



HAL
open science

Singularités de la revue *Présence du cinéma* au sein du contexte critique des années 1950 et 1960

Justine Alleron

► **To cite this version:**

Justine Alleron. Singularités de la revue *Présence du cinéma* au sein du contexte critique des années 1950 et 1960. *Sciences de l'Homme et Société*. 2018. dumas-01835203

HAL Id: dumas-01835203

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01835203>

Submitted on 11 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



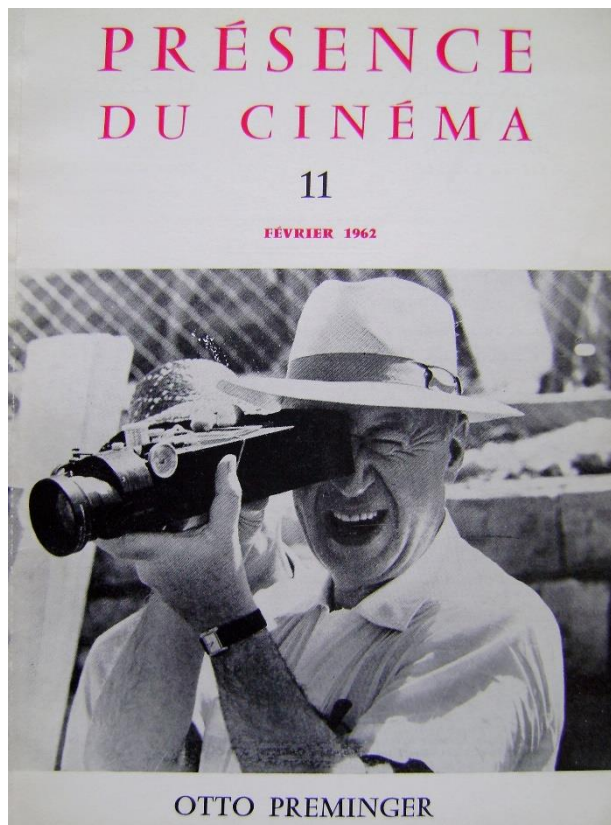
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication



**SINGULARITÉS DE LA REVUE
PRÉSENCE DU CINÉMA AU SEIN DU
CONTEXTE CRITIQUE DES ANNÉES
1950 ET 1960**



MASTER CINÉMA ET AUDIOVISUEL – HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

JUSTINE ALLERON

SOUS LA DIRECTION DE
LAURENT LE FORESTIER

2016/2018

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche Laurent Le Forestier, sans qui rien n'aurait été possible. Son soutien, son exigence, son immense patience, sa bienveillance et ses précieux conseils m'ont permis de mener à bien mon travail. Merci pour le temps que vous m'avez accordé, pour votre énergie et votre disponibilité malgré la distance, sans lesquels cette étude n'aurait pas vu le jour.

Je tiens à adresser mes remerciements à toute l'équipe des enseignants-chercheurs du Master Cinéma et Audiovisuel de l'Université Rennes 2 qui nous ont suivis durant ces années et ont œuvré pour notre réussite. Leur écoute, leur pédagogie et la qualité de leur enseignement ont été absolument déterminants dans l'aboutissement de ce travail. Sachez que j'ai mis un pied dans la recherche grâce à vous, et que je vous en serai à jamais reconnaissante.

Je remercie également Joël Daire, directeur du patrimoine de la Cinémathèque française, pour m'avoir facilité l'accès à l'intégralité de *Présence du cinéma*, sans quoi mes recherches n'auraient pu aboutir, et Michel Mourlet, pour le temps qu'il m'a accordé et sa formidable générosité. Je dédie ce travail à Pierre Rissient, que j'aurais dû rencontrer en mai.

Mes remerciements à mes amis pour leur soutien indéfectible, Romane pour son écoute, Maxime, pour sa disponibilité, ses relectures, à ma famille, mes parents pour leur amour, leur appui, et leur compréhension, et particulièrement à mon frère Louis, pour la source de motivation qu'il m'apporte chaque jour.

Enfin, un remerciement spécial à Anas, qui croit en moi plus que quiconque, pour sa présence à mes côtés et son soutien sans faille.

INTRODUCTION	4
PREMIÈRE PÉRIODE	15
I. PRÉAMBULE – RETOUR SUR UNE INJUSTE PARENTÉ : BAZIN/POLITIQUE DES AUTEURS	18
II. LES FORMES D’AUTEURISME AU SEIN DE LA REVUE	26
III. CATÉGORISATION ET MODE DE PRODUCTION DES FILMS	42
IV. LES ORIGINES DU NOUVEAU CINÉMA : RETOUR À VADIM	49
V. DES PETITS ET DES GRANDS SUJETS	56
VI. CONCLUSION – LA PLACE DE PRÉSENCE DU CINÉMA	66
SECONDE PÉRIODE	68
VII. LA RUPTURE : LE VIRAGE MAC-MAHONIEN	72
VIII. LA LIGNE ÉDITORIALE MAC-MAHONIENNE	76
IX. EXALTATION DES CORPS ET DE LA VIOLENCE	82
X. LE GOÛT DE LA DÉCOUVERTE	91
XI. CONTRE LE CARACTÈRE IMMuable DE L’ŒUVRE	95
XII. CONCLUSION – LA FIN DE PRÉSENCE DU CINÉMA	102
CONCLUSION	104
ANNEXES	106
ENTRETIEN AVEC MICHEL MOURLET	106
TABLEAU DES AUTEURS	152
BIBLIOGRAPHIE	153

Introduction

APPARITION DE LA REVUE

La naissance de la revue *Présence du cinéma* semble brumeuse, car rien ne l'annonce. En effet, dans le premier numéro daté de juin 1959 et consacré au « Nouveau cinéma français », aucun avant-propos n'apparaît afin d'expliquer la création, le projet ou encore l'équipe de rédaction de *Présence*. Il n'y a pas d'éditorial, c'est-à-dire, pas de définition des engagements critiques pris par l'équipe rédactionnelle. On ne connaît pas plus l'éditeur. En revanche, mention est faite de l'adresse des bureaux de la revue, qui se trouvent au 127, Champs-Élysées dans le 8^e arrondissement de Paris¹, à proximité des bureaux des *Cahiers du cinéma* (qui se situent au 146 de la même avenue). Cette proximité géographique n'est pas la seule similitude, car lorsque l'on regarde le sommaire de ce premier numéro on y retrouve entre autres Pierre Kast, Louis Marcorelles, Luc Moullet, Jacques Doniol-Valcroze, Michel Delahaye et Jacques Siclier, qui sont, ou ont tous déjà été collaborateurs aux *Cahiers* (nous y reviendrons plus loin). Les rédacteurs et directeurs des trois premières parutions (dont deux doubles) sont Jean Curtelin, professeur de philosophie lyonnais monté à Paris, et son ami Michel Parsy. Si Parsy quitte *Présence* après le numéro 6/7 de décembre 1960, Curtelin est le collaborateur qui reste le plus longtemps au sein de la rédaction, car il ne part qu'après le numéro 15/16 de septembre 1962. La revue change cependant de mains dès le numéro 9 de décembre 1961, avec l'arrivée de Michel Mourlet et de ses camarades mac-mahoniens au sein la

¹ Les bureaux déménagent au 8, rue de Nesle en 1960, puis au 25, Passage des Princes à la fin de l'année 1961.

rédaction. Mourlet reprend la revue au printemps 1963 en tant que directeur, pour le numéro 17, après que Curtelin lui a confié le secrétariat de rédaction. Le dernier changement rédactionnel s'effectue lorsque Jacques Lourcelles rachète la revue en mars 1965, et publie les trois dernières sorties, les numéros 21, 22/23 et enfin 24/25 à l'automne 1967. L'étude de la revue s'effectuera selon deux périodes bien distinctes dont nous nous attacherons à examiner et analyser les caractéristiques : la première qui s'étend des numéros 1 à 8 (juin 1959 – mars 1961) et la seconde qui comprend les numéros 9 à 24/25 (décembre 1961 – automne 1967).

Le premier numéro de la revue semble tomber dans le paysage critique français de façon hasardeuse. Il est difficile d'en établir la généalogie. La revue n'a en somme pas de passé : elle n'est pas une reprise sous un nouveau titre d'une revue préexistante, elle n'est pas issue d'un mouvement bien précis, elle n'est pas non plus l'organe de presse d'une institution. On ne sait guère de qui elle est la volonté, et, de fait, on ne peut connaître véritablement les raisons de sa genèse. Pourtant, si *Présence* ne présente pas ses motivations, elle annonce dans le numéro 1 sa périodisation mensuelle : « *Présence du cinéma* paraîtra régulièrement tous les mois² ». On devine alors que l'entreprise est lancée, et que la revue semble vouloir s'installer et perdurer dans le temps. On annonce ainsi des ambitions et des futurs projets : le prochain numéro, consacré au western, paraîtra le 1^{er} juillet de la même année, et trois numéros consacrés au burlesque, au nouveau cinéma italien et aux acteurs et actrices de cinéma, sont en cours de préparation. Un encart publicitaire à la fin du numéro 100 des *Cahiers du cinéma* d'octobre 1959 annonce même que le numéro 5 de *Présence* qui paraîtra en novembre sera consacré à la science-fiction au cinéma. Si le numéro concernant le western paraît bel et bien en juillet 1959, les quatre autres numéros n'ont jamais vu le jour, le numéro 8 étant consacré seulement aux nouvelles actrices du cinéma français. Le système d'abonnement mis en place corrobore le fait que la revue souhaite proposer un rendez-vous mensuel en fidélisant son lectorat.

² *Présence du cinéma*, n° 1, « Le nouveau cinéma français », juin 1959, p. 101.

Bien sûr, les recettes de ces abonnements représentent aussi une manne financière non négligeable pour la rédaction.

PERSONNALITÉS ET PARCOURS

Il est nécessaire de brosser un rapide état des lieux rédactionnels du premier numéro ici afin d'engager l'étude de la revue avec le plus de bagages possible. Les collaborateurs de la première période de *Présence du cinéma* interviennent généralement de façon ponctuelle. On les retrouve ainsi au sommaire d'un ou de deux numéros pour un ou deux articles, rarement plus. Outre Curtelin, deux exceptions concernent des personnalités qui reviennent de façon plus assidue : Michel Delahaye et Robert Benayoun³. On remarque surtout que plusieurs noms sont familiers et déjà impliqués dans le champ de la critique culturelle et plus spécifiquement cinématographique. Ainsi des proches collaborateurs des *Cahiers du cinéma* participent à *Présence du cinéma* dès son premier numéro. Il y a d'abord Jacques Doniol-Valcroze, qui a participé à *La Revue du Cinéma* de Jean George Auriol à la fin des années 1940. À la mort d'Auriol en 1951, il fonde les *Cahiers du cinéma* avec André Bazin et Lo Duca. Il est également l'un des organisateurs de Festival du film maudit à Biarritz, présidé par Jean Cocteau durant l'été 1949, et initié par le ciné-club Objectif 49, créé au lendemain de la guerre sous la présidence de Roger Leenhardt, Robert Bresson et de Cocteau lui-même. On retrouve également Luc Moullet au sommaire de ce premier numéro. Il entre très jeune aux *Cahiers* grâce à ses filmographies constituées à partir des génériques qu'il notait consciencieusement à la fin de chaque projection⁴. Il a également collaboré à l'hebdomadaire catholique *Radio-Télévision-Cinéma* (qui deviendra *Télérama* en 1960). Louis Marcorelles débute quant à lui à *Ciné-Digest*, revue créée en

³ Un tableau complet qui répertorie tous les auteurs de la revue est disponible en annexe p. 152.

⁴ Luc Moullet dans Anaïs Kien et Emmanuel Laurentin, *La Fabrique de l'histoire*, « Histoire de la cinéphilie », épisode 2, diffusé le 17 janvier 2012 sur France Culture.

1949 par Jean-Charles Tacchella et Henri Colpi, et publie de nombreux textes dans les *Cahiers* et dans *Cinéma* à la fin des années 1950, notamment consacrés aux cinématographies européennes. Il n'hésite pas à s'opposer à la branche hitchcocko-hawksienne des *Cahiers*, c'est-à-dire Eric Rohmer, François Truffaut, ou encore Jacques Rivette, lorsqu'il défend John Huston, Delbert Mann ou encore Martin Ritt. Jacques Siclier, passionné par le cinéma allemand d'après-guerre, a quitté les *Cahiers du cinéma* en 1957 pour rejoindre *Radio-Télévision-Cinéma*. Michel Delahaye, après être passé par *Cinéma 58* et *Cinéma 59*, entre aux *Cahiers* grâce à Rohmer en 1959. Il y restera une décennie, avant d'être contraint de partir en octobre 1970⁵. Dans le premier numéro de *Présence du cinéma*, on ne retrouve pas seulement des habitués des *Cahiers* mais aussi d'autres noms venant de *Positif*, revue fondée à Lyon en 1952 par Bernard Chardère. D'abord, Roger Tailleur, spécialiste du film noir et du cinéma américain, qui a fondé *Séquences* en 1951 avec Michel Pérez et Louis Seguin (ces deux derniers sont d'ailleurs présents au sommaire du second numéro de *Présence*). On retrouve aussi Robert Benayoun, qui revendique d'incarner la branche surréaliste de la critique cinématographique gravitant autour de Saint-Germain-des-Prés et défendant une cinéphilie marginale. Il crée avec Ado Kyrrou *L'Âge du cinéma* en 1951. Le cas de Pierre Kast est un peu différent. Intellectuel de gauche au sein des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, il occupe de fait un terrain singulier, de par ses positions politiques mais aussi ses goûts plus éclectiques. Il ne cesse, à l'époque, de passer des *Cahiers* à *Positif* et, comme l'explique Noël Burch, ces allers-retours « entre les deux cénacles ennemis illustrent parfaitement cette position originale qu'il occupe dans le paysage politico-cinéphilique de l'époque.⁶ »

Le premier numéro de *Présence du cinéma*, à l'image des autres numéros de cette première période, se constitue donc autour de ce qu'on peut appeler un

⁵ « Éléments biographique » dans Michel Delahaye. *À la fortune du beau*, Capricci, Paris, 2010, p. 12.

⁶ Noël Burch, « Présentation », *Pierre Kast. Écrits 1945 – 1983*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 12.

agrégat de personnalités, venant toutes d’horizons variés et apportant leurs propres spécificités et connaissances. Au sein de cet agglomérat s’expriment plusieurs pensées qui ne convergent pas nécessairement, et les colonnes sont le lieu d’expression d’un large faisceau de discours. En effet, dans cette première période, la cohésion éditoriale de la revue est très partielle parce qu’elle émane comme nous venons de le voir d’un spectre d’auteurs extérieurs disparates. Pour ce qui est de la réunion de ces auteurs autour d’un même numéro, elle peut être le fait de deux hypothèses. Soit ils sont invités par la rédaction à venir discuter d’un sujet dont ils sont généralement les spécialistes. Dans ce cas-là, le sujet est préalablement établi et défini par la rédaction (donc Curtelin), qui se charge de recruter au besoin ses collaborateurs-spécialistes. Soit, en envisageant le fonctionnement inverse, le processus éditorial d’élaboration d’un numéro découle des spécialités de chacun des collaborateurs invités à participer, et une fois réunis, une thématique se révèle⁷. L’impulsion qui aboutit à la fabrication d’un numéro peut donc venir de diverses situations, et il est complexe de trancher véritablement sur cette question au regard des 8 premiers numéros de *Présence*.

AMBITIONS ÉDITORIALES

Au tout début, on ne connaît que très peu les objectifs de la revue. Seules quelques expressions au détour d’encarts publicitaires ou dans les rares avant-propos des premiers numéros permettent, si ce n’est de les définir précisément, au moins de cerner quelques volontés de la rédaction. On précise par exemple dès le premier numéro que *Présence du cinéma* « ne comportera que des

⁷ Le numéro 2 de *Présence* de juillet 1959 consacré au western est notamment chapoté par Jean-Louis Rieuepyrout, alors éminent spécialiste de l’ouest américain (son ouvrage *Le western ou le cinéma américain par excellence* est paru en 1953 aux Éditions du Cerf, avec une préface d’André Bazin – auquel ce numéro 2 rend d’ailleurs hommage). Ce numéro est absolument révélateur de l’incertitude quant à la méthode de fabrication de la revue. Néanmoins, l’hypothèse la plus vraisemblable ici serait que Curtelin ait proposé à Rieuepyrout d’élaborer un numéro consacré au western. Mais l’impulsion a aussi très bien pu émaner de Rieuepyrout lui-même.

numéros spéciaux⁸ ». Il faut entendre l'expression « numéros spéciaux » dans le sens où chaque numéro est consacré à une thématique bien particulière. Il est peut-être question ici pour *Présence* de se positionner face aux autres revues. En effet, peu de numéros des deux autres grandes revues de l'époque, *Positif* et les *Cahiers*, se concentrent sur un seul thème. À la fin du numéro 8 de mars 1961, à l'occasion d'un encart publicitaire qui propose un bulletin d'abonnement, ce caractère est réaffirmé, mais on lui ajoute une mention : la rédaction « ne publie que des numéros spéciaux se rapportant à l'actualité⁹ ». Cette adjonction suppose une relation directe aux événements. Lorsque l'on regarde les huit premiers numéros, on constate en effet que certaines thématiques abordées sont liées de façon plus ou moins évidente à des phénomènes culturels et/ou sociétaux en général contemporains qui suscitent l'intérêt des critiques : par exemple, la question du nouveau cinéma français agite plusieurs numéros. De façon plus nuancée, la question du western, qui est l'objet du second numéro daté de l'été 1959, est certes d'abord abordée de manière temporellement frontale, puisqu'il est question de discuter de sa situation en 1959, mais le numéro dans son ensemble est bien plus riche et s'étend au-delà de cette année, car il retrace en réalité une histoire du western depuis le début des années 1950 (grâce notamment à une étude très dense proposée par Jean-Louis Rieupeyrou). De fait, si ce numéro ne prétend à aucun moment à l'exhaustivité, le panel des cinéastes abordés est absolument considérable : Budd Boetticher¹⁰, Raoul Walsh, Howard Hawks, David Butler, George Sherman, John Ford, Jacques Tourneur, Richard Brooks, Allan Dwan, John Sturges, Henry Hathaway, William Wyler, Anthony Mann, Delmer Daves, Robert Aldrich, Fritz Lang, Robert Wise, Samuel Fuller, etc. La liste est longue, et il en est de même pour les acteurs et les scénaristes

⁸ *Présence du cinéma*, n° 1, « Le nouveau cinéma français », juin 1959, p. 101.

⁹ *Présence du cinéma*, n°8, mars 1961, p. 46. Il serait important de savoir de qui cet encart est le fruit, malheureusement aucun indice ne penche ni en faveur de la rédaction chapotée par Curtelin, ni de l'éditeur de l'époque, Jean-Jacques Pauvert.

¹⁰ Notons tout de même un défaut de rigueur quant à l'orthographe des noms propres, on repère dans l'étude de Rieupeyrou plusieurs coquilles : « Bud » Boetticher, David « Buttler », George « Shermann », « Alan » Dwan, Anthony « Man ».

(grâce notamment au « Petit dictionnaire des scénaristes de westerns » proposé par Roger Tailleur). Cette appétence pour l'inventaire et l'énumération atteint son apogée avec la filmographie regroupant tous les westerns sortis en France entre janvier 1954 et juin 1959 disponible à la fin du numéro. On constate par ailleurs qu'une grande partie des textes qui composent le numéro plaident en faveur d'une reconnaissance et d'une réhabilitation du genre et des cinéastes qui lui sont associés. L'exemple le plus révélateur de cette démarche est sans doute le texte « John Ford and *The Horse Soldiers* » du critique américain Gene Moskowitz. Ce dernier se place d'emblée en défenseur de Ford contre la négligence dont font preuve les « tribunes de critique cinématographique qui sont, dit-on, les plus éclairées – et surtout des collaborateurs des importantes revues cinématographiques spécialisées et des mensuels tels que *Les Cahiers du Cinéma* [sic], *Cinéma 59*, *Positif*, le défunt *Écran*, *Arts* et d'autres.¹¹ » Il n'hésite pas à aller à l'encontre du discours de son collègue Michel Pérez et à placer Ford plus haut que Hawks, tout comme il n'hésite pas à revenir sur la formule provocatrice « À bas Ford, vive Wyler ! » lancée par Roger Leenhardt dans *L'Écran français* du 13 avril 1948. Au regard de tout cela, on est tout de même bien loin d'avoir affaire à un numéro se rapportant simplement à chaud à l'actualité et à la pure information. On constate plutôt que la démarche est d'envisager le sujet, ici un genre, le western, à travers ses multiples facettes, en tâchant de faire discuter des discours et des propos précis, multiples, sans nécessaire convergence, afin d'établir l'état des lieux, ou, pour reprendre le terme très souvent plébiscité à l'époque par les critiques dans les revues spécialisées, de rendre compte de la « situation » de l'objet inspecté¹². Tout cela explique qu'on a plutôt affaire à une revue qui s'efforce de comprendre le passé pour prétendre expliquer le présent, et les phénomènes abordés (exceptés le

¹¹ Gene Moskowitz, « John Ford and *The Horse Soldiers* », *Présence du cinéma*, n°2/3, juillet 1959, p. 51.

¹² Un autre exemple tout aussi révélateur de cette démarche que l'on peut qualifier à rebours de *Présence* est le double numéro 4/5 d'avril 1960, qui s'intéresse au cinéma des blousons noirs, et s'attarde longuement sur le film de László Benedek, *L'Équipée Sauvage*, qui date de 1953. On remonte donc sept ans en arrière.

nouveau cinéma français qui est tout à fait contemporain des numéros dont il est le sujet) servent plutôt de prétextes pour envisager et comprendre les faits cinématographiques de l'époque.

On précise encore dans cette même page du numéro 8 que *Présence du cinéma* « n'est pas une revue de culture, mais d'information ». Il est tout à fait légitime de questionner ce rapport à l'information, et de fait, à l'actualité puisque prises au pied de la lettre, ces deux mentions présentent *Présence du cinéma* comme pouvant se rapprocher d'un bulletin d'information sur les films qui font l'actualité, et c'est à peine si l'on peut penser que la revue paraît de façon hebdomadaire, après chaque sortie au box-office. Le caractère informationnel que veut lui conférer la rédaction en en faisant la promotion ainsi est tout à fait déroutant, car lorsqu'elle préfère le terme « information » à celui de « culture », elle sous-tend un effacement du discours et des personnalités des auteurs, au profit du simple renseignement et du regard objectif. Une tentative en ce sens a été mise en place à l'été 1959 lorsque Jean Curtelin et Michel Parsy proposent deux numéros-tests de la *Semaine du cinéma*. Ils ont la volonté de faire, avec Robert Benayoun comme membre du comité de rédaction, un hebdomadaire qui viendrait combler le vide laissé par la mort de *L'Écran français* en mars 1952¹³. À l'occasion d'une promotion dans le numéro 2 de *Présence*, on annonce la parution officielle de la revue en octobre 1959. La *Semaine du cinéma* sera « le seul hebdomadaire polémique et critique du cinéma » et « coûtera 50 francs, aura 6 pages de grand format et paraîtra tous les vendredis¹⁴ ». Considérée comme le supplément de *Présence du cinéma*, on informe qu'elle contiendra des « renseignements sur les films en préparation, en cours de tournage, de montage », et surtout « les analyses de tous les films sortis à Paris le vendredi précédent et le mercredi ». Ces caractéristiques renvoient à l'aspect purement informatif de la revue. Mais l'attitude polémique n'est pas écartée, au contraire,

¹³ « Depuis la mort de l'"Écran Français", la presse cinématographique est boîteuse [sic]. Il manque un hebdomadaire de cinéma. », la rédaction de *Présence du cinéma*, n°2, été 1959, p. 112.

