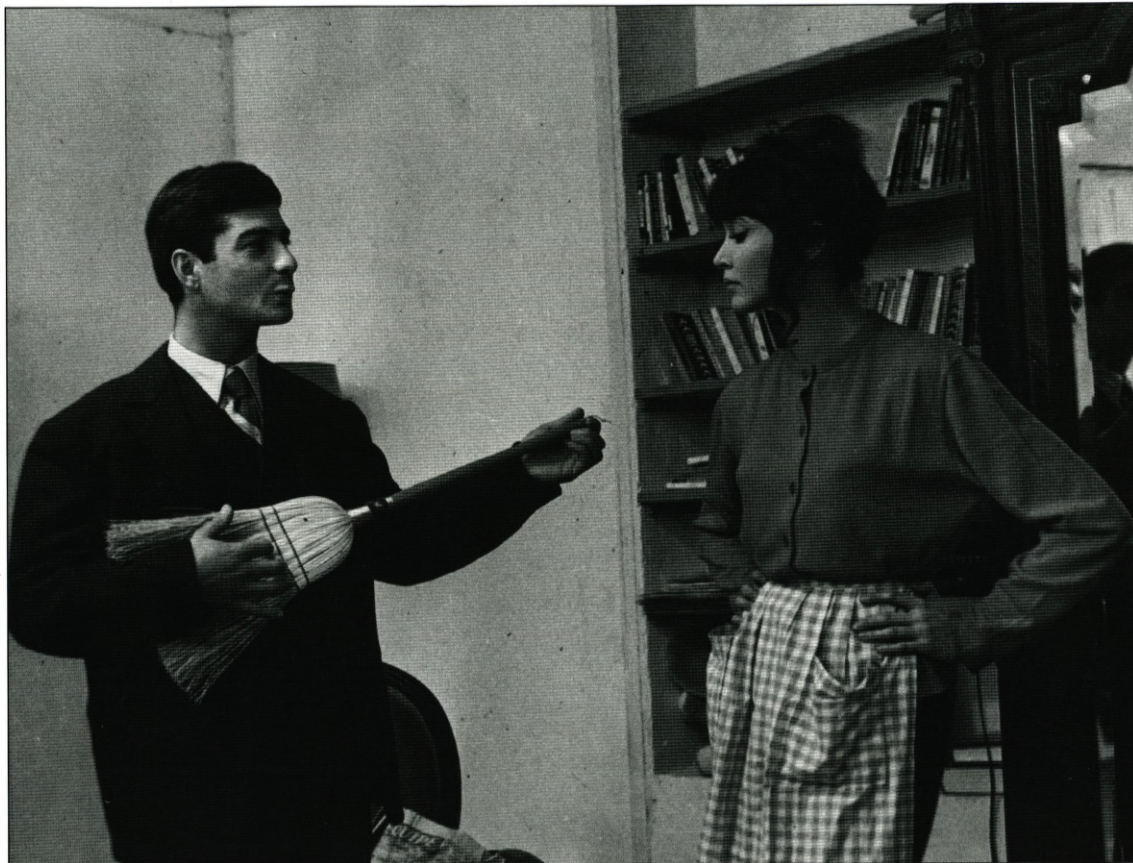
For *Cahiers*-gruppen var det således stærkt kritisabelt, at 50'ernes store Hollywood-film glimrede ved deres fravær. Det skyldtes utvivlsomt den hastigt voksende franske anti-amerikanisme og en manglende evne hos festivalledelsen til at indse, at der også i Hollywood kunne skabes betydelig filmkunst, f.eks. af Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh, Vincente Minnelli og Douglas Sirk. Deres hovedværker blev ikke vist i Cannes, men de blev til gengæld hyldet af de unge, selvsikre *Cahiers*-kritikere, som

så klare auteur-kvaliteter hos de foragtede Hollywood-instruktører.

François Truffaut måtte som kritiker lide den tort, at Cannes-festivalen nægtede ham presseakkreditering i 1958, fordi han havde kaldt juryen ”inkompetent”, da den gav Guldpalmen til William Wyllers *Friendly Persuasion* (*Folket i den lykkelige dal*). Men næste år tog Truffaut en grusom hævn: Han vendte tilbage i triumf med *Les quatre cents coups*. Resten er historie.

**Bølgen ruller.** Begrebet ’la nouvelle vague’ blev opfundet af en journalist på *L'Express*, og blandt bølge-instruktørerne var der ingen filmpolitisk enighed om, hvad begrebet egentlig skulle dække. Chabrol sagde, at den ny bølge slet ikke fandtes – der findes kun havet. Truffaut mente for så vidt det samme, når han understregede, at det ikke handler om at lave film på en ny måde, men tværtimod om at lave film, som de gamle altid havde gjort det, bare bedre! Godard viklede sig derimod under en diskussion med en gruppe ældre instruktører ind i de mest obskure teorier og blev til sidst afbrudt af en irriteret Clouzot, der godt ville vide, om en film ikke fortsat burde have begyndelse, midterparti og slutning, som Aristoteles havde foreskrevet dramaet. Godards svar var legendarisk: ”Jo, – men ikke nødvendigvis i den rækkefølge.”

Men faktisk havde filmkritikeren og instruktøren Alexandre Astruc allerede i 1948 skrevet det skelsættende essay ”En ny avantgardes fødsel: Kameraet som pen”<sup>2</sup>, hvis overskrift blev et slagord for de unge instruktører: Det gjaldt om at bryde med massekulturens anonyme og standardiserede filmsprog og bruge kameraet lige så personligt som forfatteren sin pen og maleren sin pensel. Og den mest publikumsvenlige af alle instruktørerne, François Truffaut,



Anna Karina og Jean-Claude Brialy i Godards *Une femme est une femme* (*En kvinde er en kvinde*) fra 1961.

satte denne holdning på spidsen i en artikel fra 1957:

Morgendagens film vil ligne den, der laver dem, og antallet af tilskuere vil være proportionalt med antallet af instruktørens venner.<sup>3</sup>

Disse helt uironiske bemærkninger er ikke blot et forsøg på at vende en gammel kritikerkliché på hovedet og lægge en positiv værdiladning ind i den hånlige påstand om, at her er en film, som kun er for instruktørens nærmeste venner og familie. Truffauts forhåbninger til morgendagens film går også på, at de vil være en så personlig og intim henvendelse, at tilskuerne automatisk vil føle sig som venner med

instruktøren. Alligevel målte Truffaut som instruktør sine films værdi på deres evne til at få publikum i tale – med det resultat, at han var urimeligt kritisk over for to af sine bedste, *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*) og *La Peau douce* (1964, *Silkehud*), der kun opnåede behersket succes ved billetlugerne.

Det var en gave for 'den ny bølge', at den også i sine egne rækker rummede modsætningen mellem tradition og fornyelse. Uden en tradition at spænde sig op imod risikerer fornyeren at ende i iltfattig avantgardisme, og uden fornyende udfordringer risikerer traditionalisten at ende i hule klichéer. Det er en spænding, som hver



Catherine Deneuve som pigen med paraplyerne i Jacques Demys *Les Parapluies de Cherbourg* (1964).

enkelt kunstner må rumme i sig, nu var spændingen desuden personificeret ved bølgens to betydeligste instruktører, Truffaut og Godard.

Skønt bølge-instruktørerne havde triumferet på verdens tre største filmfestivaler i 1959-60, var de uønskede i Cannes. På Venedig-festivalen udmærkedes Alain Resnais i 1961 med Guldløven for *L'Année dernière à Marienbad* (*I fjor i Marienbad*), og samme år fik Godard på Berlin-festivalen en sølvbjørn for *Une Femme est une femme* (*En kvinde er en kvinde*), og året efter en sølvløve i Venedig for *Vivre sa vie* (*Livet skal leves*). Der gik imidlertid hele tre år, før endnu en bølge-instruktør blev inviteret til Cannes, nemlig Agnès Varda

med *Cléo de 5 à 7* (1962, *Cleo fra 5 til 7*), og først i 1964 triumferede bølgen atter i Cannes, idet Vardas mand, Jacques Demy, fik Guldpalmen for sin originale musical *Les Parapluies de Cherbourg* (*Pigen med paraplyerne*).