¹⁴ Pour les quatre prochaines citations : *Id.*

et est tout à fait mise en avant lorsqu'on rappelle que *Semaine du cinéma* contiendra « un entretien, une table ronde ou le rapport d'une controverse », ainsi qu'un « article de fond sur les faits marquants de la semaine ». C'est un point à nuancer : il ne s'agit pas réellement de créer la polémique, mais d'en rendre compte (à la différence, par exemple, de certains textes virulents et volontairement polémiques de François Truffaut publiés dans *Arts* au milieu des années 1950). D'après l'état de la collection répertoriée dans le catalogue de la Cinémathèque française, outre les deux premiers « numéros-brouillons » parus à l'été 1959, un seul numéro a vu le jour le 16 octobre 1959¹⁵. On se rend compte que ce supplément a finalement peu à voir dans sa formule avec *Présence du cinéma*. La démarche n'est ici pas la même : le fait d'élaborer la revue en des numéros thématiques dit quelque chose de sa vocation culturelle. Même si la volonté d'informer le lecteur n'est pas évacuée dans un premier temps, il s'agit surtout d'apporter de la matière discursive au sujet traité grâce à l'expression des points de vue des collaborateurs, qui comme nous l'avons vu et l'analyserons dans la suite de l'étude, ne convergent pas toujours. Il est donc important de bien réévaluer le sens de la phrase « *Présence du cinéma* n'est pas une revue de culture mais d'information. » Le cœur même de la problématique tient en ce que *Présence*, comme la rédaction se plaît à le rappeler, ne contient que des numéros thématiques. Cette méthode de fonctionnement suppose bien évidemment l'approfondissement du sujet sans forcément prétendre porter un regard objectif. Élaborer et construire de tels numéros, denses et riches au regard de la diversité des points de vue qui s'y expriment et parfois s'y bousculent, est donc véhicule de connaissance et promoteur de savoirs. *Présence du cinéma* est donc plus proche d'une revue culturelle, en ce qu'elle propose de véritables études, que d'un magazine d'informations, aussi objectif qu'il veuille être. Au regard d'une revue comme *Cinéma*, qui adopte une position intermédiaire (elle propose à côté du dossier du mois, un « guide des spectateurs » ou encore des actualités), ou

¹⁵ *Collection des titres de périodiques. Notice catalographique de la Semaine du cinéma* [en ligne]. Ciné-Ressources [consulté le 16 mai 2017]. Disponible sur : <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=1923>.

même des *Cahiers du cinéma* qui conseillent régulièrement les lecteurs à l'aide de leur « conseil des dix » et qui recensent chaque mois les films sortis en France, *Présence du cinéma* se range définitivement plus du côté « culture » qu' « informationnel ».

L'ÉTUDE DE LA REVUE

Il est donc difficile de distinguer une seule ligne éditoriale dans la première période de la revue. On peut dire en résumé qu'au départ *Présence du cinéma* est caractérisée par l'éclectisme critique des discours qu'elle diffuse et supporte. Tout cela va se transformer avec l'arrivée à la rédaction des macmahoniens en 1961, qui voit se mettre en place une ligne éditoriale précise (nous précisons tout cela dans le chapitre « La rupture : le virage mac-mahonien »). Contrairement à ce qu'il est coutume de dire¹⁶, elle n'est pas donc pas issue du mouvement mac-mahonien et ne peut être considérée dans son entièreté comme l'organe de presse du groupe.

Comme nous l'examinerons dans la première partie de l'étude, la diversité journalistique qui est à l'œuvre dès le premier numéro reflète la fragmentation des discours critiques et plus largement des positions différentes vis-à-vis du cinéma. Comme nous le verrons aussi, l'éclectisme, certes effectif dès la création de *Présence*, n'est pas nécessairement revendiqué à ce moment-là, mais plutôt a posteriori (notamment dans l'avant-propos du numéro 9 de décembre 1961, lorsque Jean Curtelin confie la rédaction à Michel Mourlet). Nous verrons ensuite en quoi la deuxième période diffère de la première, et

¹⁶ C'est comme cela qu'elle est par exemple définie dans l'entrée « Macmahonisme » du *Dictionnaire critique et théorique du cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie, Armand Colin, Paris, 2^e édition, 2014, p. 145. Pour Jacques Zimmer, la revue consacre ses 25 numéros à « une culture strictement "macmahonienne" » (dans *La Critique de cinéma* en France, Michel Ciment et Jacques Zimmer (dir.), Ramsay, Paris, 1997, p. 103). Quant à Claude Beylie, qui a pourtant collaboré à deux numéros de la première période, elle est qualifiée au détour d'une phrase d' « organe de presse de l'école du Mac-Mahon » (dans « Présence du Mac-Mahonisme », *Cinéma*, n°412, octobre 1987, p.4/5).

examinerons la ligne mac-mahonienne ainsi que ses retombées dans *Présence*. L'étude de la revue nous permettra ainsi de la singulariser, et de révéler ses apports pour la connaissance du vaste champ cinématographique.

PREMIÈRE PÉRIODE

JUIN 1959 – MARS 1961

Il est très difficile de dégager une seule ligne éditoriale dans la première période de *Présence du cinéma* tant les idées exposées peuvent être éloignées d'un collaborateur à l'autre. Comme nous l'avons vu, en plus d'être singulièrement différents, les auteurs forment pour chacun des numéros un ensemble particulier, remanié à chaque nouvelle livraison. De fait, une cohérence est très difficile à mettre en place, et cette première période présente plutôt dans ses colonnes une orientation œcuménique vaporeuse, qui n'a pas de grille rédactionnelle précise. Pourtant, et même s'il est rare que les auteurs soient absolument d'accord entre eux, il est possible de distinguer des discours récurrents au sein des huit premiers numéros (cinq parutions dont trois doubles), étalés entre juin 1959 et mars 1961.

Le premier numéro sort à l'été 1959, année charnière pour le cinéma, constituant un tournant dans son appréhension, sa pratique, son esthétique, qui cristallise des querelles critiques engagées depuis plusieurs années au sein des revues spécialisées. De fait, les discours émis dans *Présence* prennent pied dans les grands débats qui agitent alors, de façon plus ou moins notable, les milieux critiques : particulièrement la question de l'auteurisme et par là celle du langage cinématographique. Nous travaillerons dans cette partie sur l'appréhension du cinéma français à travers ces questions, car ce dernier constitue un sujet privilégié dans la première période de la revue. En effet, l'année 1959 est communément considérée comme étant celle d'un bouleversement, qui voit l'essor de la Nouvelle Vague, ou d'un nouveau cinéma français, selon le paradigme choisi, nous y reviendrons. Envisagé sous divers angles décisifs : mode de production des films, place des producteurs, renouvellement esthétique, etc., le cinéma français est un corps sur lequel s'établissent alors des modèles distincts, qui ne convergent pas toujours, et dont certains s'implantent sur le

terreau théorique généré par André Bazin ou Alexandre Astruc, notamment¹. *Présence du cinéma* constitue un des lieux d'expression de ces débats. Grâce à la circulation des personnes et des idées au sein des multiples revues de l'époque, les conceptions présentes dans la revue peuvent être limitrophes ou même agrégées à celles qui émanent de ses deux principales consœurs, *Positif* et les *Cahiers du cinéma*. À partir de la mise en avant des positions et l'examen des discours qui concernent le cinéma français dans les colonnes de la revue, éclairés par les notions d'auteur et de langage cinématographique, nous montrerons comment *Présence*, dans la première partie de son existence, peut être considérée comme une revue qui illustre toute la complexité discursive de cette période.

Aborder les points itératifs et examiner les différents propos qui en découlent est donc l'occasion de montrer toute la pluralité de la revue afin de la singulariser. En effet, si la diversité est sans doute ce qui définit le mieux la première période de *Présence du cinéma*, il s'agira ici de voir que la division, incarnée d'abord par la fragmentation nette entre les approches différentes des collaborateurs, c'est-à-dire par les multiples discours, participe d'une fracture plus large et plus globale, qui contribue à façonner une perception du cinéma comme étant lui-même non-homogène. Cela va permettre de révéler l'écart, le décalage et les différences qu'il peut y avoir entre les discours historiques et les discours historiographiques, afin de montrer le clivage qui existe à cette époque dans l'appréhension du cinéma français et qui semble avoir été atténué, lissé ou oublié avec le temps.

¹ Dans un souci de synthèse, nous nous servirons pour notre étude principalement de leurs discours, sans revenir sur les connexions qu'ils peuvent avoir avec ceux de Roger Leenhardt (pour Bazin), de Denis Marion (pour Astruc), et si l'on s'éloigne du cadre strictement cinématographique pour se rapprocher de celui littéraire (les deux sont fortement imbriqués chez nos auteurs), d'André Malraux, de Jean Paulhan ou encore de Jean-Paul Sartre. Il est important de le mentionner à titre d'exemple, tout en comprenant que retracer l'archéologie des influences de chacun nous amènerait trop loin pour notre travail.

I. PRÉAMBULE – RETOUR SUR UNE INJUSTE PARENTÉ : BAZIN/POLITIQUE DES AUTEURS

Afin de comprendre les différents positionnements des collaborateurs des débuts de *Présence du cinéma* vis-à-vis du nouveau cinéma français, il est important d'analyser l'affiliation, ou l'inscription de ceux-ci dans ce que l'on peut appeler la démarche auteuriste : comment envisagent-ils la notion d'auteur de cinéma ? Où se situent-ils par rapport aux discours déjà établis sur celle-ci ? Pour cela, nous avons besoin de nous éloigner de *Présence* un instant afin d'opérer un retour historique sur cette idée. Cette démarche auteuriste est en réalité multiple, et on préférera parler d'approches auteuristes. Il ne va pas s'agir ici de « refaire » l'histoire de cette notion, ce qui dépasserait largement le cadre de cette étude comme nous l'avons mentionné plus haut, mais de rendre compte des différentes positions qui ont pu se former à son contact. Néanmoins, il est nécessaire pour cela de retourner à la généalogie de la figure de l'auteur afin d'éviter de conférer à notre étude un caractère réducteur et d'adopter la doxa communément et largement admise (présentée ensuite). Cela contribuerait en effet à poursuivre l'altération et l'approximation de la compréhension de cette notion, tout en la nourrissant davantage (bien évidemment, là encore, il ne s'agit pas de proposer une histoire des théories et politiques de l'auteur, mais seulement d'en recontextualiser certaines grâce à quelques réflexions et propositions déjà amorcées afin d'éclairer notre travail, pour un résultat qui ne peut être ici que synthétique).

Depuis plusieurs années, la notion d'auteur de cinéma est interrogée,

notamment dans le milieu universitaire, et fait l'objet de divers travaux². La lecture de ces études permet de révéler toute l'importance et la nécessité d'interroger ce point nodal que constitue la figure de l'auteur, sans cesse invoquée et envisagée sous l'angle hagiographique, sacré ou dogmatique. À travers cette réévaluation (à prendre non pas dans le sens d'un nouveau jugement, mais plutôt d'un certain ajustement selon diverses approches – ici historique, archéologique et généalogique) et au regard des sujets de recherche extrêmement divers qui peuvent l'inclure, la notion d'auteur retrouve sa complexité, son épaisseur, sa densité, afin de se défaire des dogmes établis qui l'ont sacralisée³. De fait, elle est à envisager comme multiple, et non pas une, exclusive, parfaite parce qu'absolue. C'est en ce sens qu'il faut admettre non une approche auteuriste – construction à visée téléologique – mais bien des approches auteuristes.

Nommons les choses afin d'être clair dans la suite de notre étude. Il va de soi que l'approche auteuriste, évidente, admise et rebattue, dont nous parlons ici est celle de la politique des auteurs, mise en place et pratiquée dans *Arts* puis dans les *Cahiers*, notamment par François Truffaut et Eric Rohmer au milieu des années 1950. L'auteurisme est aujourd'hui très souvent réduit, résumé à la politique des auteurs.

² Voir, entre autres : René Prédal, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune*, Le Cerf, coll. « 7e Art », Paris, 2001 (en particulier les chapitres « Le cinéma, création collective ou individuelle ? » et « La politique des auteurs ») et Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'auteur de cinéma, histoire, généalogie, archéologie*, AFRHC, Paris, 2013, ouvrage issu du colloque international « L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion », organisé en décembre 2007 par l'université Paris I et l'Institut d'Histoire du Temps Présent du CNRS, qui faisait suite à deux ans de réflexions menées au sein du séminaire « Histoire culturelle du cinéma » mis en place par les deux institutions. Le compte rendu de Florian Dupont concernant ce colloque est publié dans le n°55 de *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, été 2008, p. 193-198 (il est également disponible en ligne). Cela représente bien sûr seulement un échantillon des études disponibles, en France.

³ L'emploi d'un tel vocable dit bien une chose : en retrouvant sa complexité, son épaisseur, sa densité, la notion d'auteur regagne sa condition *vivante* et *organique* (autrement dit, protéiforme), qui s'oppose au caractère *figé* de la certitude qu'on traîne (c'est-à-dire qu'on reprend) lorsqu'elle est *sacralisée* et unifiée (soit communément).

Selon Antoine de Baecque⁴, les deux textes qui formulent les principes de cette politique sont « *Ali Baba* et la "Politique des Auteurs" » et « Abel Gance, désordre et génie », tous deux de Truffaut⁵ et parus respectivement dans le numéro 44 de février 1955 et le numéro 47 de mai 1955 des *Cahiers du cinéma*. Cette politique, contrairement à ce qu'on peut considérer aujourd'hui, constitue un point de divergence important dans les *Cahiers* à l'époque, en partie entre André Bazin et la critique que constituent les jeunes turcs. Comme le souligne Hervé Joubert-Laurencin, « le lien généralement construit entre André Bazin et les *Cahiers du cinéma* est une *collure historique abusive*, étrangement suturée par un accord ambigu planant au-dessus de faits objectifs contraires, là où existe seulement un *faux raccord*.⁶ » Il est en effet commun et accepté de dire que Bazin est le père de cette pratique, qu'elle lui doit tout, ou presque. Mais, s'il en a préparé le terrain (ou plutôt une parcelle), les positions et les thèses baziniennes, comme nous allons le voir, n'ont pas inéluctablement enfanté de la politique des auteurs.

Bazin fait partie des « aînés » pointés par Truffaut dans le numéro 44 des *Cahiers du cinéma* lorsque ce dernier énonce : « Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : "il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs", [la *Politique des Auteurs*] consiste à nier l'axiome, cher à nos aînés selon quoi il en va des films

⁴ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue. Tome 1, À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 147-179. Cette paternité est parfois contestée, notamment par Michel Ciment : « Il a fallu tout l'aplomb et le sens de l'autopromotion des futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague pour faire croire que, dans les années 50, ils furent les premiers à prendre en considération le rôle primordial du metteur en scène. En fait, dès le début des années 20, Louis Delluc, dans sa revue *Cinéa*, et, à la fin de cette même décennie, Jean-George Auriol dans la première *Revue du cinéma* mirent l'accent sur la prééminence de Chaplin, Griffith, Dreyer, DeMille, Gance, René Clair, Stroheim, Vidor, Sternberg, Maurice Tourneur, Lang, Murnau, Lubitsch ou Sjöström » dans l'éditorial du n°617-618 de *Positif*, juillet-août 2012, p. 1.

⁵ Le second est signé de son pseudonyme « Robert Lachenay ».

⁶ Hervé Joubert-Laurencin, « Bazin contre la politique des auteurs. Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma* » dans Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *op. cit.*, p. 49. Les italiques sont dans le texte original.

comme des mayonnaises, cela se rate ou se réussit.⁷ » Dans ce même numéro, Bazin réagit aux critiques émises par les confrères des *Cahiers* (notamment Georges Sadoul et Denis Marion) qu'a engendrées le numéro 39 d'octobre 1954, consacré à Hitchcock. À travers son texte « Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien ? » ses réserves vis-à-vis de la politique des auteurs sont certaines et les points de contradictions marqués : « Aucun des responsables de cette revue [à l'époque Bazin, Doniol-Valcroze et Lo Duca] ne partagent [sic] les enthousiasmes de Schérer, de Truffaut, de Rivette, de Chabrol ou de Lachenay à l'égard des metteurs en scène en question [donc Hitchcock, mais aussi Hawks, Preminger, Ray, et le « Fritz Lang des "séries B"⁸ »], non plus d'ailleurs qu'au-delà de ces admirations personnelles le *système critique implicite qui leur donne cohérence et solidarité*.⁹ » Il ajoute que « c'est en toute connaissance de cause que nous avons laissé ces opinions paradoxales et "scandaleuses" s'exprimer dans les *Cahiers du Cinéma* [sic] et ce, non par un libéralisme indifférent qui ouvrirait nos colonnes à n'importe quelle position critique. » S'appuyant sur les

⁷ François Truffaut, « *Ali Baba et la "Politique des Auteurs"* », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955, p. 47. Majuscules et italique de la formule figurent dans le texte original. Il reprend cette idée quelques mois plus tard, en juillet 1955 dans son fameux texte polémique « Les sept péchés capitaux de la critique » paru dans *Arts* : « [...] selon Giraudoux : "*Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs*" ; pour le critique de cinéma, c'est tout le contraire : il n'y a pas d'auteurs, et il en va des films comme des mayonnaises ; cela se rate ou se réussit. » (Le texte est repris dans *Le Plaisir des yeux*, recueil d'écrits de Truffaut réunis par Jean Narboni et Serge Toubiana, Flammarion, coll. « Champ Contre-Champs », Paris, 1990, p. 229-234.) Sur la formule de Giraudoux, Bazin pense d'ailleurs qu'elle est « une boutade polémique, dont la portée [lui] paraît finalement assez limitée. » (« De la Politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, n°70, avril 1957, p. 3).

⁸ André Bazin, « Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien ? », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955, p. 17.

⁹ *Id.* C'est moi qui souligne. Rohmer commence dans le même numéro sa série « Le Celluloïd et le Marbre » qui théorise le « système critique implicite » évoqué par Bazin.

propos de l'universitaire américain Dudley Andrew¹⁰, Joubert-Laurencin explique en partie cette fracture : si Bazin s'oppose ainsi à cette « ligne dure élitiste », c'est parce qu'il est « d'une certaine manière, un scientifique, un sociologue, un historien, un politique, du moins en face des tenants de la politique des auteurs¹¹ », en ce sens qu'il replace les lois qu'il formule lorsqu'il découvre un « genre » (à partir d'un examen précis d'un film, et d'un dégagement de constantes qu'il trouve en mettant en série d'autres films) dans un contexte particulier. Ainsi, « Bazin commence par les faits repérables singuliers – le film tel qu'il le voit – et en arrive, par un processus de réflexion logique et imaginative, à une théorie générale¹² », théorie qui tient compte de la société, de la politique et de l'histoire.

Deux ans plus tard, dans un autre article très important, intitulé précisément « De la Politique des auteurs »¹³ (bien que ce titre puisse laisser croire à une défense de cette dernière), Bazin n'a pas changé d'avis, et argumente longuement sur les réserves qu'il émet vis-à-vis de cette pratique. S'il défend ses collègues Truffaut et Rohmer au nom de la cohésion et de l'orientation générale des *Cahiers du cinéma*¹⁴, il ne conçoit pas le rôle de l'auteur de la même façon

¹⁰ Notamment de sa biographie intellectuelle, *André Bazin*, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, Paris, 1983 (trad. française de *André Bazin*, Oxford University Press, Oxford, 1978). Andrew a d'ailleurs travaillé avec Joubert-Laurencin à la mise en relief de l'œuvre de Bazin et à l'avancée des études baziniennes. Ils ont dirigé l'ouvrage au titre explicite *Opening Bazin, Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011. On consultera aussi Laurent Le Forestier, *La transformation Bazin*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire/Cinéma », Rennes, 2017 (l'introduction est en libre-accès sur le site des PUR). Ces études s'appuient sur des méthodes de travail différentes.

¹¹ Hervé Joubert-Laurencin, « Bazin contre la politique des auteurs. Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma* » dans Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *op. cit.*, p. 52.

¹² Dudley Andrew, *op. cit.*, p. 179.

¹³ André Bazin, *Cahiers du cinéma*, n°70, avril 1957.

¹⁴ « Quelles que soient nos différences d'opinions sur les œuvres et les créateurs, nos admirations et nos dégoûts communs sont assez nombreux et assez forts pour sceller notre équipe » André Bazin, « De la Politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, n°70, avril 1957, p. 2.

qu'eux : il « considère que l'œuvre dépasse son auteur (phénomène [que ses collaborateurs] contestent et tiennent pour une contradiction critique)¹⁵ ». De son point de vue, la « pratique exclusive [de la politique des auteurs] mènerait à un autre péril : la négation de l'œuvre au profit de l'exaltation de son auteur¹⁶ ». Sous couvert de sa grille de lecture (qui est une politique et non pas une théorie¹⁷), le culte de l'auteur, exclusif en tant qu'il chasse et rejette, encense jusqu'au moins bon des films d'un auteur, pour nier un film admirable d'un metteur en scène qui n'avait pas fait preuve de génie jusque-là. Comment ne pas voir ici, pourtant seulement à travers quelques exemples pris dans un texte « contre », que ses propos montrent à quel point il est en désaccord avec quelques de ses collègues sur cette notion dont il présente les limites. En se désolidarisant ainsi, Bazin montre objectivement qu'il ne peut tout simplement pas occuper la sainte place du père de la politique des auteurs.

Néanmoins Bazin croit en la notion d'auteur : c'est ainsi qu'il définit Orson Welles dès la découverte de son cinéma au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Comme le rappelle Jean-Charles Tacchella, cette « notion d'auteur fut tout de suite intimement liée à Welles », lorsque Bazin commence sa critique de *La Splendeur des Amberson*, parue dans le numéro 73 de *L'Écran français* le 19 novembre 1946, ainsi : « Orson Welles est décidément l'un des cinq ou six auteurs de l'écran mondial dignes du nom d'auteur – l'un des cinq ou six qui portent en eux une vision du monde.¹⁸ » (Il est intéressant de remarquer qu'il distingue, à ce moment, en 1946, les auteurs « dignes » des autres, donc procède d'une certaine façon à une élection, à une politique, chose qu'il semble récuser

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ Comme le rappelle Bazin : « La politique des auteurs est sans doute la plus périlleuse, car ses critères sont très difficiles à formuler. Il est significatif que, pratiquée depuis trois ou quatre ans pas nos plus fines plumes, elle attende en grande partie sa théorie », *ibid.*, p. 10.

¹⁸ André Bazin cité par Jean-Charles Tacchella dans la postface de Dudley Andrew, *op. cit.*, p. 223.

dix ans plus tard comme nous venons de le voir.)

Un autre exemple significatif (ce sera le dernier de cette synthèse), relevé là encore par Joubert-Laurencin, est celui des définitions différentes, et même en un sens antagonistes, de l'activité de critique proposées par les deux parties. Pour Truffaut, les qualités d'un film mineur d'un auteur majeur (en l'occurrence *Johnny Guitare*¹⁹ de Nicholas Ray) sont « rigoureusement invisibles pour qui n'a jamais risqué un regard dans l'œil d'une caméra²⁰ ». Cette critique, il la distingue du nouveau critique, en train de devenir cinéaste : « Nous nous flattons, et c'est par là que nous nous opposons à une autre forme de critique, de savoir remonter aux sources de la création cinématographique. Contrairement à André Bazin, je crois qu'il importe qu'un metteur en scène se reconnaisse dans le portrait que nous traçons de lui et de ses films.²¹ » Ce à quoi répondra Bazin, deux ans plus tard : « De toutes façons [sic], le propos de la critique n'est pas de remonter le processus psychologique de la création (opération beaucoup plus incertaine encore que l'échafaudage esthétique le plus arbitraire).²² » Tous deux ont donc un point de vue totalement opposé du rôle du critique. Ceci représente bien un point réel et objectif de plus qui prouve la divergence entre les détenteurs et partisans de la politique des auteurs d'une part et Bazin d'autre part. Si Bazin a partiellement initié certains aspects de la politique des auteurs (justement, sur la notion d'auteur, qu'il admet), il s'est défié de celle pratiquée par les *Cahiers du cinéma* au mitan des années 1950 et en a contesté les principes. Bien évidemment, l'opération d'une sélection était nécessaire pour se concentrer sur quelques exemples, et nous renvoyons aux travaux susmentionnés afin d'envisager de façon plus globale et exhaustive toute la complexité de cette

¹⁹ Truffaut orthographie le film *Johny Guitar*, ce qui n'est ni son titre original *Johnny Guitar*, ni son titre français *Johnny Guitare*.

²⁰ François Truffaut (sous le pseudonyme Robert Lachenay), « L'admirable certitude », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955, p. 39.

²¹ *Id.*

²² André Bazin, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, décembre 1958, p. 95.

opposition.

Au regard de tout cela, on remarque combien l'histoire a contribué à effacer les divergences entre Bazin et les tenants de la politique des auteurs, en procédant à un lissage (généalogique et discursif) de cette question, donnant naissance à l'affiliation entre les deux, et donc à une bien pratique – comme toujours – idée reçue. En fait, la politique des auteurs renvoie à quelque chose de particulier, de précis : la façon avec laquelle Truffaut, Rohmer, ou encore Godard²³, notamment, appréhendent le cinéma dans les années 1950. Cette politique ne représente pas l'entière de l'auteurisme au cinéma : elle est incluse dedans, au même titre que Bazin, qu'Astruc, etc. Chacun représente un pan de l'auteurisme, avec sa propre définition et acceptation de la notion d'auteur de cinéma, qui peut bien sûr s'appuyer sur celles préexistantes. Ces interconnexions permettent d'expliquer en partie la complexité de la notion d'auteur. Il fallait prendre le temps de revenir sur le réajustement et la réévaluation de cette injuste parenté Bazin-politique des auteurs, afin que notre étude puisse s'appuyer sur un postulat plus correct et n'alimente ni n'entretienne la doxa encore installée.

²³ Lui qui écrit : « Un mauvais artiste, du seul fait qu'il est un artiste, est automatiquement supérieur au plus doué des artisans. Un mauvais Buñuel sera toujours supérieur au plus habile des René Clément, un mauvais Visconti au meilleur Autant-Lara », dans son compte rendu du festival du court métrage de Tours « Chacun son tours », *Cahiers du cinéma*, n°92, février 1959, p. 34.

II. LES FORMES D'AUTEURISME AU SEIN DE LA REVUE

Le premier numéro de *Présence du cinéma* paraît en juin 1959. Comme nous l'avons vu plus haut, cette année symbolise un tournant, notamment celui de l'essor du phénomène « Nouvelle Vague », qui voit plusieurs critiques des *Cahiers du cinéma* passer derrière la caméra pour leur premier long métrage. L'expression « Nouvelle Vague », bien des fois commentée, renvoie aujourd'hui de manière directe au cinéma, mais elle a dans un premier temps été envisagée dans un contexte sociologique, et a été popularisée en 1957, suite aux fameux articles de Françoise Giroud qui relatent une enquête sur la jeunesse, parus dans *l'Express* la même année. Le syntagme Nouvelle Vague a été assimilé par le cinéma probablement quelques mois après, début 1958²⁴. Le renouvellement, dans le contexte français des années 1950, semble être partout, et sur plusieurs plans : politique, sociologique, culturel, etc.²⁵ Il n'est alors pas étonnant que le concept de Nouvelle Vague soit alors appliqué au cinéma. Si nous ne revenons pas spécifiquement sur la formule « Nouvelle Vague », nous allons nous interroger sur les discours et les positionnements qu'elle suscite à l'époque dans *Présence du cinéma* pour montrer le décalage avec l'acception que nous en faisons communément aujourd'hui.

Avec la sortie très commentée dans la presse cinématographique des premiers films de Claude Chabrol (*Le Beau Serge* et *Les Cousins*) et de François Truffaut (*Les Quatre Cents Coups*), cette année 1959 marque donc pour une

²⁴ Je renvoie ici au numéro 24 de la revue *Cinéma* paru en février 1958, et particulièrement à l'enquête de Pierre Billard sur la jeune génération de réalisateurs du cinéma français qui trouve bien des échos avec le premier numéro de *Présence* : « La jeune académie du cinéma français », p. 5-9. Il semblerait que ce soit dans cette enquête que l'expression « Nouvelle Vague », utilisée une fois, ait été employée pour la première fois pour désigner la nouvelle génération de cinéastes. L'auteur lui préfère cependant bien volontiers l'expression « jeune académie du cinéma français ».

²⁵ Le contexte français de la seconde moitié des années 1950 est, pour le dire dans les très grandes lignes, de manière bien lacunaire, celui de la guerre d'Algérie qui sévit dès 1954, de l'instauration de la Ve République et de l'élection du Président Charles de Gaulle fin 1958. En 1959, André Malraux devient le premier Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles.

partie des critiques l'avènement du « nouveau cinéma français » (renouvellement certes déjà amorcé par les nombreux courts métrages de nouveaux cinéastes – issus ou non aux *Cahiers* – réalisés depuis deux ou trois ans). Les succès critiques et commerciaux des films de Chabrol, de Truffaut mais aussi et surtout d'Alain Resnais (*Hiroshima mon amour* est sorti début juin 1959, peu avant le premier numéro de *Présence du cinéma*, et a été présenté à Cannes en mai, aux côtés des *Quatre Cents Coups*) cristallisent l'effervescence cinématographique, et comme le souligne Kast, « on s'agite sur les Champs-Élysées²⁶ ». Qu'on le qualifie de Nouvelle Vague ou non, on aborde le phénomène à maintes reprises dans la presse nationale et dans les revues spécialisées, et on s'interroge sur le renouvellement ou le conformisme par rapport à l'« ancienne génération » des cinéastes français, suivant le schéma « classique/moderne » : l'éternelle nouveauté qui supprime une tradition. Par exemple, en décembre 1958, les *Cahiers du cinéma* consacrent un dossier à la « jeunesse du cinéma français » dans lequel on retrouve plusieurs extraits de scénarios : *Une vie* d'Astruc, *Treichville (Moi, un noir)* de Rouch, *Le Bel Âge* de Kast (dont un autre extrait est proposé dans le numéro un de *Présence*), *Les Cousins* de Chabrol, etc., ainsi qu'une présentation des futurs *La Tête contre les murs* de Franju, *Les Tripes au soleil* de Bernard-Aubert, et *L'Amérique vue par un Français (L'Amérique insolite)* de Reichenbach. En ouverture de ce dossier, on fait remarquer qu'une « relève se dessine », précisant que les cinéastes regroupés sous cette même rubrique ont certes un âge moyen qui tourne autour de 30 ans, mais que « cela les unit moins qu'une certaine façon de faire du cinéma qui s'éloigne nettement de la façon de faire traditionnelle²⁷ ». Les films de Chabrol et de Franju ont réussi aussi à se faire une place (certes différente) au sein du numéro 30 de *Positif*, consacré à Antonioni, en juillet 1959 (revue qui n'a que deux livraisons cette année-là, le numéro suivant paraissant en novembre).

²⁶ Pierre Kast, « Quelle école », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 3.

²⁷ *Cahiers du cinéma*, n°90, décembre 1958, p. 34.

Après cette brève recontextualisation, on ne s'étonne pas que le premier numéro de *Présence du cinéma* qui sort, rappelons-le, en juin 1959, soit entièrement consacré au cinéma français. Format 15 × 24 cm, 68 pages, Édith Scob dans *Les Yeux sans visage* illustre la première de couverture, au-dessus du titre « Le nouveau cinéma français », et sur la quatrième, Alain Resnais marchant dans les rues d'Hiroshima referme quant à lui le numéro. C'est Pierre Kast, alors collaborateur sporadique aux *Cahiers du cinéma* et metteur en scène de courts et longs métrages, qui ouvre le numéro avec un texte intitulé « Quelle école », dont il reprend la substance (ou inversement, dont il la tire, même si l'on se doute que les deux articles ont été écrits simultanément) dans son texte « La boîte à poings nus » sur *Les Tripes au soleil* de Bernard-Aubert, dans le numéro 96 des *Cahiers*, qui sort le même mois que la première livraison de *Présence*.

Son texte commence sensiblement de la même manière que le fameux « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo » d'Alexandre Astruc, paru le 30 mars 1948 dans le numéro 144 de *L'Écran français*, et qui a façonné une partie des discours et positionnements de la critique d'après-guerre. Une décennie plus tard, même constat : pour Kast, « Il se passe quelque chose, dans le cinéma, en France²⁸ » comme il était « impossible de ne pas voir qu'il [était] en train de se passer quelque chose dans le cinéma » pour Astruc. L'analogie entre ces deux phrases est certaine, et dans les deux cas pour leur auteur, le cinéma semble « se faire un nouveau visage²⁹ ». Comme nous allons le voir, le lien s'étire davantage quand Kast s'appuie sur les idées théoriques d'Astruc pour décrire le nouveau cinéma qui apparaît à la fin des années 1950.

Son analyse se porte d'abord sur le mode de production des films, il s'intéresse à la genèse et au cadre dans lequel ceux-ci sont faits avant d'étudier l'impact et le possible renouvellement esthétique de ces objets. Kast remarque

²⁸ Pierre Kast, *art. cit.*, p. 3.

²⁹ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948, repris dans *Trafic*, n°3, été 1992, p. 147-150.

que la nouveauté ne vient pas de la façon « artisanale » de faire des films, c'est-à-dire ici hors des normes, des circuits traditionnels. Il y a déjà eu par exemple *Le Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville tourné sans autorisation en 1947, ou encore *La Pointe courte* d'Agnès Varda tourné en 1955 avec très peu de fonds par rapport aux budgets de l'époque, deux films qui se sont faits selon un modèle de production sensiblement similaire, hors des circuits traditionnels. Le caractère original de cette démarche vient du fait qu'on remarque une recrudescence de films produits selon cette méthode sur une seule et même année : on dénombre que quatorze films « sans vedettes commerciales reconnues, sans avance de distribution, ont pu se faire, la plupart du temps pour de très modestes budgets³⁰ ». Son propos se rapproche donc du constat décrit dans les *Cahiers* en décembre 1958, que nous avons cité plus haut. Pour autant cette démarche commune ne permet pas, selon Kast, de dire qu'il existe une « nouvelle école », car il ne repère aucune trace d'esthétique, de préoccupation intellectuelle ou morale commune parmi les nouveaux réalisateurs et qui pourraient les lier entre eux de façon intangible. Plusieurs auteurs de ce premier numéro de *Présence du cinéma* s'accordent sur ce point, Luc Moullet parle même de « nouvelle école fantôme³¹ ». Le terme d'école ne convient pas, car il suppose des règles et des constances qui s'appliquent à chaque nouveau film, sans exception. Or il s'agit plutôt d'une tendance, constituée et structurée comme une masse informe et totalement hétérogène. « On ne peut grouper artificiellement en quelques lignes ceux-là mêmes que rien ne rapproche. Truffaut est plus différent de Chabrol que

³⁰ *Id.* Films terminés : *Le Beau Serge* et *Les Cousins* de Claude Chabrol, *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut, *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais et *Les Tripes au Soleil* de Claude Bernard-Aubert. En cours : *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, *Paris nous appartient* de Jacques Rivette, *La Ligne de Mire* de Jean-Daniel Pollet, *Le Bel âge* de Pierre Kast et *Les Faux-frères* de Jacques Doniol-Valcroze (qui n'a jamais vu le jour sinon sous un autre titre). En préparation : *Temps chaud* de François Truffaut (film qui n'a jamais vu le jour), *Le Signe du lion* d'Eric Rohmer, *La Rive gauche du Styx* de Pierre Kast (qui n'a jamais vu le jour, ou alors sous un autre titre), et *La Plaie et le couteau* d'Alexandre Astruc (devenu *La Proie pour l'ombre*).

³¹ Luc Moullet, « Le réalisme fantasmagorique de Claude Chabrol », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 14.

Duvivier de Clouzot³² », comme le souligne Jacques Doniol-Valcroze. On remarque donc que, même parmi des personnalités œuvrant aux *Cahiers* à cette époque, le parti pris n'est pas celui d'un Nouvelle Vague homogène, et regrouper ses partisans reviendrait à créer de force un lien factice entre eux. Ce positionnement ne s'est pas uniquement diffusé dans *Présence* et les autres revues spécialisées de l'époque. Il est perceptible en dehors. À l'initiative d'uniFrance Films s'est tenu un colloque à la Napoule en mai 1959, qui réunissait en marge du Festival de Cannes la relève du cinéma français (jeunes et futurs cinéastes³³) participant aux débats que dirige Doniol-Valcroze autour de Truffaut, Chabrol et Godard. Les actes de ce colloque sont alors publiés dans *Arts* sous le titre « Pour la première fois, avec le colloque de La Napoule, le nouveau cinéma français définit sa profession de foi ». Comme le commente Michel Marie : « Bien entendu, l'analyse des interventions démontre l'inexistence de cette définition et révèle plutôt de profondes divergences d'opinions.³⁴ » Plus largement encore, les mois qui suivent voient éclore bon nombre de tables rondes et de séries d'entretiens qui laissent la parole à la nouvelle génération dans la grande presse : *Le Monde* en août 1959, puis dans *France Observateur* en deux temps, fin 1959 et fin 1960. Dans tous les cas, le constat est le même, le phénomène du nouveau cinéma français est trop hétérogène pour représenter une Nouvelle Vague, lisse et cohérente. Georges Franju, quant à lui, dans son entretien avec Michel Parsy et Jean Curtelin, admet que lui et les autres cinéastes dont il est question tout au long du premier numéro

³² Jacques Doniol-Valcroze, « *Les Quatre Cents Coups* à l'heure juste », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p.22.

³³ Roger Vadim, Robert Hossein, Édouard Molinaro, François Reichenbach, Edmond Séchan, Jean-Daniel Pollet, Marcel Camus, Jean Valère, Louis Félix.

³⁴ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 15 (première édition : Nathan, 1997). Ce livre définit la Nouvelle Vague comme une école. Si la première partie s'attache à analyser et mettre en lumière les points d'ombre du mouvement, le reste de l'ouvrage, comme son titre l'indique, brosse le portrait de la Nouvelle Vague comme étant bel et bien une école, avec toutes les caractéristiques qui lui sont adjointes (un manifeste, une esthétique, un lieu d'expression, un chef de file, etc.).

de *Présence du cinéma*, font « partie d'un groupe » :

Et personne ne cherche à s'intégrer à ce groupe. Nous sommes très indépendants. Ainsi, moi, personnellement, je ne connais pas mes confrères. Je connais Resnais, je connais Truffaut, mais je ne connais pas les autres. Et chacun, dans le long ou dans le court métrage, a une personnalité bien déterminée.³⁵

Cette approche montre une fois de plus que les cinéastes de la nouvelle génération ne forment pas une école. Et s'il ne peut y avoir d'école française pour Franju (comme il peut y avoir à l'époque une école anglaise marquée par le dénominateur commun social de ses films), c'est parce qu'il y a « une fragmentation dans les styles [...] : il y a un style Resnais, un style Rouquier, un style Baratier³⁶ ».

Ce rapport au style est révélateur d'une approche auteuriste, sur laquelle Pierre Kast s'appuie également. Si l'on ne peut parler de nouvelle école au regard de la nouvelle génération du cinéma français, Kast considère que l'on peut tout de même regrouper les quatorze films dans un même ensemble, car ils manifestent tous selon lui une double préoccupation :

Ils sont le résultat d'une intention claire et distincte d'un certain nombre de jeunes ou moins jeunes garçons, d'être des auteurs, dont le rapport avec les films seraient ceux [sic] d'un écrivain, par exemple, avec son œuvre, et non d'un fabricant [sic] avec l'objet qu'il fabrique.

Ils traduisent une volonté d'expression personnelle. J'aime que Resnais, Truffaut, Chabrol, Rivette, Doniol-Valcroze, Baratier, Jean-Luc Godard, Rohmer, Astruc, Claude-Bernard Aubert [sic], Chris Marker ou Vadim fassent leurs films en exprimant librement leurs pensées, leurs sentiments ou

³⁵ Georges Franju, « Entretiens » avec Jean Curtelin et Michel Parsy, *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 42.

³⁶ *Id.*

leurs obsessions personnelles, qu'ils parlent aux spectateurs de choses qu'ils connaissent ou éprouvent, sans précautions ou arrières-pensées [sic].³⁷

On ressent bien là l'héritage théorique apporté par Alexandre Astruc et sa caméra-stylo. Dans « Naissance d'une nouvelle avant-garde » en 1948, Astruc parle d'un cinéma qui « est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression [...]. Il devient peu à peu un langage³⁸ ». C'est ce qu'exprime Kast lorsqu'il fait le constat de la volonté d'expression personnelle des metteurs en scène. De plus, la caméra pour Astruc s'éloigne progressivement de « cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit³⁹ ». Il n'existe donc pas de hiérarchie culturelle entre le langage cinématographique et le langage écrit, l'un équivaut à l'autre. Lorsque Kast assimile le travail du réalisateur à celui d'un écrivain et non d'un fabricant, il rejoint de façon évidente Astruc pour qui « l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo⁴⁰ ». Le fabricant dont parle Kast est ici l'artisan qui suit les règles de mise en scène de la plus pure production classique, celui qui est doté d'un savoir-faire. Cela le rapproche une fois de plus d'Astruc, qui, dans un article concernant l'évolution du cinéma américain, écrivait en juillet 1946 : « Sur les plateaux d'Hollywood, on se passait de main en main une sorte de grammaire empirique où les artisans les plus consciencieux avaient couché le résultat de leurs longues expériences.⁴¹ » Ces artisans sont en somme les faiseurs de la production courante, qui manient parfaitement ce qu'André Bazin appelle, en s'appuyant sur les propos d'Astruc, « une langue claire et parfaitement

³⁷ Pierre Kast, *art. cit.*, p. 3.

³⁸ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948, p. 5.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Alexandre Astruc, « L'évolution du cinéma américain », *Combat*, 17 juillet 1946.

transparente ». Ainsi, le réalisateur a « exploré tout son territoire » et se contente de le diriger « sagement sur son fauteuil de toile⁴² », avec conformisme, sans audace. Mais ces acquis, cette maîtrise des « techniques d'expression⁴³ », cette pleine possession des ressources du cinéma, ce savoir-faire, ont permis, pour Bazin, à quelques grands metteurs en scène (Orson Welles en l'occurrence) de révéler leur style. Et selon Astruc, « pour la première fois peut-être, le cinéma devient un moyen d'expression⁴⁴ ». Dans un texte parut dans *La Nef* en 1948 (soit deux ans après ceux cités ci-dessus), intitulé « L'avenir du cinéma », Astruc repère ainsi « une crise fondamentale » du cinéma : « Quelque chose meurt qui est le film-spectacle, narration visuelle de 90 minutes, découpées en 20 séquences et environ 600 plans.⁴⁵ » Ce cinéma-type, classique et calibré, est celui des artisans évoqués plus haut, et dont l'incarnation française est, pour Astruc comme pour Bazin (et bien sûr aussi pour Truffaut et ses confrères dans les années 1950), « la longue tradition du cinéma-spectacle qui va de Baroncelli aux élèves Carné en passant par Feyder », dont le spectre comprend aussi Christian-Jaque et Claude Autant-Lara. Toujours pour Astruc, cette tradition « dans laquelle l'art du film n'est que la mise en scène dramatique et l'illustration photographique d'un récit donne aujourd'hui ces derniers fruits ». S'il sonne le glas de ce cinéma, c'est parce qu'un nouveau cinéma est en train de naître, dont « le Père Renoir est un peu [le] prophète » :

Il est le précurseur, l'incompris, le monolithe, l'inspiré. Avec Bresson, qui en est la conscience, Welles le feu d'artifice, Rossellini l'astuce, il est le premier dans une galerie d'auteurs de films, hommes-caméra, découpant à coup de cadrage leurs obsessions dans la pâte naturelle, aussi éloignés du

⁴² Pour les trois dernières citations : André Bazin, « Le nouveau style américain. Le cinéma est-il majeur ? », *L'Écran français*, n°60, 21 août 1946, p. 5-12. Ce texte est repris, ainsi qu'une partie du texte d'Astruc, dans Laurent Le Forestier, « Le stylo d'Alexandre Astruc », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°80, hivers 2016, p. 207-217.

⁴³ André Bazin, *art. cit.*

⁴⁴ Alexandre Astruc, *art. cit.*

⁴⁵ Alexandre Astruc, « L'avenir du cinéma français », *La Nef*, n°48, novembre 1948, repris dans *Trafic*, n°3, été 1992, p. 151-158.

réalisme documentaire que du théâtre, véritables écrivains de cinéma, filmeurs, sculpteurs en glycérine, rhétoriciens sur pellicule, postés l'œil aux aguets au-dessous de leur caméra, happant les visages des stars et y dessinant en pointillé la ligne de leurs rêves.⁴⁶

Force est de constater que la tradition française du cinéma à la fin des années 1940 n'est pas autant à l'agonie que ce que souhaite Astruc, au regard de ses tenants encore prolifiques tout au long des années 1950. On se doute que les « fabricants » dont parle Kast en 1959 dans *Présence* sont ceux-là même. De même, les auteurs de cinéma d'expression personnelle qu'il évoque sont ceux qu'espère et attend Astruc dix ans plus tôt. Cette distinction est aussi présente dans les deux textes qui suivent celui de Kast dans *Présence* : pour Louis Marcorelles, Molinaro et Hossein sont « appelés à prendre la relève des Berthomieu et autres Henri Decoin de vieillotte mémoire » parce qu'ils font « "du cinéma" à cent pour cent propre à satisfaire les plus exigeants habitués du Studio Parnasse ». Pourtant, selon Marcorelles, ils pourraient braver l'académisme et renoncer à accepter passivement les exigences des producteurs pour faire des films qui leur tiennent vraiment à cœur, sans quoi ils sont « déjà résignés à prendre la succession des bons à tout faire susmentionnés⁴⁷ ». Même constat pour Michel Parsy : Molinaro « diffère des auteurs d'expression personnelle qui font l'objet de ce numéro. Il ne délivre aucun message ; il se cache derrière une technique de virtuose – technique plus reçue et reprise qu'inventée, et qui partant ne renvoie à aucune vision du monde originale⁴⁸ ». Pourtant, Parsy n'est pas sans espoir, et considère que si Molinaro s'émancipe de cette démarche, il a toutes les qualités pour devenir un cinéaste d'expression

⁴⁶ Pour les quatre dernières citations : *id.*

⁴⁷ Pour les trois dernières citations : Louis Marcorelles, « Dire oui dire non », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 5-6.

⁴⁸ Michel Parsy, « Molinaro, série B », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 7.

personnelle. Dès lors, sa « véritable carrière commence avec son prochain film⁴⁹ ».