Til gengæld blev Truffauts *La Peau douce* samme år buhet ud af Cannes-festivalens publikum, forbigået af juryen og jordet af de fleste franske kritikere. Det var et af Cannes-festivalens legendariske justitsmord på et hovedværk i filmkunsten. Herostratisk berømt blev en fransk filmkritikers hånlige udsagn om, at *La Peau douce* ligner en dokumentarfilm om gearskift i en Citroën – hvormed han sigtede til, at Truffaut filmen igennem er stærkt optaget



Truffauts *Fahrenheit 451* (1966).

af hverdagens mekanik, dvs. relationen mellem mennesker og alle de tekniske detaljer, der skulle lette vores tilværelse, men i lige så høj grad besværliggør den. Han overså imidlertid, at Truffauts fokusering på gearskift, lyskontakter, elevatorknapper, mønttelefoner etc. danner et konstant medrivende klippertymisk mønster, der hele tiden spejler en følelsesmæssig dimension. Lad mig give et enkelt eksempel. Truffaut, der sammen med Alfred Hitchcock er filmkunstens mest blufærdige instruktør, undlader i denne film om en erotisk besættelse at vise en eneste erotisk scene. Da den intellektuelle hovedperson en hel aften har underholdt en ung stewardesse om Balzacs kærlighedsliv, og hun

til slut inviterer ham med op på sit hotelværelse, klipper Truffaut først til en hånd, der tænder for lyskontakten, og derpå til en anden, der slukker: En mekanisk gestus forvandles til filmisk poesi. Derpå klipper han fra de elskendes silhuetter på sengekanten til et fly, som næste dag flyver op over skyerne. Det er først og fremmest et realistisk klip, fordi parret jo vitterligt sidder i flyet tilbage til Paris. Men samtidig forvandler han fuldstændig utvunget realismen til symbol: At klippe fra de elskende til et fly i luften er også at henlede opmærksomheden på en fallisk form, der kløver det himmelske rum. Dermed sender han en lun hilsen til Hitchcock, der jo slutter *North by Northwest* (1959, *Menneske-*



Tumultagtige scener uden for festival-palæet i Cannes 1968.

jagt) med det berømte klip fra de elskende i sovevognskupéen til toget, der kører igennem en bjergtunnel.

Han har udtalt, at når han ind imellem var i tvivl om, hvordan han skulle løse en scene kamera- og klippemæssigt, tænkte han altid på, hvad hans store forbillede, Hitchcock, ville have gjort – og løste på den måde problemet. Truffauts dybt personlige fornyelse af den klassiske filmtradition bestod ikke mindst i, at han forstod at overføre Hitchcocks thrillerteknik til franske hverdagsfilm.

De følgende år triumferede Godard i Berlin og Venedig. *Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Alphaville*) fik Guldbjørnen i Berlin 1965, *Masculin-*

*Féminin* inviteredes til Berlin 1966, mens så vigtige film som Godards *Pierrot le Fou* (*Manden i månen*) og Truffauts *Fahrenheit 451* samme år fik premiere på Venedig-festivalen. Her fik de dog ingen priser, idet juryformanden, den engelske instruktør Lindsay Anderson, ikke kunne døje 'nybølge'-filmene, selv om – eller måske netop fordi – han i England stod i spidsen for et tilsvarende oprør mod den traditionelle filmindustri. Men i 1967 fik Eric Rohmer en sølvbjørn i Berlin for *La Collectionneuse* (*Nymfomanen*).

Mens nogle af nybølge-instruktørernes bedste film således var henvist til festival-eksil, fik en så karakterløs og publikumsleflende instruktør som Claude Lelouch i



1966 Guldpalmen i Cannes for en døgnflue som *Un Homme et une femme* (*Manden og kvinden*). Cannes-festivalen var dybt problematisk og ikke nogen ven af filmkunsten.