Donc Pierre Kast dans son texte « Quelle école », s'appuyant sur le discours d'Astruc, assimile et applique une approche auteuriste à un phénomène, celui du nouveau cinéma français qui émerge à la fin des années 1950, dans un contexte sclérosé par les films des fabricants de la production courante, comme le montre sa conclusion : « Il n'y a pas de nouvelle école. Il y a de nouveaux grands auteurs de films en France.⁵⁰ » Ce renouvellement est considéré comme une illustration concrète, matérielle, un objet voulu et souhaité dans le texte d'Astruc, et dans lequel le metteur en scène tient le rôle principal. En tant qu'auteur, il est placé au centre et à la source de l'œuvre cinématographique (comme il est au cœur de l'œuvre picturale, de l'œuvre musicale, etc.). C'est une façon d'asseoir la légitimité du cinéma comme art d'expression personnelle, et non plus comme produit bâtard entre une industrie et un savoir-faire technique, ou/et comme produit infâme de la culture de masse⁵¹. Comme le souligne Kast, les metteurs en scène, montés au rang d'auteurs de films, ne sont plus seulement des fabricants/artisans, ce sont des artistes qui expriment leur personnalité, leur style, selon une méthode qui leur est propre et grâce au langage cinématographique.

En rapport à cette forme d'auteurisme, celle de Luc Moullet s'éloigne, à cette période⁵², quelque peu de la politique des auteurs la plus dure, comme nous

⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰ Pierre Kast, *art. cit.*

⁵¹ Je renvoie ici à Noël Burch, *De la Beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, L'Harmattan, Paris, 2007, essai dans lequel l'auteur n'hésite pas à interroger les conceptions auteuristes qu'il juge élitistes et participant d'une posture culturelle masculine à l'idéologie formaliste.

⁵² Rappelons que Moullet faisait partie, avant d'entrer dans sa « maturité critique » à la fin des années 1950 (l'expression est d'Antoine De Baecque), des tenants de la politique des auteurs (les siens étaient Cukor, Sternberg, mais surtout Fuller), poussant parfois jusqu'à leur terme ses principes (notamment l'éloge du film mineur).

allons le montrer avec l'exemple de Claude Chabrol. Tout d'abord selon lui il ne faut pas considérer Chabrol comme un « maître » de la génération du nouveau cinéma, car, si la qualité de ses films (*Le Beau Serge* et *Les Cousins* tous deux sortis en 1959) est certaine, « il semble qu'on l'ait exagérée ou encore qu'on l'ait vantée à contre-sens ». En effet, pour lui la critique souffrait d'un « complexe Chabrol », comme elle souffrait d'un complexe Truffaut, c'est-à-dire qu'elle les avait trop sous-estimés lorsqu'ils n'étaient que journalistes (elle remettait en cause le bien-fondé de leurs théories), et qu'elle avait ensuite surestimé toutes leurs mises en scène « pour se libérer de son sentiment de culpabilité ». La critique tend donc à dissocier le journaliste, fantaisiste, du metteur en scène, sérieux. Mais ce n'est qu'une seule et même personne, ainsi il n'y a qu'un Chabrol, et ses films « sont le prolongement de ses critiques, qui peuvent souvent leur apporter explications et justifications ». Cela montre que Moullet adopte aussi une forme d'auteurisme en ce qu'il considère que les textes critiques de Chabrol font partie intégrante de son œuvre, au même titre que ses films. Moullet lance quelques affirmations : « Rien n'est unilatéral chez Chabrol ; le bien et le mal sont toujours en balance » ou encore « Chez Chabrol, c'est la scène qui commande le tout », mais il en faut plus pour dégager un style. En effet, si pour lui Chabrol est un « cinéaste moderne typique », il ne le place pas pour autant sur un piédestal en ce qu'il relève à la fois ce qu'il considère être les défauts de l'œuvre, ainsi que le caractère collectif de cette dernière, notamment l'apport d'Henri Decae, « le plus grand chef opérateur français vivant »⁵³, de son dialoguiste Paul Gégauff, ou encore de son acteur Jean-Claude Brialy. Donc, même si « l'œuvre ressemble à l'homme⁵⁴ », la qualité de cette dernière n'est pas

⁵³ Un exemple de discours opposés dans la revue : dans le numéro 6/7 de décembre 1960, Jean-Claude Ancelin reproche à Henri Decae de « répéter une fois de plus son numéro de "faux grand opérateur" » dans sa micro-critique des *Grandes Personnes* de Jean Valère.

⁵⁴ Pour toutes les citations de ce paragraphe : Luc Moullet, « Le réalisme fantasmagorique de Claude Chabrol », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 14-20.

entièrement imputable à Chabrol⁵⁵.

Les approches auteuristes du cinéma traversent et caractérisent la première période de la revue, au-delà du seul premier numéro, et nous allons en donner quelques exemples supplémentaires. En décembre 1960, soit un an et demi après le premier numéro de *Présence du cinéma*, sort le double numéro 6/7, édité par Jean-Jacques Pauvert. Il est consacré d'une part au sadisme au cinéma, et d'autre part à la question du renouvellement cinématographique, dans un dossier intitulé « Le nouveau cinéma français : an II », qui regroupe un ensemble de textes critiques extrêmement varié et hétérogène (on y retrouve ainsi aussi bien des textes-fleuves que des notules), dans lesquels on revient sur les films qu'on a pu évoquer en avant-première dans les précédents numéros (grâce à des morceaux de script, des annonces, etc.), cette fois-ci après leur sortie officielle. Il s'agit de proposer un bilan, ou plus exactement le compte rendu de la situation du phénomène « nouveau cinéma », un an après son avènement.

L'approche auteuriste qui transparaît le plus dans ce numéro est probablement celle de Michel Delahaye. Présent dans les colonnes de *Présence* depuis le début en juin 1959, il devient dès 1960 un collaborateur récurrent des *Cahiers du cinéma*. Son texte « Un art de vivre, *Le Bel Âge* » ouvre le dossier. Il s'agit là d'une critique très longue (qui court sur près de dix pages) du film de Pierre Kast (son second long métrage après *Un amour de poche* réalisé en 1957) dont un fragment du script était paru dans le premier numéro de la revue. Delahaye dépasse ici largement les cadres du film, et s'engage à partir de celui-ci dans des analyses sociologiques et philosophiques des rapports humains, entre amitié et amour. Le film sert alors de base matérielle pour développer des idées théoriques : « Je sais que je m'aventure beaucoup en continuant dans cette direction, mais n'est-ce pas le propre de tout chef-d'œuvre que de faire se poser

⁵⁵ C'est cette même démarche, qui est plus nuancée et moins dure que l'application de la politique des auteurs dans son sens le plus strict et le plus poussé, qu'il reprend dans son texte « Jean-Luc Godard », paru dans le numéro 106 des *Cahiers du cinéma* en avril 1960.

à son sujet des questions qui vont bien au-delà de son strict propos ?⁵⁶ » On perçoit toute la modernité du film dans les propos de Delahaye, sur ces nouveaux rapports – parfois libertins ou tout du moins non exclusifs – entre les individus. Cette nouvelle représentation du monde, proposée par Kast, entraîne, pour Delahaye, un nouveau système et un nouveau langage. Ce nouveau langage, le cinéaste l’instaure grâce à sa mise en scène. C’est une façon pour Delahaye de décrire l’importance de la modernité cinématographique, qui remplace le classicisme des anciennes générations, et renouvelle l’usage du langage cinématographique. On retrouve le ton lyrique, poétique, et la précision de Delahaye un peu plus loin dans le texte critique, cette fois-ci très court, d’un autre film de Kast, *La Morte-saison des amours*, sorti la même année, qu’il qualifie « d’admirable et très convaincante réponse » à tous ceux qui « doutaient encore que *Le Bel Âge* pût avoir une postérité⁵⁷ ». Enfin, Delahaye évoque dans une critique très personnelle l’« œuvre totale⁵⁸ », comparable en grandeur à *Citizen Kane* (qui comme on le sait est considéré par définition comme le film d’auteur suprême, notamment par Bazin), que constitue *Paris nous appartient* de Jacques Rivette. Ce discours est partagé par Jean Wagner, pour qui *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard⁵⁹ « confirme ce qu’annonçait déjà *À Bout de Souffle* : Godard est, parmi les jeunes cinéastes, le seul qui ait le sens de ce qu’on pourrait appeler le tragique social⁶⁰ ». Selon Wagner, il est « certain aujourd’hui [...] que

⁵⁶ Michel Delahaye, « Un art de vivre, *Le Bel Âge* », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p. 63.

⁵⁷ Michel Delahaye, « L’âge d’or de Pierre Kast, *La Morte-saison des amours* », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p. 82.

⁵⁸ Michel Delahaye, « Une totalité ambitieuse, *Paris vous appartient* [sic] », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p. 81.

⁵⁹ Jean-Luc Godard a été abordé dans le premier numéro dans un article très court consacré à la situation des critiques-cinéastes, aux côtés de Rohmer et Rivette : Jean-Claude Ancelin, « Le Breilan des “Kähiers” », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 27-28.

⁶⁰ Jean Wagner, « Vingt-quatre fois la vérité, *Le Petit Soldat* », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p. 86.

le cinématographe compte un auteur de plus, l'un de ses plus personnels, sinon l'un des plus originaux⁶¹ ».

Néanmoins, on remarque quelques différences d'appréciation concernant Truffaut. Yves Boisset lui reproche de ne pas traiter avec assez de sérieux et de rigueur le roman de David Goodis (*Down There* ou *Shoot the Piano Player*, publié en 1956) dont *Tirez sur le pianiste* (deuxième long métrage de Truffaut) s'inspire. Boisset considère qu'à certains moments nous sommes face à ce qu'il nomme des « morceaux choisis », qui doivent beaucoup à Jean Renoir, à Roberto Rossellini, à Stuart Heisler, ou encore à Raoul Walsh. Il s'agit davantage pour Boisset d'une passion du cinéma dont témoigne le film (Truffaut « s'est laissé prendre au jeu d'influences trop souvent contradictoires⁶² », s'inspirant grandement de la patte et du lyrisme de ses auteurs favoris), que d'une véritable œuvre d'expression personnelle. C'est en ce sens qu'il ne le considère pas comme un auteur. Pourtant, Boisset paraît très optimiste quant à l'avenir de Truffaut au cinéma, et lui reconnaît volontiers de nombreuses qualités : un « sens de l'image et du rythme », une « extraordinaire utilisation du cinémascope », ou encore une « direction d'acteurs toujours riche et toujours intelligente⁶³ » (remarquons l'analogie à faire ici entre l'espoir que porte Boisset pour l'avenir de Truffaut et l'espoir, du même ordre, que porte Parsy pour Molinaro dans le premier numéro de *Présence*, comme nous l'avons remarqué plus haut). Malgré cet élan positif qui amène finalement à une critique mitigée du film, Jean Curtelin tient, dans le numéro suivant de *Présence*, paru en mars 1961 et consacré aux nouvelles actrices du cinéma français, à revenir sur les propos de Boisset concernant le film de Truffaut, qu'il qualifie d'« analyse sévère⁶⁴ » de

⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

⁶² Yves Boisset, « La passion du cinéma, *Tirez sur le pianiste* », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p. 73.

⁶³ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁴ Jean Curtelin, « À propos de *Tirez sur le pianiste* », *Présence du cinéma*, n°8, mars 1961, p. 40.

l'œuvre. Rappelons que Curtelin est le directeur et rédacteur en chef de la revue depuis le premier numéro, et lorsque qu'il a reçu la critique de Boisset concernant *Tirez sur le pianiste*, avant qu'il ne voie lui-même le film, n'a guère été inquiet, car « exaspéré par l'esprit conformiste des *Quatre Cents Coups*, [il n'attendait] rien de bon⁶⁵ ». On ne comprend pas vraiment pourquoi Curtelin souhaite contredire ainsi les opinions émises dans les colonnes de sa propre revue, surtout qu'il n'avance lui-même pas d'arguments explicatifs. Quoi qu'il en soit, après avoir vu le film, il juge nécessaire que la revue se désolidarise de l'opinion de Boisset, et demande à Jean Wagner et Fereydoun Hoda⁶⁶ de formuler une rectification en ce sens, « par simple respect de l'œuvre admirable de Truffaut⁶⁷ ». Il s'agit donc pour Curtelin d'inviter des critiques aux points de vue différents à venir s'exprimer sur un auteur afin de réévaluer sa qualité. Wagner commence sa critique avec une vive attaque, non sans humour, contre Louis Chauvet, journaliste au *Figaro* (qu'il n'hésite pas à qualifier d'imbécile, au détour d'une phrase qu'il attribue à Boris Vian⁶⁸) : celui-ci n'a pas aimé le film, et « c'est la preuve la plus évidente⁶⁹ » que le film de Truffaut est bon. Wagner utilise là une rhétorique extrême comme peut l'être celle de la politique des auteurs. S'ensuit une critique très positive du second film de Truffaut, qui

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Qui a cette époque publie sous son nom complet « Hoveyda » dans les *Cahiers du cinéma*.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ « Boris Vian, je crois, disait en substance que *Le Figaro* était assez riche pour se payer un imbécile par jour et un intelligent par semaine », Jean Wagner, « Les mamelles du destin », *Présence du cinéma*, n°8, mars 1961, p. 41. Louis Chauvet est à l'époque assez vivement attaqué, notamment par Truffaut, qui dans son texte « Les sept péchés capitaux de la critique » considère que Chauvet fait partie des critiques incompetents, qui ne connaissent pas l'histoire du cinéma et de sa technique : « J'ai montré à plusieurs de mes collègues cette autre phrase récente de Chauvet ; aucun n'ayant pu la trouver une signification, je la livre à la perspicacité des lecteurs : "J'ajoute qu'un metteur en scène soucieux de cinéma pur (?) aurait sans doute préparé puis exploité d'une manière plus énergique les épisodes angoissants par une autre disposition des éclairages (?) et sans nuire à l'authenticité." Louis Chauvet confond peut-être le metteur en scène et le chef-électricien ? »

⁶⁹ Jean Wagner, « Les mamelles du destin », *Présence du cinéma*, n°8, mars 1961, p. 41.

rejoint finalement par bien des points celle plus nuancée de Boisset. Wagner dégage également les caractéristiques d'un style truffaldien : l'excellente direction d'acteurs, le lyrisme certain et l'humour dont le film est fait, mais surtout l'audace de Truffaut avec la caméra. Hoda est lui aussi d'accord avec les conclusions de Boisset, même s'il l'est moins avec les réserves qu'il formule contre celui qu'il nomme leur « ami⁷⁰ », notamment sur les influences. Pour lui, celles-ci sont parfaitement assumées et digérées, de fait, le film n'est pas seulement un fourre-tout de références, mais bien un film personnel, un film d'auteur, un film moderne.

⁷⁰ Fereydoun Hoda, « Un film moderne », *Présence du cinéma*, n°8, mars 1961, p. 44.

III. CATÉGORISATION ET MODE DE PRODUCTION DES FILMS

Il est intéressant de voir qu'une tendance à la catégorisation est présente au sein de l'ensemble constitué de ces nouveaux auteurs. En effet, en dessous de la liste des quatorze films d'expression personnelle faits par des auteurs dans une démarche non conventionnelle et sur laquelle Kast s'appuie dans son article pour le premier numéro de *Présence*⁷¹, il distingue deux groupes supplémentaires de cinéastes qui n'ont pas été cités pour leurs films mais qui participent aussi selon lui de ce « nouveau cinéma français » : Édouard Molinaro, Robert Hossein, Jean-Pierre Mocky, Roger Vadim et Louis Malle d'une part, Marcel Camus, Jean Rouch, Georges Franju et Alain Resnais (pourtant cité pour *Hiroshima*) d'autre part. On ne sait guère pourquoi cette catégorisation a été établie. Qu'est-ce qui peut les distinguer ? Certes, Camus Rouch et Franju sont plus âgés que Mocky ou Malle, et on peut supposer que Kast opère ainsi un partage générationnel. Mais il peut également distinguer les metteurs en scène intégrés au circuit conventionnel et commercial des autres, qui ne sont pas issus des *Cahiers du cinéma* comme la plupart de ceux de la liste des quatorze films. La ligne de partage qui sépare ces groupes est difficile à définir. Pourtant, il est commun à l'époque d'opérer ce genre de catégorisation. Par exemple, en novembre 1959 paraît dans le numéro 31 de *Positif* un débat entre Ado Kyrou, Louis Seguin, Jacques Demeure et Roger Tailleur, entre autres, qui examinent les conditions de productions des films du nouveau cinéma français, notamment ceux de Chabrol et Truffaut. Tailleur distingue dès le début de ce débat plusieurs « vagues⁷² » : la première chronologiquement est celle qui correspond au « renouvellement réussi que constitue l'expérience de Vadim au sein du système commercial le plus éprouvé⁷³ ». Gravitent autour de lui Louis Malle, Édouard Molinaro et Jean-Pierre Mocky (remarquons que c'est aussi le regroupement effectué par Kast).

⁷¹ Voir note 30 p. 29.

⁷² Roger Tailleur, « Quoi de neuf ? », *Positif*, n°31, novembre 1959, p. 1.

⁷³ *Id.*

Nous y reviendrons plus tard. La seconde quant à elle correspond à celle des *Cahiers* et à la liste des quatorze films établie par Kast. Elle est pour Tailleur à l'époque une « révolution économique » qui instaure un « retour au néoréalisme : petit budget, équipe réduite, distribution hasardeuse⁷⁴ ». Ces caractéristiques correspondent également à ceux de Kast, bien que ce dernier n'avance jamais le syntagme « néoréalisme ». La troisième vague dont parle Tailleur correspond à l'arrivée au long métrage des « maîtres du "court" » : Georges Franju, Alain Resnais, Jacques Baratier, Jean Rouch, Pierre Kast, et peut-être Varda, dont il attend beaucoup. La quatrième vague est celle des « opportunistes », plus fourre-tout : Robert Hossein, Claude Barma, Claude Boissol, Maurice Cazeneuve, Marcel Camus. Ces catégories qui fragmentent le nouveau cinéma français de l'époque sont parfois encore utilisées aujourd'hui, lorsqu'on parle par exemple du groupe Rive Gauche pour désigner les metteurs en scène venus du court métrage, et de Rive Droite pour qualifier les jeunes turcs et critiques des *Cahiers* (cette séparation, précisément, bien qu'elle n'était pas désignée par les expressions Rive Gauche et Rive Droite, était aussi celle de Raymond Lefèvre dans son état des lieux « Où va la Nouvelle Vague ? » paru dans le numéro 1930 d'*Image et Son*, en avril 1960). Si, par certains aspects, la catégorisation faite par Kast se rapproche de celle de Tailleur, ce dernier, et ses collègues tirent un bilan très mitigé du phénomène, notamment sur le plan économique.

Très vite, au fil du débat de *Positif*, les protagonistes détruisent le mythe des films à « petits budgets », qui s'avèrent finalement aussi coûteux que ceux réalisés selon le modèle traditionnel de production. Pour Tailleur, ce sont les « circonstances de fortune et de situation personnelle qui jouent et c'est cela qui est mauvais⁷⁵ » parce que ces conditions ne semblent réserver la création qu'à une classe, même si selon lui un certain nombre de nouveaux cinéastes ont pu profiter du phénomène sans avoir la même situation, tandis que pour Jacques

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Pour les trois dernières citations, *ibid.* p. 2-3.

Demeure ceux-ci sont en réalité très peu nombreux. Il est donc fait mention des fortunes personnelles (notamment celle de Chabrol, grâce à laquelle il a pu tourner *Le Beau Serge*⁷⁶), mais aussi du copinage qui existe entre les jeunes cinéastes issus des *Cahiers* pour financer leurs films. Du reste, les « chevronnés du court-métrage : Franju, Resnais [...] habitués de la prime à la qualité⁷⁷ » sont des exceptions, et de fait leurs producteurs, notamment Anatole Dauman et Philippe Lifchitz pour leur société Argos Films⁷⁸, risquent très peu et n'ont pas besoin d'être audacieux. Ado Kyrou va dans le sens de Demeure, et explique que « les portes qui devaient s'ouvrir, ne se sont ouvertes que pour ceux qui apportaient de l'argent ou pour leurs amis⁷⁹ ». Toutes ces méthodes, pour la majorité des critiques prenant part au débat, mettent en partie à mal l'avenir de la production cinématographique française.

On peut tout de même exposer quelques réserves quant aux remarques concernant le manque d'audace des producteurs. En effet, le travail fait par certains producteurs de l'époque, notamment Dauman, Lifchitz, mais aussi Pierre Braunberger (*Moi, un noir* de Rouch en 1958, *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard en 1959) ou encore Georges de Beauregard (*Un steak trop cuit* de Luc Moullet en 1959, *À bout de souffle* de Godard en 1960), est loin de ne pas être courageux. D'ailleurs, selon Ginette Billard, « les choix de Beauregard sont caractéristiques de l'audace et la flexibilité extraordinaires qui

⁷⁶ Chabrol a monté sa propre société de production, Ajym Films, au début de sa carrière, elle a notamment produit, outre *Le Beau Serge* et *Les Cousins*, *Véronique et son cancer* d'Eric Rohmer et *Un Américain* d'Alain Cavalier en 1958. Elle a également coproduit la même année *Paris nous appartient* de Rivette avec Les Films du Carrosse, société de production de Truffaut (le film ne sortira qu'en 1961).

⁷⁷ Jacques Demeure, « Quoi de neuf ? », *Positif*, n°31, novembre 1959, p. 2.

⁷⁸ Société fondée en 1949 avec laquelle ils ont notamment produits, pour Franju, *Notre-Dame, cathédrale de Paris* en 1957 et *La Première Nuit* en 1958, et pour Resnais *Nuit et Brouillard* en 1954. Ils produiront plusieurs longs métrages par la suite comme *Lettre de Sibérie* de Chris Marker en 1958, *Hiroshima mon amour* de Resnais en 1959, ou encore *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin en 1961.

⁷⁹ Ado Kyrou, « Quoi de neuf ? », *Positif*, n°31, novembre 1959, p. 4.

ont permis à ces producteurs [Braunberger et Dauman] de rapprocher les demandes souvent contradictoires du commerce et de l'art⁸⁰ ». Il n'est pas question ici de savoir lequel des producteurs est à l'initiative des autres, mais l'important est dit. Ces producteurs ont quelque chose de particulier. En effet, à la différence des autres, ils ont soutenu des entreprises incertaines et ont su déceler le potentiel d'œuvres originales, moins conformes aux normes et rigueurs de l'époque. Cela montre bien qu'en un sens le travail de ces producteurs a brisé l'académisme et les monopoles professionnels, et a permis de lutter contre le conformisme. Ils ont joué en quelque sorte le rôle de mécènes pour les nouveaux venus (qu'ils ont parfois suivi jusque dans les années 1960) tout en étant impliqué dans l'élaboration et le tournage des films⁸¹, comme Dauman pour qui l'intime conviction, selon Michel Ciment, « était que tout grand film naît de l'association privilégiée d'un producteur et d'un artiste⁸² ».

Il est évident que ce discours n'est pas forcément celui de Kast et des autres collaborateurs issus des *Cahiers du cinéma* que l'on retrouve dans *Présence du cinéma*. Alors que la branche *Positif* s'interroge comme nous l'avons vu sur l'aspect économique et le travail des producteurs au regard de l'émergence du nouveau cinéma français en envisageant d'hypothétiques conséquences, la branche *Cahiers* travaille les rapports entre les nouveaux cinéastes et les producteurs du point de vue de la conception même du film, de la source, et ne questionne pas les possibles résultats économiques. En ce sens, on retrouve dans *Présence* plusieurs propos qui montrent que l'on s'intéresse

⁸⁰ « But Beauregard's operations are characteristic of the extraordinary daring and flexibility which has enabled these producers to bridge the often conflicting demands of commerce and art. » [traduction personnelle]. Ginette Billard, « Interview with Georges de Beauregard », traduit en anglais par Ernest Callenbach pour *Film Quarterly*, vol. 20, n°3, été 1967, University of California Press, p. 20.