**Festivallukningen 1968.** Hverken Truffaut eller Godard var inviteret til Cannes-festivalen i 1968, men de mødte op alligevel – for at lukke festivalen. Og det lykkedes.

Hvor Truffaut op igennem 60'erne på det mest personlige havde videreført det klassiske filmsprog, havde Godard systematisk nedbrudt det. Med udgangspunkt i de etablerede genrer som gangsterfilm, musical, science fiction, krigsfilm og melodrama demonstrerede han, hvordan den moderne virkelighed ikke kunne rummes inden for rammerne af en Hollywood-skabelon. Han udsatte filmtraditionen for et veritabelt Big Bang med det resultat, at fragmenter fra denne tradition sejlede rundt i rummet som retningsløse asteroider, der længtes mod en tabt helhed. Nu og da blev en sådan asteroide opfanget af Godard, der vendte og drejede den som et poetisk tegn fra en næsten glemt fortid – og som et varsel om en fremtid, der endnu ikke var i sigte. Godards kunst lå i fragmenteringen, ikke i at skabe nye helheder.

I 1967 fik Godard i Venedig sølvløven for *La Chinoise* (*Kineserinden*), som ligger i forlængelse af det andet spor i hans film, et mere tøvende og dokumentaragtigt forsøg på at komme så tæt på den eksisterende virkelighed som muligt uden om filmens klichéer. Her forsøger han solidarisk-kritisk at skildre en gruppe unge franskmænd, der vil overføre den maoistiske kulturrevolution til fransk grund. Efter filmens afsluttende *Fin* tilføjer han *d'un début*, som om filmen markerer en ny begyndelse. På Berlin-festivalen 1968 præsenterede han så sin sidste spillefilm, *Weekend* (*Udflugt i det*

*røde*) om et Frankrig i total opløsning og nogle maoistiske partisaner, der ikke lader borgerskabet noget efter i grusomhed. Den afslutter han med et *Fin de cinéma*.

Godards opløsning af det traditionelle filmsprog var i pagt med den politiske venstrefløjs drøm om at opløse det kapitalistiske samfund, som jo også filmen var en del af. Godard var radikalt afvisende over for filmindustriens normer. For ham re-præsenterede lukningen af Cannefestivalen i 1968 et brud med biograffilm, som han fandt ude af trit med den aktuelle politiske virkelighed. Man måtte ud af biografen, ud på gaderne blandt strejkende arbejdere og kæmpende studenter og bruge kameraet som et våben i stedet for som en sovepille. Den fortsat apolitiske Truffauts begrundelse for festivallukningen var snarere den modsatte. Han satte aldrig spørgsmålstejn ved filmsproget, som var hans livline til virkeligheden. Hans begrundelse var udelukkende, at den franske regering netop havde afskediget den visionære leder af la Cinémathèque Française, Henri Langlois, som havde været nybølge-instruktørernes mentor i deres tidligste ungdom. Det var i Langlois' filmmuseum, at de havde lært sig at lave film ved at se og diskutere filmkunstens klassikere fra morgen til sen aften. Truffaut ræsonnerede som så, at når de fyrer Langlois, så lukker vi da bare Cannes-festivalen. Festivallukningen var således for Godard et opgør med filmtraditionen, mens den for Truffaut var en solidaritetserklæring til den samme tradition.

Sammen med en gruppe yngre instruktører fra hele verden – deriblandt flere, hvis film det år skulle vises i Cannes – indtog Godard og Truffaut scenen i den store festivalbiograf og talte dunder imod festivalen. På et tidspunkt slukkede festivalledelsen lyset i salen og begyndte at spille dagens planlagte konkurrencefilm, Carlos



Jean-Luc Godard og François Truffaut.