⁸¹ C'est le notamment le cas de Braunberger, producteur mais surtout collaborateur de Jean Rouch. Je renvoie à l'article de Catherine Papanicolaou, « Des *Fils de l'eau* à *Jaguar* : zoom sur la collaboration Jean Rouch-Pierre Braunberger », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°63, printemps 2011, p. 104-119.

⁸² Michel Ciment, « Hommage à Anatole Dauman », *Positif*, n°448, juin 1998, p. 57.

davantage à la façon de faire des films mis en place par les cinéastes du renouvellement que sur les enjeux que cela implique pour l'avenir de la production. Pour Doniol-Valcroze, les aspirations et les ambitions qu'un certain nombre de nouveaux cinéastes partagent expliquent le fait qu'ils adoptent le même mode de production : « dire ce qu'on a envie de dire et non ce qui plairait à tel production ou distributeur », et comme « ce qu'on a envie de dire n'est *jamais* ce qui plairait à tel producteur ou distributeur, il faut bien se décider à renoncer aux modes classiques de production et recourir à des formes nouvelles⁸³ ». Le discours est sensiblement le même pour Jacques Siclier, pour qui cette « nouvelle génération du cinéma » est prête à jouer tout son avoir « sur un coup de dés, pour faire les films qu'elle a envie de faire et non ceux qui plaisaient, jusqu'ici, aux producteurs. » Kast va encore plus loin et pense que cette façon de faire montre que les jeunes cinéastes ont un « nouveau respect du public », contrairement « à 95 % des gens qui produisent, distribuent, ou font des films » qui ont dans leur démarche mentale « un monstrueux mépris et une monstrueuse suffisance ». Les cinéastes de la nouvelle génération ne sont pas selon lui dans une démarche commerciale et « pensent que s'ils disent quelque chose, tout le monde sera capable de le comprendre ». Cette révision des rapports cinéastes-public implique qu'il ne s'agit plus de « descendre au niveau du public⁸⁴ » (ce qui suppose que ce dernier est inférieur aux « gens du cinéma »). Pour Kast, le public est alors reconsidéré, il n'est plus méprisé, et c'est en partie pour cela que ces nouveaux cinéastes se distinguent des anciens. Le rôle majeur des producteurs de cette nouvelle génération que nous avons tenté de montrer plus haut n'est donc pas abordé dans ces discours, et leurs noms encore moins cités. Finalement, les discours de certains auteurs de *Présence* s'intéressent aux différences qui existent entre les producteurs traditionnels (ceux des studios, des artisans, des fabricants) et les réalisateurs qui sont eux-mêmes producteurs (comme Truffaut et Chabrol), mais semblent oublier les autres producteurs, qui

⁸³ Jacques Doniol-Valcroze, « *Les Quatre Cents Coups* à l'heure juste », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 22.

⁸⁴ Pour les trois dernières citations : Pierre Kast, *art. cit.* p. 4.

existent pourtant, qui s'occupent d'une partie de la nouvelle génération comme nous l'avons vu plus haut. Ce qui compte ici est de révéler la démarche nouvelle qui s'applique à quelques cas de films autoproduits par leurs collègues des *Cahiers*. Tout cela s'explique sans doute par le fait qu'ils adoptent une approche auteuriste du cinéma, qui peut nier la dimension collective de l'œuvre, et donc, amoindrir le rôle des producteurs. Un dernier exemple révélateur concerne l'appréciation du cinéma de Jean Rouch dans les colonnes de *Présence*. Ce cas montre aussi que la différence établie plus haut entre l'approche *Positif* et l'approche *Cahiers* n'est pas absolue, mais relative, et qu'il peut arriver que des auteurs de *Positif* ne mentionnent pas non plus le rôle du producteur. Robert Benayoun, dans sa critique de *Moi, un noir*, s'appuie principalement sur le processus d'élaboration et de tournage du film, sans citer Pierre Braunberger, producteur mais aussi collaborateur du film : « En effet lorsqu'ils demandent [sic] aux interprètes de *Moi, un Noir* de commenter eux-mêmes leurs propres mésaventures, Rouch, se refusant à toute condescendance, mais aussi tout attendrissement, aboutit à une "sur-objectivité spontanée" qui par auto-jugement des personnages, crée un troisième degré de la conscience⁸⁵ ». En s'attardant aussi sur la position de Rouch, qui se caractérise par « son indifférence superbe envers l'effet », et par « sa confiance envers ce qui implique avant une image,

⁸⁵ Robert Benayoun, « Pirandellisme de Treichville », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 51.

non ce qu'elle dévoile⁸⁶ », Benayoun privilégie une approche éthique du cinéma, qui caractérise d'ailleurs le modèle *Positif* de l'époque⁸⁷.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ Dans le numéro 6/7 de *Présence* de décembre 1960, c'est Michel Parsy qui s'intéresse à Rouch, dans un texte intitulé « Approfondissement d'une méthode, *La Pyramide humaine* » (le film sortira en 1961). Le film reprend le « même procédé » que les *Maîtres fous* et *Moi, un noir* : « Par l'objectif rendre compte d'une vie vécue ». Parsy relate également le processus de tournage du film, qu'il qualifie de « tour de force » : « Rouch a voulu découvrir comment, dans une classe de première du lycée d'Abidjan, jeunes gens noirs et européens pouvaient coexister. Il s'est vite rendu compte qu'ils coexistaient, mais sans plus. [...] Il n'y avait plus de film possible à la manière de *Moi, un noir*, car il n'y avait pas de problèmes : indifférence de part et d'autre [...]. Il fallait susciter un éclatement de cette séparation sans cloison, il fallait réintroduire une fiction signifiante pour qu'il y ait un film. Rouch a donc proposé aux lycéens une sorte de socio-drame. [...] Il leur propose de jouer, à partir de leur propre personnage, un rapprochement entre européens et africains. » (Les italiques sont dans le texte original.) Il conseille le film aux professeurs et enseignants avant de poursuivre par une simple information : « À tout hasard nous leur signalons que le producteur de Jean Rouch s'appelle Braunberger. »

IV. LES ORIGINES DU NOUVEAU CINÉMA : RETOUR À VADIM

Le point de départ de cette nouvelle génération n'est pas le même selon les critiques et cela amène une autre forme de clivage dont *Présence du cinéma* témoigne. On retrouve d'une part les discours des partisans de la Nouvelle Vague qui voient en elle la manifestation d'une réelle mutation. Regroupée autour des membres des *Cahiers du cinéma*, cette frange prêche pour sa paroisse et mise sur les nouveaux metteurs en scène issus de la revue, considérés comme les initiateurs du nouveau cinéma. Au sein de *Présence*, ces discours ne sont pas majoritaires, même si Doniol-Valcroze semble en être un partisan. D'autre part, on rencontre aussi des discours émanant plutôt de la branche *Positif*, pour qui le changement qui s'opère autour de l'année charnière 1959 dans le cinéma français remonte à quelques années avant, et est de fait plus progressif et plus graduel. Selon les tenants de ces discours, l'arrivée des Truffaut, Chabrol ou Godard n'est en réalité qu'une conséquence des premiers films de Roger Vadim. Bien sûr, ces groupes ne sont pas totalement cloisonnés, et il ne s'agit pas ici de dresser des caractéristiques qui s'appliquent de façon intangible à l'un ou l'autre. À travers l'analyse des discours de chacun nous verrons que les choses sont beaucoup plus complexes et malléables.

Pour Philippe Curval, « la première déflagration du nouveau cinéma français se fit entendre avec l'apparition de *Et Dieu... créa la femme* » en 1956. Personne ne se doutait à l'époque des conséquences que cela allait entraîner « et nul ne pensait que la cohorte des jeunes turcs, longtemps représentée par les déclarations fracassantes d'Alexandre Astruc et les premiers jets de sa caméra stylo, préparait lentement son arrivée, avec la patience sournoise des révolutionnaires en chambre⁸⁸ ». Taillefer le rejoint sur ce point et voit aussi en Vadim le pionnier du nouveau cinéma français, lui qui « le premier sut tenir en

⁸⁸ Philippe Curval, « Un classisme instantané » [sic.], *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 32.

main la stylo-caméra utopique des autres, qui introduisit la lame du moderne dans le corps d'un cinéma sclérosé, qui l'éleva à un niveau esthétique encore inégalé, qu'on plagie et qu'on pille avec un manque de vergogne toujours accru⁸⁹ ». Son article, intitulé explicitement « Et Vadim... créa le cinéma nouveau », s'ouvre sur un extrait d'un débat entre Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, Louis Malle et Claude Chabrol, publié dans le numéro 412 de *L'Express*, en mai 1959 :

Clouzot – C'est toujours le dernier qui a raison dans leur génération ! Il y a eu Vadim... Quand Malle a fait son film, on a dit "Vadim ? C'est un vieux machin" ; quand Chabrol a fait le sien, on a déclaré : "Malle baisse beaucoup". Et maintenant que personne n'a vu le film de Truffaut, on dit : "Chabrol peut aller se rhabiller".

Becker – C'est vrai, mais qui le dit, sinon les cons ?

Clouzot – C'est-à-dire tous nos amis.

Tailleur utilise cet extrait, car il sert le propos qu'il tient par la suite, en postulant une hiérarchie construite dans le jugement des films de façon arbitraire, selon un critère superficiel : celui de la nouveauté. Pour lui, il y a un vrai problème de classement des films et des auteurs engendré par certains critiques, ces « vrais amis⁹⁰ » comme il les nomme, notamment ceux d'*Arts*, des *Cahiers*, de *L'Express*, de *Paris Match*, ou encore Georges Sadoul (qu'il qualifie de « néo-romantique » et qui officie à l'époque à *Cinéma* et aux *Cahiers*). Ceux-ci, pour Tailleur, n'hésitent pas à jouer avec l'histoire, renversent les hiérarchies et contribuent ainsi à dévaluer et mésestimer certains auteurs ou films. Ils mêlent « les vrais talents et les fausses valeurs, au détriment évident des premiers⁹¹ ». C'est ce qui explique pour lui la reconnaissance défailante de Vadim comme pionnier du nouveau cinéma. La critique, se faisant juge et arbitre, a produit une

⁸⁹ Roger Tailleur, « Et Vadim... créa le cinéma nouveau », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 36.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Id.*

injustice en laissant Vadim de côté, au profit plus tard de Chabrol, puis de Truffaut, qui ont récolté tous les lauriers. Ce faible succès d'estime a enterré Vadim dans « le cimetière de l'histoire de l'art », qui est « plein des tombes herbues de pionniers un peu trop maudits ». On sent chez lui également l'influence de la pensée auteuriste lorsqu'il dit : « À tous les cinéphiles de la rue Champollion et d'ailleurs, quel autre cinéaste a su, depuis, écrire aussi bien ? [...] Quel autre a su mettre au point avec autant de bonheur ce nouveau langage, cet "alphabet", qui constitue, selon ses termes mêmes, l'objet permanent de sa recherche ? »

Pourtant, Vadim a connu un succès commercial certain. Et Tailleur n'est pas en accord avec Curval sur l'opposition que ce dernier fait entre « film commercial » et « film maudit⁹² », opposition que Tailleur qualifie d'artificielle. Le syntagme « film maudit » renvoie sans doute à Objectif 49, ciné-club créé en 1948 qui réunit des intellectuels d'obédiences différentes, sous la présidence de Roger Leenhardt, Jean Cocteau, et Robert Bresson, comme Doniol-Valcroze, Claude Mauriac, Jean-Charles Tacchella, Alexandre Astruc ou André Bazin. Sans revenir sur la généalogie d'Objectif 49⁹³, il faut comprendre que l'expression « film maudit » employée à l'époque est difficile à définir précisément, car elle renvoie à un ensemble flou et hétérogène. Néanmoins, les cinéphiles se rattachant à Objectif 49 possèdent tous une appétence pour le cinéma contemporain ignoré ou mal distribué, et s'intéressent à des formats dits « maudits » comme le court métrage (qui à l'époque occupe encore l'avant programmation), le documentaire, le film ethnographique (donc la cinématographie de Jean Rouch), le domaine expérimental ou encore le dessin animé. On peut remarquer ici que ces formats sont aussi ceux pour lesquels les

⁹² Pour les quatre dernières citations : *ibid.*, p. 37.

⁹³ Je renvoie ici à l'ouvrage complet de Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2013, ainsi qu'au texte critique de Laurent Le Forestier, « Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°74, hiver 2014, p. 161-165.

producteurs dont nous avons parlé plus haut ont de l'intérêt, ce qui n'est pas anodin lorsqu'on pense que les motivations des uns et des autres peuvent être centrées autour de la découverte.

En ce sens, outre la dimension sacrée contenue dans l'expression « film maudit⁹⁴ », qui tend à obscurcir le syntagme, ce dernier renvoie à des films sans doute moins conventionnels que ceux d'ordinaire mis en avant. Robert Bresson tente d'apporter quelques précisions à cette expression dans une entrevue concernant le Festival indépendant du film maudit de Biarritz (organisé par Objectif 49 à l'été 1949) : selon lui, le ciné-club « a pensé qu'il était bon de récompenser à côté des films dits commerciaux d'autres films auquel le cinéma doit beaucoup [...]. Ce sont ces films qui sont pleins de choses remarquables bien que peu remarqués et qui poussent continuellement le cinéma en avant, mais qui ne sont goûtés, au début, que par un petit nombre, ce sont ces films qui donnent au cinéma sa force et sa nourriture ». Et à la question demandant pourquoi couronner « un film amateur en 16 mm » d'un prix d'un million, jugé par la journaliste Simone Dubreuilh comme étant une « somme très considérable », Bresson répond : « Parce que le cinéma est enfermé dans l'argent et que les films de 16mm qui ne sont pas sous cette tutelle de l'argent sont faits dans des conditions de grande liberté. Ils sont capables de grande hardiesse et peuvent pousser tout le cinéma en avant.⁹⁵ » Finalement, le « film maudit » est à l'époque un film « non commercial ».

Si Bresson reproche aux films « enfermés dans l'argent » d'être par-là

⁹⁴ Comme le souligne parfaitement Frédéric Gimello-Mesplomb dans l'épisode 3 d'une série de *La Fabrique de l'histoire* d'Emmanuel Laurentin intitulée « Histoire de la cinéphilie », diffusé le 18 janvier 2012 sur France Culture, le terme « maudit » renvoie au champ lexical de la sacralité comme d'autres syntagmes du vocable cinéphilique : le film « culte », les « monstres sacrés », les « chapelles », etc. Il reprend cette idée au tout début de son ouvrage : « Ce terme [maudit] porte en lui une signification rituelle, renvoie aux pratiques d'une cinéphilie "culte". Son rapport étymologique au sacré contribue à la fascination d'une cinéphilie ordinaire qui contribue à classer ceux qui "en sont" (qui n'a jamais vu un film maudit ?) des autres. » (*op. cit.* p. 11).

⁹⁵ Robert Bresson lors d'une interview avec Simone Dubreuilh au sujet du Festival du Film de Biarritz, enregistré en avril 1949, diffusé le 26 avril 1949, archives INA.

liberticides, ce n'est pas le cas pour tous les membres d'Objectif 49, notamment Bazin pour qui commerce et qualité cinématographique ne sont pas incompatibles. En ce sens, Tailleur est plus proche de ce discours, car pour lui, les moyens d'un film ne définissent pas sa qualité, et de fait il ne méprise pas les grosses productions. Par exemple, il ne voit aucune qualité artistique aux *Tricheurs* de Carné et pour lui le succès commercial du premier film de Vadim « n'altère en rien sa foncière pureté⁹⁶ ». Pour Curval, Roger Vadim, mais aussi Louis Malle, représentaient à leurs débuts la perspective d'un possible renouvellement, et « pour la première fois peut-être dans l'histoire du cinéma français, on assistait à la prise de position de jeunes hommes à l'égard d'une génération et des problèmes nouveaux que posait l'intrusion de celle-ci dans un contexte social trop connu ». Mais cette entreprise, cet espoir d'un nouveau cinéma d'expression personnelle, fut abrogé quand « le film maudit était devenu commercial ». Avec son insertion dans le circuit traditionnel, « Monsieur Vadim s'est offert une muselière dorée avec toutes les apparences de la satisfaction réciproque » et son prochain film, *Les Liaisons dangereuses*, ne sera qu'un « digest d'érotisme tempéré, de révolte sucrée, [...] un compromis de classicisme⁹⁷ ». Si Curval, se rapprochant de la pensée bressonienne, pense que l'argent empêche le metteur en scène d'entreprendre des propositions singulières, et de fait cantonne le film au classicisme alors que l'heure semble être à la modernité, Tailleur en revanche ne reproche pas à Vadim de s'être niché dans le système de production commerciale, car il n'a jamais cessé de s'exprimer pleinement au travers de lui. En ce sens, Tailleur rapproche Vadim de ce qu'il nomme la « révolution américaine », car il a le mérite d'avoir fait ses films dans le cadre rigoureux de la production traditionnelle et de s'être permis, comme l'a dit Curval dans son article, de « produire, à coup de millions, une œuvre sans

⁹⁶ Roger Tailleur, *art. cit.*, p. 37.

⁹⁷ Pour les trois dernières citations : Philippe Curval, *art. cit.*, p. 34-35.

concession⁹⁸ ». Il oppose cette révolution à la « révolution italienne », qui voit « aujourd’hui, à la lumière d’un paradoxe fort explicable, plusieurs jeunes metteurs en scène fortunés (ces “fils-à-papa” dont se méfie Vadim), œuvrer dans le semi-dénûment matériel [sic] mais dans la plus grande liberté⁹⁹ ». C’est en cela qu’il parle de système « néoréaliste » lorsqu’il évoque les modes de production des films, comme nous l’avons vu plus haut.

Roger Tailleur voit dans les années 1956 et 1957, à la fois « les années de grâce » qui virent l’apparition de Vadim, et l’origine du cinéma nouveau. Il se distingue de Curval sur un autre point : la comparaison entre Roger Vadim et Louis Malle est selon lui inacceptable, car le premier est « quasi-génial », le second « à peine talentueux » et ne peut être considéré comme un auteur. Le succès de *Et Dieu... créa la femme* et de *La Tête contre les murs* (réalisé par Georges Franju sur un scénario de Jean-Pierre Mocky en 1959) doit selon lui aux Boulevards et à la province, alors que celui des *Amants* et des films de Chabrol est « élyséen ». Il faut comprendre par là que le caractère populaire du public de Vadim (même si l’on sait que le public parisien en était aussi) est un facteur mis en avant par le cinéaste pour accroître sa valeur, et ne vaut pas forcément pour gage de génie (génie que Tailleur retrouve plutôt dans le style de Vadim, et non dans son succès). En revanche, les succès de Malle et de Chabrol, de par leur caractère parisien, donc élitiste pour Tailleur, sont dus à la critique, celle des *Cahiers* notamment. Enfin, s’il est difficile pour Tailleur de faire entendre sa voix au sein d’un tel phénomène, il est important de ne pas tomber dans ce qu’il appelle « les excès non moindres du contre-champ systématique¹⁰⁰ » (comme l’a fait Robert Benayoun par exemple, dans sa critique assassine des *Quatre Cents Coups* dans *Les Lettres Nouvelles* le 27 mai 1959) qui consisterait à s’opposer d’office à l’avis général, c’est-à-dire pour lui à ce qui vient des *Cahiers*, qui

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Roger Tailleur, *art. cit.*, p. 37.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

cherchent, notamment à travers la politique des auteurs, à faire autorité et à promouvoir certains au détriment des autres.

V. DES PETITS ET DES GRANDS SUJETS

Il semble opportun de rappeler ici que Curtelin est l'auteur, avec Raymond Borde et Freddy Buache, d'un livre qui attaque vigoureusement la Nouvelle Vague. Paru en 1962 et édité par Bernard Chardère, cet ouvrage regroupe les écrits virulents que les trois auteurs ont produits à l'encontre de ce que Buache nomme « l'étiquette publicitairement payante de "la nouvelle vague" ¹⁰¹ ». La plume de Curtelin est comme à son habitude acerbe, et il n'hésite pas, dès le début de son texte, à attaquer violemment les tenants de la Nouvelle Vague :

Tels critiques de cinéma, tels fils à papa familiers des précédents, du jour au lendemain, sans la moindre expérience dramatique, se sont métamorphosés en réalisateurs. Résultat : les films restèrent dans leur boîte, parfaitement inexploitable, ou au mieux, végétèrent dans de pauvres exclusivités parisiennes, ruineuses pour les directeurs de salle. La Nouvelle Vague s'est spécialisée dans les faillites et les opérations déficitaires. Ce fut là son apport principal.¹⁰²

La position de Jean Curtelin quant au cinéma français est claire, et il l'exprime à plusieurs reprises. Le numéro 4/5 de *Présence du cinéma*, sorti en avril 1960, est consacré au cinéma des blousons noirs. La thématique du cinéma français est encore présente dans ce numéro, et montre une fois de plus toute la diversité des positions et des avis le concernant. En effet, il s'ouvre sur un avant-propos de Jean Curtelin intitulé « Le Silence du cinéma français », au ton assez dramatique, qui fait le constat sans appel de la situation du cinéma français face au phénomène des blousons noirs. Ce texte important est révélateur d'une autre forme de clivage dans la perception du cinéma français : celui qui s'établit sur la

¹⁰¹ Freddy Buache, « Avant-propos » dans *Nouvelle Vague*, Lyon, SERDOC, mai 1962, p. 37.

¹⁰² Le texte de Curtelin a été publié dans le numéro 12 de *Présence de cinéma*, consacré à Claude Sautet et Don Weis, en mars/avril 1962, sous le titre « Claude Sautet une force tranquille », p. 2-4. Il est repris partiellement par l'auteur en guise de préface, sous le titre « Marée montante ! » dans Raymond Borde, Freddy Buache et Jean Curtelin, *Nouvelle Vague*, Lyon, SERDOC, mai 1962, p. 95. C'est d'ailleurs sous ce même titre que paraît le numéro 9 de *Premier Plan* en mars 1960, et dont Curtelin est l'auteur.

question du contenu social et politique des films, et par là, entre les petits et grands sujets.

Curtelin envisage d'abord ce phénomène de façon sociologique, avant de l'envisager sous le prisme du cinéma. C'est pour lui, en ce qui concerne la France, une véritable révolte de la jeunesse ouvrière, qui, si elle prolifère, serait capable d'imposer un nouvel ordre social. Il peut exister un « anti-conformisme ouvrier, comme son corollaire bourgeois¹⁰³ », mais la norme est tout de même le rebelle et « en 1960, l'homme qui se soumet est un cas pathologique¹⁰⁴ ». Pour Curtelin, cela vient du fait que sa génération « porte en elle, à sa naissance, une interprétation du monde qui lui est initialement hostile ; elle est ensuite incapable d'assimiler une dose importante de cette société ». Partant de ce constat, un blouson noir « n'est pas un inadapté à l'ordre bourgeois, mais un ouvrier en rupture de ban qui parsèmera l'anarchie dans une classe où la réceptivité sentimentale est des plus aiguë [sic] ». Leurs parents, engagés dans des syndicats ou des organisations ouvrières, n'ont cessé de protester depuis des années, pour faire valoir leurs droits. À travers des démarches sans fin, ils ont tenté d'améliorer leurs moyens d'existence, ils obéissaient « aux sacro-saints commandements de la triade révolutionnaire : lutte, orgueil, espoir ». Si Curtelin revient longuement sur le phénomène, c'est parce qu'il est selon lui un exemple important de ce qu'il se passe depuis les années 1950 dans le champ social et politique français, mais que le cinéma passe sous silence.

Selon Curtelin, si le cinéma français n'a pas abordé la question des blousons noirs c'est parce qu'il demeure « à un fréquent degré de ses ambitions et de ses réussites [...], un cinéma bourgeois dont l'objet souverain est de cerner avec application un seul et même monde : celui de ses réalisateurs. » Il rejoint par bien des points ici les positions de certains critiques de l'époque, notamment Michel Mardore, qui, dans son texte « Un cinéma qui n'a rien à dire » paru dans

¹⁰³ Jean Curtelin, « Le Silence du cinéma français », *Présence du cinéma*, n°4/5, avril 1960, p.4.

¹⁰⁴ *Id.*

le numéro 45 de *Cinéma* en avril 1960, s'en prend à cette tendance du cinéma qu'il nomme « l'anarchisme de droite ». Il s'agit là, pour Curtelin, d'un cinéma nombriliste :

Les problèmes sociaux peuvent bien se multiplier, les formes d'existence proliférer autour de nous, notre cinéma laisse tout un monde cristalliser sa mythologie, sans s'évader un seul instant de son univers clos.

Sa tâche est de faire, avec élégance et suffisance, le tour des conditions de la vie bourgeoise dont il énumère avec esprit les douces névroses, les faux problèmes et les futiles aspirations.¹⁰⁵

Cela rejoint les propos de Robert Benayoun, pour qui le « refus du sujet chez les cinéastes de la Nouvelle Vague est très éloquent. C'est un refus éloquent, une fuite dans le formalisme. [...] La peur du sujet [...] se trahit par une activité fébrile de diversion. On se réfugie dans l'anodin, dans la banalité, dès qu'on frôle le sérieux, ou la gravité¹⁰⁶ ».

Le cinéma ainsi cloisonné, selon eux, dans un système égocentriste futile, idéalise des aspirations vaines. Il trompe le public, en particulier celui des Champs-Élysées, que Curtelin qualifie tout bonnement d'inculte, « incapable de discerner le vrai du faux et qui avale avec un appétit vulgaire n'importe quel trompe-l'œil ¹⁰⁷ ». Ce rapport au public des Champs-Élysées rappelle les positions de Roger Tailleur, comme nous l'avons vu plus haut. C'est l'aspect populaire du cinéma qui est en jeu, Curtelin reprochant au cinéma français d'être un cinéma bourgeois, c'est-à-dire un cinéma qui ne s'adresse qu'à une frange de la population. C'est en ce sens qu'il n'est pas un cinéma populaire au sens d'universel. Travaillant les maux de la bourgeoisie, il ne peut s'intéresser aux

¹⁰⁵ Pour toutes les citations de cette page : Jean Curtelin, *art. cit.*

¹⁰⁶ Robert Benayoun, « Le roi est nu », *Positif*, n°46, juin 1952, repris en partie dans *L'amour du cinéma, 50 ans de la revue Positif*, anthologie établie par Stéphane Goudet, Gallimard, Paris, 2002, p. 127-138.

¹⁰⁷ Jean Curtelin, *art. cit.*

véritables problèmes sociaux, en l'occurrence celui des blousons noirs. Le manque d'intérêt ou de positionnement par rapport à la guerre d'Algérie a aussi été beaucoup décrié : pour Marcel Martin, « les jeunes cinéastes s'abstiennent de toute mise en question d'ordre social ou politique. Leur "engagement" ne va guère au-delà d'une réflexion plus ou moins anarchiste et désordonnée sur la guerre d'Algérie¹⁰⁸ ». On reproche aux cinéastes du Nouvelle Vague d'être désengagés et de ne pas s'intéresser aux grands sujets, c'est-à-dire ici politiques et sociaux. Eux, au contraire, ont choisi de s'intéresser aux petits sujets¹⁰⁹. Pour certains critiques, s'attarder ainsi sur des faits superflus reflète la vacuité de ce cinéma. Empêtré dans ses propositions, il ne peut se renouveler : « Est-il bien nécessaire alors de distinguer au sein de ce cinéma français (dont on attend toujours le nouveau), une nouvelle vague et une vieille école ? Des tendances pures ou commerciales ?¹¹⁰ » Ces distinctions, d'ordre formel, ne seraient pas valables puisque les fins de chacune des générations sont les mêmes. On retrouve là la question du renouvellement, de la modernité face au classicisme :

Le cinéma doit être à l'avant-garde de l'homme et non de lui-même. Il doit déterminer les héros de notre époque et les transcender. Il doit révéler les thèmes majeurs des obsessions populaires pour les primer ensuite et les imposer sur un plan mythique. Tourner le dos à la sale réalité de peur de tomber dans le réalisme, est une pudeur d'esthète bien ridicule. [...]. Il ne

¹⁰⁸ Marcel Martin, « Nouvelle Vague, tentative (raisonnée) de bilan (provisoire) », *Cinéma*, n°44, mars 1960, cité dans Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, Paris, 2008, p. 153. Le chapitre dans lequel cet extrait s'insère, intitulé « "Oh, moi, rien !" La Nouvelle Vague, la politique et l'histoire », donne un postulat : les films de la Nouvelle Vague ont évoqué la guerre d'Algérie. Les films pris en exemple par de Baecque, comme *L'Insoumis* d'Alain Cavalier, ou *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy, pour appuyer son propos posent problème, puisque ce ne sont précisément pas ceux des cinéastes volontairement désengagés comme Chabrol, Godard ou Truffaut, et qui se revendiquent comme tel à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Finalement, afin de servir son propos, Antoine de Baecque inclut beaucoup de metteurs en scène dans une acception extrêmement large de la Nouvelle Vague (ce qui est problématique également, comme nous l'avons vu).

¹⁰⁹ Voir le fameux texte de Claude Chabrol, « Les petits sujets », *Cahiers du cinéma*, n°100, octobre 1959, p. 39-41.

¹¹⁰ Jean Curtelin, *art. cit.*

faut donc pas éviter les petits sujets, comme dirait Chabrol. Il faut partir d'eux.¹¹¹

Curtelin se place lui aussi dans la position de ceux qui défendent un cinéma d'expression personnelle, mais sa démarche est caractérisée par l'importance qu'il accorde aux thèmes sociaux. Cela, comme nous l'avons dit, renvoie au fait que selon lui, la valeur des petits sujets, bourgeois, aveugles, est nulle par rapport aux possibilités offertes par le traitement des grands sujets, politiques.

Finalement, pour lui, le film sur la jeunesse en France est un genre, et ses convictions, toutes inhérentes à ses exigences morales, amoindrissent sa qualité. Les spécialistes du genre, Maurice Cloche, Léonide Moguy ou encore Jean Gourguet, fabriquent des films autour d'un modèle bien réglé : « Le but de l'opération consiste à vanter, autour d'un viol central, de quelques étreintes sauvages qui découvriront un sein ou une fesse de profil, les institutions fondamentales de notre morale bien-pensante. » Ces films édifiants participent seulement, pour l'auteur, d'un « commerce érotomaniaque », et rappellent « une somme émouvante de bien beaux souvenirs » à tout cinéphile agnostique « dont l'idéal secret est de parfaire Lo Duca »¹¹².

Curtelin remarque que les grands metteurs en scène français ne se sont pas véritablement intéressés aux problèmes collectifs de la jeunesse. Le cas de Robert Hossein est pour lui plus regrettable, parce qu'il aurait pu « pénétrer dans le monde insolite de l'adolescence en ébullition », mais est passé à côté, car il a « déminéralisé » le scénario de *Pardonnez nos offenses*, sorti en 1956, en le faisant tomber dans la mièvrerie. Pour Curtelin, seul Hervé Bromberger a réussi à aborder précisément le problème des blousons noirs dans ses films. L'entreprise n'est pourtant pas complète, car le metteur en scène a sacrifié son

¹¹¹ *Id.*

¹¹² Rappelons que Lo Duca, co-fondateur des *Cahiers du cinéma* en 1951, est l'auteur de l'anthologie *L'Érotisme au cinéma*, dont le premier tome est paru chez Jean-Jacques Pauvert en 1958. Pauvert est aussi l'éditeur de *Présence* depuis ce même numéro.

propos, dans *Les Fruits sauvages*, sorti en 1954, à « tous les trucs du film commercial. [...] Il en reste un film inachevé, indifférent, et dont l'efficacité, même commerciale, en a été certainement diminuée ». Il s'en prend ensuite à Jacques Becker et son *Rendez-vous de juillet* sorti en 1949, « sorte d'histoire de puceaux dorés en mal d'aventures », qu'il qualifie de « bleuette fanée et imbécile, en même temps qu'un document faux et flagorneur » ; puis à André Cayatte qui, avec *Avant le déluge* sorti en 1954 sur un scénario de Charles Spaak, promène « quelques jeunes cons dans les arcanes du seizième arrondissement » et analyse « d'un œil sociologique les conséquences d'une psychose de panique » pendant la guerre de Corée et la menace nucléaire. Là encore, le film ne convient pas à Curtelin, car, malgré une « excellente direction d'acteurs¹¹³ », il reste fondé sur une aberration. En effet pour lui cette peur panique de la guerre nucléaire n'a jamais existé réellement chez les jeunes, elle a « peut-être touché quelques sujets à tendances paranoïaques, mais elle n'a pas ébranlé l'équilibre des autres ». Concernant *Les Tricheurs* de Carné, sorti en 1958, qui avait reçu un accueil plutôt hostile de certains critiques (dont Roger Tailleur, dans le numéro 1 de *Présence*), le film est défini comme le seul « à avoir abordé un problème proche de celui qui préoccupe cet actuel numéro ».

Curtelin finit par s'en prendre aux cinéastes de la Nouvelle Vague, et notamment Truffaut, qui ne se sont pas correctement souciés des problèmes de la jeunesse. Pire encore, il dénonce la manière hypocrite qui consiste à substituer à un délinquant un adolescent qui ne l'est pas pour susciter l'émoi des spectateurs, et obtenir alors « obligatoirement une réaction généreuse du public qui pardonnera, proposera des remèdes et sa charité, bien certain de n'avoir rien à redouter de ce petit mouton ». Il prend pour exemple le personnage de Truffaut, Antoine Doinel, qui fugue et vole une machine à écrire « en tout esprit de soumission et de remords » au lieu d'appliquer « la loi du talion chère à Cayatte » pour se venger et exorciser son mal-être. Dans ses actes, Antoine Doinel n'atteint pas la vérité de la jeunesse violente. Pour cela il aurait fallu qu'il

¹¹³ Pour toutes les citations de cette page : Jean Curtelin, *art. cit.*

« viole sa mère, balafre le vieux, incendie son école et coupe la langue d'un aveugle. [...] Car la délinquance commence avec la cruauté et finit dans le meurtre. Et c'est bien en cela qu'elle est un problème alarmant ». De fait, Truffaut ne va pas assez loin pour Curtelin, il reste trop sage. Selon lui : « Il nous faudra donc aimer, et même bien au-delà de nos exigences rationnelles, les réalisateurs qui tenteront d'établir un cinéma synthétique, capable de saisir les problèmes humains dans leur entier, tant d'un point de vue somatique que spirituel, individuel que social. » Curtelin parle de « crise du cinéma français », qui réside en ce que ce dernier « consiste à étudier un territoire très limité et qu'il n'opère en d'autres que par une généralisation systématique » (cela se réfère à ce que nous exposons au début de l'étude du texte et renvoie aux questions concernant le cinéma bourgeois cloisonné qui ne s'intéresse pas aux problèmes sociaux et politiques). Selon lui, le metteur en scène doit posséder un « sentiment d'humanité », qui est nécessaire à l'élaboration des « conditions vraies¹¹⁴ », universelles, populaires. *Pantalaskas* de Paul Paviot en 1960 est en ce sens « une tentative réussie, comme l'aurait probablement été le film sur les Blousons noirs que Georges Franju avait projeté de tourner en collaboration avec son frère Jacques ». Curtelin considère d'ailleurs Franju comme « à peu près le seul réalisateur français à pouvoir traiter cette question ». Il termine cet avant-propos par une phrase, comme souvent chez lui, provocatrice : « Le silence du cinéma français se continuera, à moins que Bresson, lancé dans la kleptomanie, n'envisage de tourner *Le Journal d'un blouson de campagne*, extrapolation indispensable du phénomène citadin qui fait l'objet d'étude de ce présent numéro. »

Le constat de Curtelin est finalement pessimiste, car pour lui, le cinéma français, parce que bourgeois, ne peut atteindre le réalisme et la profondeur des phénomènes sociaux qui agitent le pays. Ce désengagement, souhaité et affirmé par les cinéastes de la Nouvelle Vague (nous entendons ici l'expression au sens strict : ceux issus des *Cahiers du cinéma*) participe de ce silence du cinéma

¹¹⁴ Pour toutes les citations de cette page : Jean Curtelin, *art. cit.*

français que Curtelin dénonce. Plus largement, pour lui, la cinématographie nationale est nombriliste et « depuis très longtemps en dehors du coup¹¹⁵ ». Il s'agit selon lui d'un « cinéma qui passe constamment et consciemment à côté de son époque et c'est une chose très récente, car le cinéma d'avant-guerre collait beaucoup plus à sa réalité [...], la France est à l'écart de tous les problèmes du monde¹¹⁶ ». Il confie par ailleurs qu'il n'affectionne guère que Claude Lelouch et Jean-Pierre Mocky. On retrouve ce goût dans sa critique de *Un couple* de Jean-Pierre Mocky, parue dans le numéro 6/7 de *Présence*, dans laquelle il avoue qu'il s'agit peut-être de « l'œuvre la plus courageuse de tout le cinéma français, celle qui cède le moins à la facilité¹¹⁷ ». Il assure aussi que Mocky n'a pas encore « trouvé un style d'ensemble qui donnerait à son œuvre la cohérence qui lui manque », et de fait, il n'a pas « atteint une maturité artistique, et c'est bien optimiste, il est un réalisateur dont on ne parle pas assez, et vraisemblablement, parce qu'il ne s'inscrit pas dans un courant bien défini, et qu'il est un isolé¹¹⁸ ». Dans ce même numéro toujours, Curtelin revient sur Claude Bernard-Aubert, dont *Les Tripes au soleil* avait fait l'objet d'une critique de Louis Marcorelles dans la première parution de *Présence*. Il s'agissait d'une critique plutôt positive du film, dans laquelle Marcorelles insiste sur le fait que Bernard-Aubert, même s'il souffre selon lui d'une « abusive obsession avec le sexe, idiote, inutile », est un metteur en scène qui « fonce dans le décor, [...] crève malgré lui le mur des

¹¹⁵ Jean Curtelin dans *Vive le cinéma*, réal. Jacques Gérard Cornu, prod. André S. Labarthe et Janine Bazin, 2^e chaîne, diffusé le 27 août 1972.

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ Jean Curtelin, « Un précis de décomposition, *Un couple* », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p.84.

¹¹⁸ *Id.*

préjugés », qui « sait dire non à la bêtise¹¹⁹ », qui a su se battre face à la production commerciale (contrairement à Édouard Molinaro et Robert Hossein comme nous l'avons vu plus haut). Dans le numéro 6/7, Curtelin revient quant à lui sur son film *Les lâches vivent d'espoir*, tourné en 1960, qui repose comme *Les Tripes au soleil* sur l'histoire d'un couple mixte sujet aux préjugés racistes. En fait, le film lui sert de support pour écrire une tribune, et Curtelin adopte très vite un ton polémiste, et ce dès l'ouverture de son texte : « Claude Bernard-Aubert est un dur. C'est une chose rare et appréciable dans le cinéma où les gens type Rivette prédominent désespérément.¹²⁰ » Cette attaque contre Rivette est assez curieuse, voire stupéfiante, car il n'est pas une star à cette époque. Son premier long métrage, *Paris nous appartient*, vient de sortir, et s'il a certes bénéficié d'une bonne presse, mais cela ne suffit pas à expliquer le fait que Curtelin juge Rivette comme un élément dominant du paysage cinématographique français. Comme la plume de Curtelin n'est jamais exempte de véhémence et de vigueur, il s'en prend aussi, bien volontiers, à Bernard-Aubert lui-même dont « le génie est surtout constitué par une absence totale de talent qui pourrait lui autoriser toutes les audaces¹²¹ ». Le cinéaste devient alors à son tour une cible pour attaquer le cinéma français :

Nous sommes toujours méchants avec Claude-Bernard Aubert [sic]. Il est un metteur en scène incapable de régler la moindre séquence de fiction, parce que totalement privé d'imagination et de culture cinématographique. Il est parfaitement incapable d'écrire un dialogue ou de construire un film, mais je suis certain qu'il porte en lui une force primitive qu'il pourrait libérer un jour dans une œuvre très simple, très humaine, profondément revendicatrice.¹²²

¹¹⁹ Louis Marcorelles, « Dire oui. Dire non », *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p.6. On peut rappeler, car cela tient de l'anecdote, que Bernard-Aubert consacra sa carrière au cinéma pornographique dès les années 1970 et ce jusqu'à la fin des années 1980, sous le nom de Burd Tranbaree.

¹²⁰ Jean Curtelin, « Pauvre noir, fais ton devoir, *Les Lâches vivent d'espoir* », *Présence du cinéma*, n°6/7, décembre 1960, p. 79.

¹²¹ *Id.*

¹²² *Ibid.*, p. 80.

L'écriture de Curtelin vacille aussi toujours sur l'ironie, et il se peut que son sarcasme empiète un peu sur sa sincérité et sa bonne foi. Néanmoins, comme on a pu le voir à travers tous ces exemples, la position de Curtelin paraît spéciale au sein de la revue, et participe d'une vision assez libre du cinéma en ce qu'elle n'appartient fondamentalement ni au clan *Cahiers*, ni au clan *Positif*, puisant çà et là pour établir son discours.

VI. CONCLUSION – LA PLACE DE PRÉSENCE DU CINÉMA

Les numéros de la première période de *Présence du cinéma* permettent de révéler la mythologie qui s'est construite autour du nouveau cinéma français de la fin des années 1950 et du début des années 1960, et s'ajoutent à la liste des sources qui servent à réévaluer aussi bien sa place que les concepts qui l'entourent. Trop souvent réduit à la seule Nouvelle Vague, alors elle-même envisagée comme homogène, on se rend compte, grâce à la lecture de *Présence* et sa mise en relation avec les discours de l'époque, que la perception du cinéma français est loin d'être la même pour tous. Au contraire, il apparaît comme clivé dans sa totalité. Il est intéressant de comparer ici l'écart qui demeure entre l'histoire qui nous apprend qu'il n'existe pas d'école, et l'historiographie, qui fait de la seule Nouvelle Vague une école. La Nouvelle Vague telle qu'on nous la présente encore parfois aujourd'hui, dans les revues ou même à l'université, semble être finalement un paradigme qui s'est construit a posteriori. On remarque alors que la reconstruction historique est plus ou moins déterminée par son moment d'énonciation. D'un point de vue historiographique, l'examen des discours véhiculés à l'époque dans la critique cinématographique permet de remettre en perspective ce concept idéalisé, cette image altérée, et de voir les discordances qui s'élèvent. À partir de là, il est préférable de parler d'un phénomène plutôt que d'une école, car la deuxième tend à inscrire automatiquement un jeune cinéaste réalisant un film d'expression personnelle en marge de la production courante en son sein, alors que le premier tient compte de la singularité des cinéastes qui peuvent y appartenir. Cette Nouvelle Vague fait partie d'un plus large ensemble, le « nouveau cinéma français », et on a pu voir à quel point les appréciations concernant ce dernier étaient différentes. Si la majorité des critiques, comme on l'a vu, défend le cinéma d'expression personnelle, les critiques, comme on l'a vu, adoptent tous des positions distinctes, que ce soit sur la place des producteurs, sur le contenu social ou non des films, sur les petits et les grands sujets, les questions sur le langage cinématographique, et par là bien sûr la notion d'auteur de cinéma. Tout cela résonne avec les débats qui agitent les milieux cinéphiliques de l'époque. En ce sens, *Présence* apparaît alors comme une revue spécialisée singulière : sans valoriser une ligne éditoriale

précise et définie, laissant des points de vue, parfois divergents, s'exprimer, elle expose les multiples discours de l'époque. Les choix du rédacteur en chef, Jean Curtelin, permettent de regrouper des auteurs d'horizons très variés. Ainsi, *Présence du cinéma* est, dans la première période de son existence, un témoin privilégié de toute la complexité discursive de l'époque.

SECONDE PÉRIODE

DÉCEMBRE 1961 – AUTOMNE 1967

Alors que l'encart promotionnel du numéro 8 de mars 1961 annonçait pour le 1^{er} avril le numéro 9 de *Présence du cinéma* qui devait être dédié au film de guerre américain¹, la revue revient seulement en décembre 1961, avec une maquette neuve, pensée par le nouveau rédacteur en chef, Michel Mourlet, et qui sera conservée jusqu'au dernier numéro, en 1967. Exit le noir et le format 15 × 24 des premiers numéros, place au blanc et à un agrandissement 18 × 24, à un titre désormais rose, le tout dans un goût très sobre et épuré.

Lors de l'avant-propos qui inaugure ce numéro consacré au réalisateur italien Vittorio Cottafavi, Jean Curtelin se penche sur ce bouleversement. Il revient sur la création de la revue et atteste bien que le projet originel était tout à fait incertain : « En créant en 1959 *Présence du cinéma*, nous n'avions qu'une bien vague idée du devenir de notre entreprise : nous démarrions sans le moindre programme rédactionnel, ni la plus petite notion des problèmes de l'édition. L'affaire était sérieuse² ». Il montre ainsi à quel point la ligne éditoriale de la revue n'a jamais été fixée. Lorsqu'il aborde les « problèmes de l'édition » il renvoie probablement aux difficultés financières qui ont compliqué l'existence de la revue et qui peuvent expliquer les aléas de parution. Notons tout de même qu'il n'est jamais fait mention de ces problèmes économiques dans les colonnes de *Présence*, mais l'on sent tout de même l'importance accordée aux abonnements qui, mis en place dès le premier numéro, permettent à la revue de survivre et de dépasser « le temps de crédit³ » qu'on veut bien lui accorder. Il montre également que l'éclectisme rédactionnel a ses limites. *Présence du cinéma* avait « fait appel à la panoplie complète des critiques cinématographiques de Paris : les de gauche ; les de droite ; les méchants ; les

¹ *Présence du cinéma*, n°8, mars 1961, p. 47.

² Jean Curtelin, « Avant-propos », *Présence du cinéma*, n°9, décembre 1961, p. 1.

³ *Présence du cinéma*, n°1, juin 1959, p. 68.

gentils ; les érotomanes et les pudibonds⁴ », et, à l'issue du numéro 8 de mars 1961, elle s'est retrouvée dans une impasse. Dès sa genèse, elle était « déjà aussi vieille et inutile que toutes les revues concurrentes, frappées, comme chacun le sait, de sénilité précoce et ne se survivant guère qu'en paraphrasant à l'infini les opinions de leurs prédécesseurs⁵ ». Il explique qu'en accord avec leur éditeur de l'époque, Jean-Jacques Pauvert, ils avaient, avec Alfred Eibel, décidé d'abandonner la revue en avril 1961 parce qu'ils commençaient tout simplement à « tourner en rond⁶ ». Eibel apparaît dans l'organigramme rédactionnel dès le numéro 6/7 de décembre 1961, en tant que secrétaire de rédaction. Il conserve ce poste pour le numéro 8. Dans le numéro 9, il devient administrateur, et ce pour le numéro suivant également. Du numéro 11 de février 1962 au numéro 15/16 de septembre 1962, il est directeur de la revue, Curtelin et Mourlet sont alors quant à eux rédacteurs en chef. Eibel et Curtelin quittent la revue dès le numéro 17, au printemps 1963.