Sauras *Peppermint frappé* (*Den giftgrønne drink*), i håb om, at de gale mennesker ville trække sig tilbage. Men da billedet af Geraldine Chaplin i filmens hovedrolle tonede frem på lærredet, sprang den rigtige Geraldine Chaplin op på scenen og trak tæppet for filmen, så man måtte opgive at vise den. Her smeltede virkeligheden sammen med mange tidligere Godard-film, hvor hans skuespillere var trådt ud af deres roller og havde kommenteret dem i direkte henvendelser til publikum. Situationen er f.eks. nært beslægtet med den scene i *Les Carabiniers* (1963, *The Soldiers*), hvor en bondsoldat er inde til sin første filmforevisning i storbyen og ser en nøgen pige i et badekar, som desværre skjuler hendes

ynder. Resolut springer han op og vil kigge ned i badekarret, hvorved han kommer til at rive flimlærredet ned, så filmen ikke kan vises. Revolutionære og erotiske lyster har i deres uopsættelighed det til fælles, at de begge kan være til fare for filmkunsten.

Truffaut og Godard blev slået omkuld foran lærredet af rasende repræsentanter for den kommercielle filmbranche, men de holdt ud, og da dagen var omme, var festivalen det også. Ledelsen kunne godt se, at det ikke nyttede at sætte politiet ind mod nogle af verdens ypperste filminstruktører.

Jeg var selv til stede i salen under den stormfulde festivallukning, idet jeg havde fået fri fra filmskolen for at tage til Cannes. Ved den lejlighed lykkedes det at få et kort

interview med Godard på min båndoptager. Han sagde nogle ord, der kom til at stå som et motto for mit senere filmarbejde:

Hver gang en ung mand kommer til mig med et manuskript og beder mig læse det og hjælpe ham med at finde en producent, siger jeg til ham: du behøver hverken manuskript eller producent for at kunne lave film. Film består af billeder og lyde og er meget let at lave. Hvis du ikke har et 35mm Mitchell-kamera, så lav filmen på 16mm, og hvis du ikke har penge nok til 16mm, så lav den på 8mm. Vi må nedbryde filmindustriens fordomme og begrænsninger, for det er industriens skyld, vi befinder os så fjernt fra de ting, som virkelig sker.

Om sin egen rolle inden for filmindustrien sagde Godard:

Jeg har fået lov at være fri i et fængsel. Og nu prøver jeg at undslippe fængslet med hjælp fra studenter og arbejdere i Frankrig. Via mine film søger jeg at nærme mig de kammerater, der studerer og arbejder. Vi har en masse at lære af dem, fordi vi ikke selv ved, hvad vi skal sige, eller hvordan vi skal sige det. Det vi siger, er ikke vort virkelige sprog. Filmsproget er skabt af en lille gruppe mennesker på toppen af industrien, og de har samtidig været med til at fratage os vort eget sprog.

**Hvad der siden skete.** Skønt de to venner Godard og Truffaut stod skulder ved skulder under festivallukningen, betød deres vidt forskellige motiver, at deres veje skiltes, og deres venskab opløstes de følgende år i dyb bitterhed. Truffaut fortsatte med at lave film, som de gamle havde gjort det, men ind imellem 'bare bedre', mens Godard tog afsked med biografilm og begyndte at lave billige politiske traktatfilm uden hoved eller hale og i et sprog, der følte mere kryptisk end personligt nødvendigt. Godard havde mildest talt selv vanskeligt ved at finde sit eget sprog.

I første omgang forsøgte Truffaut på sin vanlige, kærligt-ironiske facon at tage afstand fra Godards forestillinger om at stille sig til de strejkende arbejderes disposition

med sit filmkamera. Han kom med et godt eksempel på forskellen mellem f.eks. Godards og Jean-Paul Sartres revolutionære engagement: Hvis Sartre skulle skrive en indkaldelse til strejkemøde, ville han forfatte en løbeseddel, hvor der lakonisk stod, at mødet finder sted i fabrikskantine første kommende torsdag kl. 12, hvorimod Godard ville fortabe sig i grammatikalske overvejelser om forholdet mellem subjekt og objekt og tid og sted samt om, hvad det overhovedet vil sige at mødes, så løbesedlens ordlyd til slut ville være helt uforståelig for dem, den henvendte sig til.

Festivallukningen i 1968 fik konsekvenser. Året efter blev revolutionen inviteret indenfor med Lindsay Andersons anti-autoritære kostskolefilm *If... (Hvis...)*, der hædredes med Guldpalmen, og Glauber Rochas brasilianske cinema novo-'western' *Antonio das Mortes (Antonio Dræberen)*, der fik prisen for bedste instruktion. Desuden fik de franske filminstruktører nu deres eget forum, Quinzaine des réalisateurs, hvor film blev udvalgt efter auteur-princippet. Men denne serie blev efterhånden overhalet indenom af hovedkonkurrencen, som nu i stigende grad fokuserede på netop auteurfilmen.

Det var dog vanskeligt for den kommercielle filmbranche at vænne sig til de nye tider. Da Hollywood-skuespilleren Ingrid Bergman i 1973 var jurypræsident i Cannes, væmmedes hun ved to af festivalens mest originale film, Jean Eustaches *La Maman et la putain (Moderen og luder)* og Marco Ferreris *La Grande bouffe (Det store ædegilde)*. Hun kunne ikke forhindre, at de menige jurymedlemmer tildelte Eustache og Ferreri juryens Grand Prix Spécial, men hun udsendte i protest en pressemeddelelse, hvor hun kaldte begge film for "sjofle og vulgære". Det er uhørt i de internationale filmfestivalers historie,

at en jurypræsident således falder sin egen jury i ryggen. Til gengæld er det disse to kontroversielle film, vi husker fra den festival, hvorimod vi for længst har glemt de to opportunistiske guldpalmevindere, Jerry Schatzbergs *Scarecrow (Fugleskræmslet)* og Alan Bridges' *The Hireling (Hyrechaufføren)*.

Chabrol og Godard var de to bølgeinstruktører, der sidst blev inviteret til Cannes. Efter ungdommens eksperimenter og de modne års mesterværker endte Chabrol fra midt i 70'erne som en af de rutineinstruktører, han selv ville have taget afstand fra i sine år som filmkritiker – og først i den egenskab blev han accepteret af Cannes-festivalen, nemlig med *Violette Nozière (1978, Giftmord)*.

For Godard skulle der gå hele tyve år, inden han blev inviteret til Cannes. Det skete først i 1980 med *Sauve qui peut (la vie) (Slow Motion)*, som betegner hans tilbagevenden til biografilm. Filmen handler dog meget betegnende om en instruktør, der ikke mere kan lave film, og Godard selv var nu blevet så tandløs, at han i samarbejde med festivalledelsen lod uddele en løbeseddel, hvori han advarede publikum mod, at *Sauve qui peut (la vie)* rummer scener, som muligvis kunne virke krænkende. Gid det var så vel.

Det kunne jo mildest talt ikke falde Godard ind at uddele den slags løbesedler, da han virkelig lavede krænkende film. Men når fanden bliver gammel, kan han fristes til at søge politisk asyl i klostret. De kommende år blev en række Godard-film inviteret til Cannes, og de handler alle om en trætt instruktør, der ikke mere kan lave film. I *Prénom Carmen (1983, Fornavn Carmen)* spillede han endog med en vis selvindsigt hovedrollen som en instruktør, der er indlagt på psykiatrisk afdeling.

Truffaut blev derimod ikke inviteret tilbage til Cannes mere, skønt han lavede nogle af sine bedste film efter 1968. I *La Nuit américaine (1974, Den amerikanske nat)* spillede også han en filminstruktør, som i modsætning til Godard er vital og inspireret og gennemfører sin film imod alle odds. Her ydede Truffaut en vital og uforbeholden hyldest til den filmkunst, som Godard ikke længere magtede.

#### Noter

1. François Truffauts artikel er oversat til dansk i Ib Monty og Morten Piil: *Se - det er film 3* (Fremad, 1966).
2. Alexandre Astruc's artikel er oversat til dansk i Ib Monty og Morten Piil: *Se - det er film 3* (Fremad 1966).
3. François Truffaut er citeret efter Anette Insdorff: *François Truffaut* (Papermac 1978).