La revue, dans sa première période, était finalement trop ancrée dans un projet incertain, qui ne pouvait de fait la conduire à se distinguer des autres revues de cinéma. La position œcuménique qu'elle adopte dans sa première période n'a pas fait sa force sur long terme. Pourtant, Curtelin et Eibel décident quelques mois plus tard de rééditer la revue sous leur seul contrôle financier cette fois-ci (c'est-à-dire qu'ils ne passent plus par un éditeur). La raison que donne Curtelin à cela est simple : il est indispensable pour eux de donner une tribune à Michel Mourlet et ses amis, le groupe des mac-mahoniens. Il va s'agir ici de voir quels sont les principes de la ligne mac-mahonienne, et d'examiner quelles sont, à partir d'exemples précis, leurs retombées dans les colonnes de la revue dès décembre 1961. Cela permettra, comme dans la première partie de l'étude de

⁴ Jean Curtelin, *art. cit.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

voir de quelle manière *Présence du cinéma* se singularise dans sa seconde période.

VII. LA RUPTURE : LE VIRAGE MAC-MAHONIEN

Tout d'abord, rappelons ici brièvement l'histoire du mouvement mac-mahonien (l'expression est probablement due à Philippe Bouvard⁷) afin de comprendre de façon pertinente son positionnement. Tout d'abord, on constate qu'il s'agrège autour d'un groupe de jeunes cinéphiles, constitué de Michel Mourlet, Pierre Rissient, Marc C. Bernard, rejoints peu à peu par quelques autres comme Jacques Lourcelles et Pierre Guinle, qui fréquentent dans les années 1950 la salle qui se situe 5 avenue Mac-Mahon à Paris, tout près de la place de l'Étoile. Dirigée par Émile Villion, sa programmation est presque entièrement constituée de films américains en version originale. Au mitan des années 1950, Rissient, « à force de démarches⁸ », parvient à convaincre le directeur de programmer trois films de Losey : *M*, *Haines*, et *Le Rôdeur*. Rissient est « un montreur de films⁹ », et, accompagné de ses camarades (dont Bertrand Tavernier et les habitués d'un autre ciné-club parisien, le Nickel-Odéon), il « passe des week-ends frénétiques à Londres ou à Bruxelles pour découvrir la perle rare qui fera les délices des amateurs parisiens¹⁰ ». Il devient le nouveau programmeur de la salle en 1955. C'est donc un statut particulier qui régit la salle : la programmation est tout entière décidée par les cinéphiles, qui proposent au public des œuvres qui correspondent pour eux à l'idéal de l'art cinématographique. En mars 1960, la salle du Mac-Mahon devient une salle d'exclusivité pour la sortie parisienne de *Moonfleet* de Fritz Lang. Peu à peu, elle s'impose véritablement comme le lieu des activités du mouvement. Elle reçoit

⁷ Revenir sur toute la genèse du mouvement dépasse notre étude. Quelques sources sont égrenées çà et là dans la suite du paragraphe, qui font partie de la littérature sur le sujet à laquelle nous renvoyons.

⁸ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue. Tome 1, À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 62.

⁹ Marc Cerisuelo, « Le Mac-Mahon : histoire et légende », dans Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (dir.), *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 24.

¹⁰ *Id.*

régulièrement les réalisateurs que le groupe affectionne, et Rissient organise de nombreuses avant-premières, telle une « Cinémathèque-bis ». Un Cercle du Mac-Mahon est fondé, et le cinéaste américain Joseph Losey¹¹ en est le président d'honneur. Bertrand Tavernier raconte qu'à la création de ce cercle par Rissient, « l'on était admis que sous certaines conditions » : il ne fallait pas être un de ses « ennemis personnels » ni être l'un de « tous ceux qui avaient écrit un papier qui lui avait déplu ou défendu un auteur qu'il jugeait détestable.¹² » Cela témoigne bien de l'intransigeance typique de l'époque qui régissait les milieux des critiques et cinéphiles.

Mourlet avait commencé par écrire aux *Cahiers du cinéma* en juillet 1959, avec un texte hommage à Cecil B. DeMille (disparu en janvier de la même année). En août il y publie son manifeste *Sur un art ignoré*, qui pose les principes de la pensée mac-mahonienne. Mourlet explique que ses amis et lui ont été poussés dehors par « les petits copains de Rohmer¹³ » après qu'ils eurent rédigé un numéro entier des *Cahiers*, le numéro 111 de septembre 1960 consacré à Joseph Losey. En effet, on retrouve dans ce numéro un dossier conséquent sur le cinéaste, composé d'un entretien avec Losey, réalisé par Michel Fabre et Pierre Rissient (qui recueillent aussi les propos du décorateur de Losey, Richard Macdonald), d'un long article de Rissient intitulé explicitement « Connaissance de Joseph Losey », et d'un autre de Mourlet titré « Beauté de la connaissance ». Dans ce texte important, Mourlet explique qu'une « œuvre nulle est d'abord une œuvre fautive, un miroir déformant¹⁴ ». La théorie mac-mahonienne s'installe. Enfin, une note sur *Haines* de Marc C. Bernard ainsi qu'un propos sur

¹¹ Joseph Losey a commencé sa carrière aux États-Unis, mais en a été chassé dans le cadre du maccarthysme. Il choisit de s'exiler en Grande-Bretagne au milieu des années 1950, où il peut alors poursuivre son travail.

¹² Bertrand Tavernier « De l'écrit à l'écran » dans Bertrand Tavernier, *Le cinéma dans le sang. Entretiens avec Noël Simsolo*, Éditions Écriture, Paris, coll. « Essais et entretiens », 2011.

¹³ Voir « Entretien avec Michel Mourlet » disponible en annexe, p. 111.

¹⁴ Michel Mourlet, « Beauté de la connaissance », *Cahiers du cinéma*, n°111, septembre 1960, p. 35.

« L'éducation du spectateur » de l'écrivain Jacques Serguine, qui se définit lui-même comme mac-mahonien dans le post-scriptum de son texte, clôturent ce dossier Losey. Les habitués de l'époque (Jacques Rivette, Michel Delahaye, Jean Domarchi, etc.) sont relégués au « Petit journal du cinéma ». Cela ne plaît pas, et les mac-mahoniens sont considérés comme trop envahissants au sein des colonnes des *Cahiers*.

C'est peu après cette éviction que Mourlet a été contacté par Curtelin. Ce dernier lui propose alors de reprendre la rédaction de *Présence du cinéma*. Les choses étaient à ce moment compliquées pour lui aux *Cahiers*, et il ne se sentait pas à l'aise dans cet environnement tiraillé entre ce qu'il appelle les « factions rivales¹⁵ ». De fait, il a très vite accepté la proposition de Curtelin. Il ne pouvait pas rester un pied dans l'une un pied dans l'autre, car il concevait *Présence* comme une concurrente des *Cahiers* (bien évidemment notamment parce que les auteurs défendus par les uns n'étaient pas ceux défendus par les autres). En fait, Mourlet avait conscience que les mac-mahoniens avaient des choses à dire qui n'allaient pas nécessairement dans le sens des *Cahiers* (notamment sur Hitchcock ou sur Welles). Cette incompatibilité explique pourquoi Mourlet a pris *Présence* à bras le corps et a quitté les *Cahiers*, de façon définitive. C'est donc naturellement que la revue, dès la reprise de sa rédaction par Mourlet à la fin de l'année 1961, devient le lieu d'expression du mouvement mac-mahonien, en somme son organe de presse. Grâce à Mourlet, *Présence du cinéma* assure l'apport théorique et critique, et s'établit comme le versant complémentaire de l'éventail des activités pratiques, toujours menées par Rissient (conférences, projections, débats, etc.).

Curtelin considère les mac-mahoniens comme les précurseurs d'une nouvelle critique cinématographique, car ils proposent de nouveaux metteurs en scène, ou tout du moins permettent à certains lecteurs et spectateurs cinéphiles de les découvrir. Selon lui, les mac-mahoniens sont à l'avant-garde d'une pensée

¹⁵ Voir « Entretien avec Michel Mourlet », p. 112.

nouvelle, et c'est « autour d'eux que vont se cristalliser les conceptions et les thématiques futures de la critique cinématographique.¹⁶ » C'est pourquoi Curtelin les compare, au détour d'une phrase, à François Truffaut et Jacques Rivette, qui furent en leur temps, c'est-à-dire durant « l'âge d'or des *Cahiers du cinéma*¹⁷ », la base et les éléments précurseurs de tout un cinéma à venir. Le point de vue de Curtelin sur la Nouvelle Vague étant paradoxal, nous comprenons ici, grâce à ce qui a été montré dans la fin de la première partie de l'étude, que Curtelin loue les qualités critiques de Truffaut et Rivette, mais certainement pas leur travail cinématographique. Dans cette optique, les mac-mahoniens, selon Curtelin, « décideront certains lecteurs à élargir leur champ de prospection cinématographique¹⁸ ». En effet, ce rôle va leur tenir à cœur.

¹⁶ Jean Curtelin, *art. cit.*

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

VIII. LA LIGNE ÉDITORIALE MAC-MAHONIENNE

Si la première période de la revue était caractérisée par sa multiplicité discursive, dès la prise en main de la rédaction de *Présence du cinéma* par Mourlet, les choses changent, et une ligne éditoriale précise s'instaure, qui suit les principes du mac-mahonisme. Naturellement, le numéro 9 qui sort en décembre 1961 fait figure de matrice, et à partir de là la revue connaît ce que l'on pourrait appeler un rythme de croisière, qu'elle n'avait jusqu'à présent jamais expérimenté. En effet, plusieurs points révèlent cette stabilité : tout d'abord, les locaux de la revue s'installent au 25, Passage des Princes dans le deuxième arrondissement de Paris, et y resteront jusqu'à la fin en 1967. La parution est alors assurée tous les mois entre décembre 1961 et juin 1962 (le dernier numéro de cette année sort en septembre : les numéros de 1962 représentent donc un tiers de l'intégralité des parutions de *Présence*¹⁹). De plus, ses colonnes ne connaissent que peu de renouvellements rédactionnels : on retrouve sensiblement les mêmes collaborateurs d'un numéro à l'autre, et outre le noyau dur constitué des mac-mahoniens Michel Mourlet, Marc C. Bernard et Jacques Lourcelles, certains auteurs (peu nombreux) sont présents pour quelques numéros, comme Claude-Jean Philippe ou Bertrand Tavernier. Enfin, dernier élément de cette nouvelle stabilité, celui des publicités faisant la promotion des prochains numéros : contrairement à celles qui paraissaient dans la première période, elles annoncent désormais bien les thèmes du numéro suivant. Cela peut être pris comme le signe d'une certaine assurance et d'une volonté de continuité.

En plus de tous ces points, disons factuels, le plus important est sans doute celui qui touche à la ligne éditoriale de la revue, qui se voit enfin définie. En effet, le numéro 9 propose les grandes propriétés qui constitueront la structure des parutions de cette deuxième période : des entretiens (généralement longs, qui drainent les thèmes chers au mac-mahonisme, et dont on décèle les récurrences :

¹⁹ Dès la fin de l'année 1962, la parution redevient chaotique. *Présence* paraît une fois par an à partir 1964, et jusqu'à la fin, en 1967.

ils commencent tous par une question concernant les débuts du cinéaste interrogé, et se poursuivant selon les grands aspects de la mise en scène – le découpage, le décor, bien évidemment les acteurs, etc. – et parfois quelques interrogations sur les rapports cinéma/théâtre²⁰) avec les cinéastes, des notes de travail, des témoignages de collaborateurs, des textes critiques et théoriques, des extraits de découpages, de scénarios, des biofilmographies très précises, ainsi que des reproductions photographiques de tournages ou photogrammes de films afin d’illustrer le tout. Pour résumé, tout ce qui, une fois le travail de fond rassemblé, forme un dossier cohérent et documentaire, nécessaire, selon Mourlet notamment²¹, à l’appréhension et à la connaissance d’un metteur scène. L’apport de ce travail exégétique riche et dense est qu’il tient à donner à lire le cinéma tel qu’il se fait et tel qu’il se pense. Vont s’ajouter à ces dossiers, dès le numéro 10 de janvier 1962, des journaux du mois, semblables à ceux des *Cahiers*, dont l’intérêt est d’entretenir un rapport avec l’actualité cinématographique en proposant quelques informations ou critiques de films parus ou ressortis récemment. Ce travail constitue d’ailleurs l’apport majeur en termes de critique, et tendra au fil des numéros, à s’amenuiser afin de laisser complètement place à l’exégèse, à la parole des cinéastes et de leurs collaborateurs, finalement les plus aptes à faire pénétrer le lecteur dans l’œuvre, suivant les principes du mac-mahonisme.

Ces derniers constituent la *res cinematographica*, notamment définie dans « Sur un art ignoré » de Mourlet : la mise en scène, éminemment importante,

²⁰ Cette méthode est sensiblement la même pour tous les entretiens, sauf celui de Samuel Fuller par Jean-Louis Noames (Louis Skorecki), qui s’échelonne davantage de façon à suivre la chronologie des films du metteur en scène (entretien publié en deux livraisons, dans le numéro 19 de décembre 1963/janvier 1964 et dans le numéro 20 de mars/avril 1964). Cette approche est semblable à celle mise en place par Peter Bogdanovich dans les années 1960, dans ces fameux entretiens avec les grands réalisateurs américains, réunis dans *Who the Devil Made It*, Ballantine Books, New York, 1998, édition français en deux tomes *Les Maîtres d’Hollywood*, Capricci, Paris, 2018.

²¹ Voir « Entretien avec Michel Mourlet », p. 124.

« organise un univers²² », et « la mise en place des acteurs et des objets, leurs déplacements, à l'intérieur du cadre, doivent tout exprimer²³ ». Dans cette conception aristotélicienne de l'art, le cinéma possède une fonction existentielle et cognitive : il a pour mission de réconcilier l'homme avec le monde réel, en lui permettant de mettre un ordre dans son existence, qui lui est opaque. Pour Mourlet, le cinéma idéal lève le voile jeté sur le monde, et offre aux spectateurs, par éclairs et intermittences, autant d'aperçus sur ce qu'est, véritablement, le réel : c'est le dévoilement, principe théorisé par Heidegger (l'*alètheia*, qu'il traduit par *Unverborgenheit*, domaine de la vérité qu'il exhume des textes philosophiques présocratiques, s'oppose à la *doxa*, le domaine de l'opinion).

En fait, Mourlet s'appuie sur la philosophie hégélienne de l'art et envisage un principe esthétique directeur du cinéma, qui est absolu et qui tend « vers l'adéquation idéale entre une nature et une pratique, sanctifiée par le fait que le cinéma est l'art du siècle, dépassant tous les autres et les renvoyant à leur relativisme²⁴ » (il se rapproche ici du discours théorique de Rohmer tel que ce dernier le met à jour dans sa série « Le celluloïd et le marbre », déjà évoquée dans la première partie de l'étude, qui paraît en cinq livraisons dans les *Cahiers du cinéma*, entre le numéro 44 de février 1955 et le numéro 53 de décembre 1955). Comme Rohmer là encore, Mourlet adopte une conception classique dans laquelle le cinéma doit exprimer le monde et non l'auteur du film. Celui-ci ne doit rien ajouter de lui-même à l'esprit qui transite en lui (tel le poète pour Heidegger, qui était selon lui « le berger de l'Être²⁵ »). Le cinéma doit donc

²² Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *Cahiers du cinéma*, n°98, août 1959, p. 23-37, repris dans Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, La Table Ronde, Paris, 1965, puis dans Michel Mourlet, *La mise en scène comme langage*, Henri Veyrier, Paris, 1987, et enfin dans la somme de ces deux ouvrages : *Sur un art ignoré ou La mise en scène comme langage*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2008.

²³ *Id.*

²⁴ Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, deuxième édition, Armand Colin, Paris, 2015, p. 85.

²⁵ Cité par Michel Mourlet dans *Une vie en liberté*, Séguier, Paris, 2016, p. 189.

apprendre à celui qui le regarde quelque chose de l'ordre universel. Le spectateur idéal du mac-mahonisme est ce « monstre d'innocence et de rigueur²⁶ », qui doit s'identifier au maximum à l'œuvre. Par ce que Mourlet appelle la fascination, la conscience du spectateur se laisse toute entière absorbée par le spectacle. Il peut ainsi connaître l'affrontement, la crise qui vise « à une torsion de l'être sur soi, où le cercle complet étant parcouru, l'être se retrouve au départ dans sa nudité lumineuse et apaisée²⁷ ». Le cinéma devient alors l'art de la catharsis, purgeant et purifiant dans le même mouvement le spectateur au plus profond de lui-même. Dans la même idée, Marc C. Bernard, dans un article consacré à *Propriété privée* de Leslie Stevens, parle de la « force vitale²⁸ » qui résulte d'une énergie intense entre le spectateur et le film, et conduit à une tension qui « si nous sommes honnêtes doit élargir notre intelligence²⁹ ». Il en va de même pour Rissient dans son texte d'ouverture du numéro Edwards : « S'il est donc un cinéaste qui touche et découvre en nous la vie la plus organique, cette vie qui est la matière et l'expression même de son travail, c'est bien Blake Edwards dont l'attention n'est pas torpide comme celle de la plupart des cinéastes, mais au contraire alerte et *active* – d'où cette sensation de vie »³⁰.

Dans l'article d'ouverture du numéro Walsh de mai 1962, Mourlet condense la croyance mac-mahonienne en une phrase : « Si l'accord d'un geste et d'un espace est la solution et la conquête de tout problème et de tout désir, la mise en scène sera une tension vers cet accord, ou son immédiate expression³¹ ».

²⁶ Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *art. cit.*

²⁷ *Id.*

²⁸ Marc C. Bernard, « Importance de *Private Property* », *Présence du cinéma*, n°12, mars/avril 1962, p. 31.

²⁹ *Id.*

³⁰ Pierre Rissient, « Présentation de Blake Edwards », *Présence du cinéma*, n°15/16, septembre/octobre 1962, p. 5. Italique dans le texte original.

³¹ Michel Mourlet, « Une lucidité virile », *Présence du cinéma*, n°13, mai 1962, p. 3.

Mettre en scène consiste donc à s'efforcer d'atteindre un accord entre l'action et le monde, « accord qui s'éprouvera sur le mode transcendant de la présence, cette paralysie de la raison par exacerbation de la certitude sensible³² ». Pour Mourlet, lorsque Walsh pose le principe qu'il n'y a qu'une seule façon de mettre en scène un personnage donné dans une situation donnée³³, cela revient à dire que « l'organisation idéale de la matière visible et sonore, en fonction des prémisses librement établies du scénario, posséderait un caractère de nécessité insurmontable analogue à l'ébullition de l'eau à cent degrés³⁴ ». Cela témoigne bien de la conception absolutiste de la mise en scène qui s'élève contre le relativisme, que nous avons évoquée plus haut. La méthode rigoureusement simple : « Ne montrer d'une chaîne d'événements que l'indispensable à son déroulement et sa compréhension ; le montrer de la façon la plus directe³⁵ ». En d'autres termes, aller à l'essentiel.

La théorie mac-mahonienne de la fascination est absolument antithétique à la théorie brechtienne de la distanciation qui veut, en résumé, que le spectateur garde le plus possible sa lucidité face au spectacle. Pour les mac-mahoniens, « dépouiller le spectateur de toute distance consciente pour le précipiter dans un état d'hypnose³⁶ » constitue le point d'accomplissement du cinéma. Cette fascination ne doit pas être rompue par tout ce qui fait prendre conscience de l'existence de l'image, tout ce qui manifeste une intervention de l'auteur. En ce sens, le principal obstacle à la vérité, ce qui brise le naturel, c'est le montage, en tant qu'« intervention extérieure et brutale d'une volonté qui se superpose au

³² Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 105.

³³ « Il n'y a qu'une seule façon de montrer un homme qui rentre dans une pièce. Vous n'avez pas à le filmer de cinq manières différentes », Raoul Walsh, *Variety*, 28 février 1961.

³⁴ Michel Mourlet, « Une lucidité virile », *art. cit.*

³⁵ *Id.*

³⁶ Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *art. cit.*

regard de la caméra³⁷ » (on retrouve là la théorie bazinienne du montage interdit). L'idéal est atteint lorsque la pensée de l'artiste, ici le metteur en scène, trouve sa parfaite adéquation dans l'œuvre (par un double processus, cher à Hegel, de subjectivisation de l'objet et d'objectivisation de l'esprit³⁸). Cet idéal, chez Mourlet, se trouve dans une mise en scène qui contient en elle « le potentiel d'affect de chaque geste, de chaque regard, de chaque mouvement d'énergie³⁹ ». Cela passe par la sélection de mouvements privilégiés, d'actions et de réactions d'un homme dans un décor. Nous arrivons là à un point central de l'esthétique mac-mahonienne, l'objet idéal pour parvenir à accomplir cela est donc celui qui nous ressemble, c'est-à-dire l'acteur, et :

Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs, il se posera sur des visages, des corps rayonnants ou meurtris mais toujours beaux, de cette gloire ou de ce déchirement d'une même noblesse originelle, d'une race élue qu'avec ivresse nous reconnaissons nôtre, ultime avancée de la vie vers le dieu.⁴⁰

Le point central de la mise en scène, le plus important selon les mac-mahoniens, est donc l'acteur, en ce que son corps rayonne de beauté, c'est-à-dire dans cette conception, qu'il est capable de faire émaner l'énergie nécessaire à faire découvrir le monde ordonné, le *kosmos*, au spectateur.

³⁷ *Id.*

³⁸ Gérard Legrand va explicitement dans ce sens également lorsqu'il brosse le constat du fait cinématographique comme étant une « transcription miroitante de l'Idée » : « plus que tout autre art plastique, il s'adresse en nous à ce "besoin spéculatif" que l'esthétique hégélienne admet en tant qu' "immédiatement objectivable". » (« Otto Preminger ou la persistance d'un regard », *Présence du cinéma*, n°11, février 1962, p. 24).

³⁹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *art. cit.* Nous ne reviendrons pas sur l'utilisation de la première phase de cet extrait par Godard pour l'épigraphe du *Mépris* en 1963, attribuée à Bazin, et qui devient « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. » Sur cette affaire, nous renvoyons notamment au chapitre « L'affaire Godard-Bazin » dans Michel Mourlet, *L'écran éblouissant. Voyages en cinéphilies (1958-2010)*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », Paris, 2011, p. 201-204.

IX. EXALTATION DES CORPS ET DE LA VIOLENCE

La ligne mac-mahonienne qui s'instaure dans *Présence du cinéma* pose l'un de ses fondements sur le rôle de l'acteur. Rappelons cette phrase extrêmement importante de « Sur un art ignoré » : « Les angles insolites, les cadrages bizarres, les mouvements d'appareil gratuits, tout l'arsenal révélateur d'impuissance rejeté dans le domaine de la mauvaise littérature, nous obtenons cette franchise, cette loyauté sur le corps de l'acteur qui est l'unique secret de la mise en scène⁴¹ ». Le cinéma est ainsi un perçu comme un « hymne à la gloire des corps⁴² ».

Ce culte du corps de l'acteur est très présent dans les colonnes de *Présence*. Les auteurs notent d'ailleurs l'importance du travail avec les acteurs. Marc C. Bernard dit que rien « n'est plus professionnellement important que de savoir révéler aux acteurs la richesse de leur personnalité⁴³ ». Il en va de même pour Curtelin :

L'acteur et le metteur en scène sont les facteurs complémentaires d'une même réalité. Une véritable dialectique de création les lie. Tous les éléments constitutifs de la mise en scène opèrent alors en synergie. Il n'est plus question de les différencier, ni de doser leurs importances relatives. Le texte travaillé de l'intérieur par la subjectivité de l'acteur atteint chez les plus grands cinéastes, lors de cette interpénétration, son plein épanouissement. Comme Stroheim dans *Les Rapaces* ou Joseph Losey dans *Temps sans pitié*.⁴⁴

Ce à quoi il ajoute : « Pour faire cinéma, il faut donc avant tout travailler avec les acteurs. Travailler avec leur potentiel émotionnel. Avec leurs possibilités

⁴¹ Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *art. cit.*, p. 32.

⁴² *Ibid.*, p. 34.

⁴³ Marc C. Bernard, « Pierre Rissient », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 25.

⁴⁴ Jean Curtelin, « Jean-Roger Caussimon, poète et condottière », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 33.

d'affirmer leur personnalité profonde [...]. On comprend, à suivre l'analyse de ces processus fondamentaux, que la mise en scène relève en fin de compte d'un système complexe de participations affectives. Pour aimer le cinéma, il faut aimer les acteurs.⁴⁵ » Enfin, Claude Beylie les propos de Claude Beylie concernant Cottafavi sont de ceux qui illustrent le mieux la célébration des corps : « Là où Cottafavi demeure en revanche le maître incontesté, c'est lorsqu'il nous offre la vision de ces corps glorieux en constant état de tension physique, cette ténacité millénaire incarnée par quelques rudes individualités en marche, cavales ou étalons, ce visage de la passion qui ne connaît qu'exaltation de tout l'être jusqu'à ce que le trépas vienne y mettre un terme⁴⁶ ». En fait, il est question à travers tout cela d'une gravité sous-jacente contenue à l'intérieur des corps, dont on les préfère glorieux et virils, et qui peut, si les conditions sont réunies, exploser, dans un mouvement brutal, en un jaillissement pur de la vie. Paul Agde va dans ce sens lorsqu'il conçoit *Les Maraudeurs attaquent* de Fuller comme « un film de sang et de honte, de gloire et de voue, un film d'homme⁴⁷ ».

Cette pensée du cinéma extrêmement intransigeante a valu aux mac-mahoniens beaucoup de critiques, certains de leurs contemporains voyant là une mentalité intolérante, ou carrément fasciste. Poussées à leur terme, les théories mac-mahoniennes conduisent à des propos plutôt radicaux, sinon problématiques d'un point de vue idéologique. Par exemple, dans « Apologie de la violence » paru dans les *Cahiers* en mai 1960 (lui aussi, comme « Sur un art ignoré », est publié en italique), Mourlet vante le « héros brutal et noble, élégant et viril⁴⁸ » qui « concilie la force à la beauté [...] et représente la perfection d'une

⁴⁵ Jean Curtelin, « Jean-Roger Caussimon, poète et condottière », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 33.

⁴⁶ Claude Beylie, « *Messaline – Hercule à la conquête de l'Atlantide* », *Présence du cinéma*, n°12, mars/avril 1962, p. 41.

⁴⁷ Paul Adge « Les maraudeurs attaquent », n°14 juin 1962, p. 64.

⁴⁸ Pour les citations de ce paragraphe, sauf exceptions mentionnées en notes : Michel Mourlet, « Apologie de la violence », *Cahiers du cinéma*, n°107, mai 1960, p. 24-27.

race seigneuriale, faite pour vaincre et pour pressentir ou connaître toutes les félicités ». En fait, Mourlet considère que la mise en scène, dans « son essence la plus pure » est un exercice de violence de conquête et d'orgueil qui tend vers « ce que certains appellent le "fascisme" ». Dans cette exaltation de l'acteur puissant, choisi au milieu de la médiocrité, il va même jusqu'à considérer Charlton Heston comme un axiome⁴⁹ : « Il constitue à lui seul une tragédie, et sa présence dans un film, quel qu'il soit, suffit à provoquer la beauté ». Ces considérations conduisent naturellement Mourlet et les autres mac-mahoniens à l'éloge des films de guerre, notamment ceux de Walsh et Dwan, cinéastes qui détiennent intrinsèquement à la fois une « innocence et une virilité⁵⁰ » : « La guerre dans leur œuvre n'est jamais le sujet de revendications moroses, mais le *milieu* exceptionnel, le révélateur chimique de l'homme mis à nu⁵¹ ». La capture de la mort du soldat, « cette seconde éclatante avant la chute dans le noir⁵² » polarise la mise en scène. L'intérêt du film de guerre est donc de faire ressortir le jaillissement du monde par la mort du héros. On voit bien là tout de même le caractère extrême, voire totalitaire, des thèses mac-mahoniennes poussées dans leurs retranchements.

Nous ne reviendrons pas ici sur le contexte politique et culturel de l'époque, car il a été largement abordé dans la première partie. Néanmoins, il faut rappeler que le mouvement mac-mahonien a été dépeint comme étant de droite, voire d'extrême-droite, notamment à cause des jugements émis qui

⁴⁹ Claude-Jean Philippe louera dans un même registre l'acteur dans les colonnes de *Présence* lors d'une critique du *Cid* : « Mann s'est attaché avant tout à la peinture de personnages dans une perspective de toute évidence shakespearienne. Il n'est pas loin par moments d'atteindre le but visé. Grâce à Charlton Heston surtout. Admirable d'acuité, d'énergie naturelle, seigneur entre les histrions, Heston impose l'évidence d'une beauté morale à quoi justement visait Anthony Mann. Ses gestes, son regard, ses colères ont quelque chose de décisif. » (« *Le Cid* », *Présence du cinéma*, n°11, p. 56).

⁵⁰ Michel Mourlet, « Le film de guerre », *Sur un art ignoré, op. cit.*, repris dans *Sur un art ignoré ou La mise en scène comme langage, op. cit.*, p. 67.

⁵¹ *Ibid.*, p. 66. Italique dans le texte original.

⁵² *Ibid.*, p. 67.

pouvaient être dirigés à bien des égards contre les convictions provocantes que nous venons de mettre en lumière. Force est de constater que les exemples qui vont dans ce sens dans les colonnes de la revue sont finalement moins nombreux que ceux que l'on aurait pu imaginer, que bien certains textes poussent assez loin la radicalité du propos (comme ceux de Mourlet évoqué dans le paragraphe précédent, qui sont, objectivement, partisans d'une mentalité de droite). En effet, *Présence* laisse assez peu transparaître les opinions politiques de ces collaborateurs dans l'ensemble. Cependant, quelques éclats, pour reprendre un terme cher aux mac-mahoniens, cultivent l'ambiguïté. L'exemple le plus frappant et le plus cité est bien sûr le « Sergent Croft, petit frère » de Curtelin.

Comme d'ordinaire chez lui qui apprécie exploiter la polémique, il commence ce texte sur *Les Nus et les Morts* de Walsh par de vives attaques à l'encontre de la Nouvelle Vague⁵³ :

Nous détestons le cinéma français, et tout particulièrement celui de la nouvelle vague, parce qu'il se complait dans l'expression de notre décadence. *Cléo de cinq à sept* est à lui seul un véritable "précis de décomposition". Averti par une grande presse spécialisée (qui se prétend unanimement de gauche, on ne sait selon quels critères) un public snob gobe avec passion cette œuvre passionnément stérile ; cette œuvre de désespérance tiède et asthénique qui, comme les derniers films de Truffaut et de Resnais, échouera devant une assistance populaire qu'un peu de santé suffit à réveiller. Cette santé, elle est tout l'amour de Raoul Walsh.⁵⁴

En fait, il oppose la mollesse d'esprit et la vacuité de certains cinéphiles à l'exigence et la passion des autres. Curtelin s'explique sur le fait que si les mac-mahoniens s'appuient sur les penseurs « habituellement catalogués dans les registres dits "de droite", ce n'est pas par une sympathie de naissance pour les mouvements réactionnaires, mais seulement parce qu'ils représentent en face d'une gauche avilie par la lassitude et la lâcheté, les forces vives qui permettront

⁵³ Pour le contexte, nous renvoyons au chapitre « Des petits et des grands sujets » de la première partie.

⁵⁴ Jean Curtelin, « Sergent Croft, petit frère... », *Présence du cinéma*, n°13, p. 17.

peut-être à l'humanité de repousser pour un temps encore cet acte d'abdication finale dont ce sont repaîts [sic] les auteurs de science-fiction »⁵⁵. Il verse dans la nostalgie lorsqu'il loue Walsh qui, selon lui, incarne « un type d'Américain qui ne sera jamais plus. [...] Walsh est l'expression personnifiée de la liberté »⁵⁶. Si le texte de Curtelin a souvent été pris comme l'exemple de l'attachement politique de la revue à une certaine frange de droite, c'est parce qu'il y dépeint le personnage du soldat fasciste Croft (incarné par Aldo Ray) comme un héros. Pourtant, Curtelin, manifestant comme à son habitude d'un goût prononcé pour la provocation, mène dans la dernière partie de son propos une rhétorique pour le moins ambiguë, du tout et son contraire brouillant les pistes à plusieurs niveaux : le sergent Croft est un « personnage dangereux et admirable. Méprisable et attachant. Criminel et charitable. Une force. Un faible. Un héros. Une épave. Une forme explosive de vie. Un abruti⁵⁷ ».

Cet exemple, sans doute parce qu'il est l'un des plus radicaux et agressifs, représente généralement celui qui est utilisé pour illustrer les convictions de la revue. Finalement, comme nous l'avons dit, ces idées prennent peu de place dans la revue, tout du moins explicitement. Elles sont supplantées par des idées plus difficiles à cerner, qui se concentrent autour des thèmes de la violence et de la brutalité, souvent loués comme nous avons pu le constater au fil de l'étude. Cela n'est pas sans susciter quelques controverses. Dans un article sur *Les Bourreaux meurent aussi*, Marc C. Bernard parle des films de Lang et de Losey : « Mettre en scène, c'est s'engager dans la brutalité vis-à-vis de soi-même et du monde. [...] Afin de conclure, disons que la brutalité et une méthode et aussi l'honnêteté même⁵⁸ ». Robert Benayoun réagit à cela et écrit dans une lettre destinée à la

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸ Marc C. Bernard, « *Les Bourreaux meurent aussi* », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 40-41.

rédaction : « Je ne considère pas avec Marc C. Bernard que la brutalité soit "une méthode et aussi l'honnêteté même." [...] La nostalgie policière qui perce dans certains articles et que par un beau détour de l'esprit Marc C. Bernard attribue à Losey, me paraît aberrante »⁵⁹. Ce à quoi Mourlet répond : « Frottons-nous les yeux. Marc C. Bernard parle de la brutalité de la photographie et de la brutalité de l'expression, c'est-à-dire évidemment de la nudité des choses qui surgissent et frappent avec toute leur violence d'être, non affaiblie, non dissimulée par le flou d'un regard incertain. [...] Y voir une apologie de la matraque prouve à quel point, précisément, notre époque ne sait plus comprendre, ne saisit plus le sens des mots les plus simples [...]. La "nostalgie policière" ressortit à la même démarche de l'esprit. Que l'on veuille bien se reporter à l'article incriminé, on y lira que, semblable en cela à l'enquête d'un policier, un film de Lang ou de Losey s'applique à faire la vérité sur une affaire⁶⁰ ». En fait, pour Mourlet la brutalité, en tant que caractéristique de la mise en scène, n'est pas à prendre dans un sens concret d'une violence physique, policière, mais plutôt d'une violence de l'image et des éléments qui s'y entrecroisent, créant, dans la logique mac-mahonienne, l'expression de l'ordre du monde par des éclats et des jaillissements intenses.

L'exigence de la pensée mac-mahonienne ne permet qu'à très peu de cinéastes d'accéder au secret d'une « mise en scène de vertiges et scintillements qui s'ouvre à une liturgie où la contemplation d'un ordre cosmique est

⁵⁹ Robert Benayoun dans sa lettre à *Présence*, dont l'extrait est reproduit dans la réponse de Mourlet, « Le courrier des lecteurs », *Présence du cinéma*, n°12, mars/avril 1962, p. 40. Notons que Benayoun revient sur cette affaire dans sa longue charge contre la Nouvelle Vague, « Le roi est nu », parue dans *Positif*, n°46, juin 1952, et repris en partie dans *L'amour du cinéma, 50 ans de la revue Positif*, anthologie établie par Stéphane Goudet, Gallimard, Paris, 2002, p. 136. Il y ajoute : « Chez ces admirateurs éperdus de Jacques Laurent, "l'écrivain qui a écrit les phrases les plus propres et les plus franches sur les muscles des filles" [il cite ici Bernard], on retrouve les alibis esthétiques traditionnels de l'extrême droite, et le manque de courage de quiconque admire et exalte la *pensée* policière et le *langage* de la brutalité, tout en repoussant avec des cris d'orfraie leur inévitable contexte. » (Les italiques sont dans le texte original).

⁶⁰ Michel Mourlet, réponse à Benayoun dans « Le courrier des lecteurs », *Présence du cinéma*, n°12, mars/avril 1962, p. 40.

retrouvée⁶¹ », et de fait, tous les films ne visent pas à « ce sublime ». C'est pourquoi le panthéon mac-mahonien est réduit à cette époque au Carré d'As (dont les portraits trônent fièrement dans l'entrée du Mac-Mahon) composé de Raoul Walsh, Fritz Lang, Otto Preminger et Joseph Losey, auxquels s'ajoutent, au compte-goutte et au fil du temps, Vittorio Cottafavi, Don Weis, Samuel Fuller, Ida Lupino, Kenji Mizoguchi, et quelques rares autres metteurs en scène. En sont catégoriquement exclus : Hawks, Hitchcock, Welles, Renoir, Rossellini, Antonioni, Resnais, Eisenstein, Visconti, Bresson, Fellini, Bergman, etc.⁶² Ceux-là, pour les mac-mahoniens, usant de trucages, d'artifices, ornements, d'une mauvaise direction d'acteurs, déformant la réalité, ne peuvent atteindre le vrai, car chez eux le « signe étouffe la signification ». Comme il le souligne d'ailleurs dans l'une des rares occurrences concernant le cinéma français dans la deuxième période de *Présence* (ici par rapport à Resnais), l'artificialité de la mise en scène est un choix, celui « le plus arbitraire, le plus éloigné qui soit d'une compréhension véritable des événements. L'artiste ne se soumet pas au monde, il le malmène, le déforme, le disloque, en donne une image monstrueuse sous prétexte de "créer des formes", slogan dérisoire des créateurs impuissants à saisir les formes vraies⁶³ ».

⁶¹ Pour les toutes les citations de ce paragraphe, sauf exceptions mentionnées en notes : Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *art. cit.*

⁶² Cette liste, non exhaustive, ne porte pas pour autant un caractère intangible. Par exemple, Jacques Lourcelles, bien que mac-mahonien, dit de son « expérience cinéphilique » qu'elle s'est produite « essentiellement au contact de l'œuvre d'Alfred Hitchcock qui fut certainement le cinéaste le plus important de [son] adolescence » dans Jean-François Houben, *Feux croisés sur la critique, dix-sept entretiens*, Paris, Le Cerf, coll. « 7^e Art », 1999. De plus, on retrouve quelques textes dans *Présence* qui concernent certains de ces metteurs en scènes, et par exemple, Howard Hawks. Mentionné de façon positive dans une notule sur *Hatari*, Marc C. Bernard semble sincèrement flatteur, et conclut, en nuance : « Un film de Hawks est un film étroit mais clair. On peut y parfois reconnaître le poids du monde. » (« *Hatari* de Howard Hawks », *Présence du cinéma*, n°15-16, septembre-octobre 1962, p. 29). Nous précisons cela dans le chapitre « Contre la condition immuable de l'œuvre ».

⁶³ Michel Mourlet, « L'année dernière à Marienbad », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 11.

Le mac-mahonisme fait réagir dans les *Cahiers du cinéma*. Fereydoun Hoveyda y montre quelles sont pour lui les limites d'une telle pensée : si ses « opinions se rapprochent parfois de celles de Mourlet et de ses amis », notamment sur la prééminence de la mise en scène, il ne peut adhérer au mac-mahonisme car « ce monstre d'abstraction qu'est leur *res cinematographica* [l]'horripile. » Pour lui, leur logique absolutiste nie le caractère multiple du cinéma en ce qu'il est constitué avant tout d'œuvres⁶⁴. En s'appuyant sur la logique non-A (non-aristotélicienne, justement) établie par Alfred Korzybsky⁶⁵, Hoveyda reproche à Mourlet de s'enfermer dans sa métaphysique, qui n'est « ni meilleure, ni pire⁶⁶ » que celle des principaux collaborateurs des *Cahiers*, tout en défendant l'idée que les préférences en termes de films et de metteurs en scène relèvent des goûts personnels, donc à un caractère relatif et non pas absolu. Ce positionnement, Mourlet le réfute au plus haut, et pour lui, aucun relativisme n'est envisageable⁶⁷. Bien sûr, le caractère extrême de la démarche mac-mahonienne telle que poussée à son terme doit être remis dans son contexte. En effet, selon Mourlet, il fallait à l'époque faire preuve de jusqu'aboutisme, de provocation, qui relevaient d'un « terrorisme intellectuel⁶⁸ », afin d'être sûr de faire entendre sa voix parmi la multitude des discours présents. Malgré tout cela, presque deux décennies plus tard, Louis Skorecki affirme que les mac-mahoniens sont les seuls cinéphiles « à avoir été logiques avec eux-mêmes jusqu'au bout : quitte à défendre passionnément tel ou tel fragment américain, il fallait reconnaître le bien-fondé et la légitimité du système qui les avaient rendus possibles, d'où l'éloge de la société américaine, la défense du système politique

⁶⁴ Nous nuancions cela dans le chapitre « Contre la condition immuable de l'œuvre ».

⁶⁵ Et non Alexandre comme le nomme Hoveyda.

⁶⁶ Pour les trois dernières citations : Fereydoun Hoveyda, « Les tâches au soleil », *Cahiers du cinéma*, n°110, avril 1960, p. 33-43.

⁶⁷ Voir « Entretien avec Michel Mourlet », p. 146.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 144.

le plus réactionnaire, l'adéquation la plus radicale de la forme qu'on défend au fond qu'elle implique et qu'elle véhicule », affirmant que leur système critique est « le seul vraiment cohérent à ce jour qui explique et qui justifie un certain type de passion cinéphilique⁶⁹ ». Force est de constater que la pensée macmahonienne, si par bien des points, fut controversée et critiquée, demeure finalement cohérente dans sa logique.

⁶⁹ Louis Skorecki, « Contre la nouvelle cinéphilie », *Cahiers du cinéma*, n°293, octobre 1978, p. 33. Notons que cet article devait être publié dans le numéro d'avril 1978, et que ce retard est dû, selon Skorecki, au fait qu'il « fasse problème » dans les *Cahiers*.

X. LE GOÛT DE LA DÉCOUVERTE

Le numéro 9 est consacré à Vittorio Cottafavi, l'un des chevaux de bataille des mac-mahoniens. Hormis Curtelin, qui publie l'avant-propos comme nous l'avons vu, Michel Mourlet rédige l'entièreté du numéro avec Paul Agde (pseudonyme de Paul Gilles). C'est ce dernier qui a fait découvrir à Mourlet le cinéaste italien, alors qu'il était correspondant pour l'Agence France-Presse à Rome à la fin des années 1950⁷⁰. Dès septembre 1959, Mourlet publie un « Prélude à Cottafavi » dans les *Cahiers*, sur *La révolte des gladiateurs* (la rédaction souligne que Robert Lachenay-Truffaut « a "découvert" le talent de Vittorio Cottafavi il y a plus de cinq ans⁷¹ » dans son article sur *Fille d'amour* paru dans le numéro 36 des *Cahiers* en juin 1954). Déjà, Mourlet évoque dans son article « la beauté des visages, beauté crucifiée, magnifiée dans les supplices⁷² » à laquelle s'attache Cottafavi. Même s'il ne considère pas le film comme le plus réussi de son metteur en scène, il concède que la mise en scène est une « suite d'élan et de repos [...] qui nous parlent de l'essentiel.⁷³ »

Dans le long entretien avec Cottafavi du numéro 9 de *Présence*, Mourlet et Agde dégagent, à travers leurs questions, les caractéristiques de cette pensée : ils décèlent dans la mise en scène du cinéaste une valeur liturgique, en ce qu'elle se conforme à un schéma géométrique déterminé dont, pour Cottafavi (mais

⁷⁰ Voir « Entretien avec Michel Mourlet », p. 132. Notons que Agde est alors le correspondant de *Présence* en Italie, tout comme Luis P. Buzzoni est le correspondant en Argentine. Ils se signalent par leurs brèves nouvelles de l'international dans les numéros 10 (janvier 1962) et 12 (mars-avril 1962). Cela répond au vœu formulé dans le numéro 10, justement, par la rédaction « [*Présence*] soulignera l'intérêt qu'elle porte à l'aspect économique et professionnel du cinéma par des informations variées, des statistiques, des bilans, sur le plan national et international. » A l'issue du numéro 12, on retrouve çà et là quelques brèves de la production internationale, principalement américaine.

⁷¹ Note de la rédaction concernant l'article de Mourlet, « Prélude à Cottafavi », *Cahiers du cinéma*, n° 99, septembre, 1959, p. 62.

⁷² Michel Mourlet, « Prélude à Cottafavi », *Cahiers du cinéma*, n° 99, septembre, 1959, p. 62.

⁷³ *Id.*

aussi évidemment pour Mourlet et Agde), la « nécessité est de donner une ordonnance aux choses matérielles, pour que soient libérées certaines choses de l'esprit⁷⁴ ». À la suite de cet entretien, Mourlet souhaite rendre à Cottafavi ce qu'il estime être sa juste place : celle de « météorite⁷⁵ », qu'il qualifie, à l'aide d'un vers emprunté au « Tombeau d'Edgar Poe » de Stéphane Mallarmé, de « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ». Cette métaphore est importante : comme Mallarmé envers Poe dans son poème, Mourlet déplore la mésestime dont Cottafavi fait l'objet de la part de ses contemporains. Le talent de Cottafavi, qui semblable à un « bloc », mystérieux, monolithique, n'est pas bien saisi par les critiques. Mourlet commence d'ailleurs par attaquer le formalisme de « l'innombrable cohorte des intellectuels sans goûts, sans jugement et sans génie qui peuplent les cafés, les revues et certains ciné-clubs » qui ne « s'attachent qu'aux apparences de l'œuvre ». Le numéro 9 symbolise le certain goût pour la découverte qui caractérise le mouvement mac-mahonienne, et plus largement le contexte typique de l'époque. Chaque chapelle défend ses auteurs, et revendique leur trouvaille. Bien sûr il ne s'agit pas là de brandir des trophées, mais plutôt de mise en avant des talents, dans une logique de révélation.

Cette volonté de redécouverte en tant que réévaluation pour une meilleure appréciation est un point extrêmement important. C'est Jacques Lourcelles qui s'exprime sans doute le plus abondamment⁷⁶ sur cela dans les colonnes de la revue, notamment dans un long texte assez virulent, consacré à Allan Dwan, paru dans l'avant-dernière parution de *Présence* à l'automne 1966⁷⁷,

⁷⁴ Vittorio Cottafavi, dans son entretien avec Paul Agde et Michel Mourlet, *Présence du cinéma*, n°9, décembre 1961, p. 11.

⁷⁵ Pour toutes les citations qui suivent dans ce paragraphe, sauf exceptions mentionnées en notes : Michel Mourlet, « Du côté de Racine », *Présence du cinéma*, n°9, décembre 1961, p. 29-32.

⁷⁶ Notons que la majorité des textes de Lourcelles au sein de *Présence* sont généralement les plus denses en termes de volume.

⁷⁷ Il s'agit d'extraits d'une présentation d'Allan Dwan faite par Lourcelles avant la projection dans un ciné-club de *La Reine de la prairie* en novembre 1965 : « Allan Dwan », *Présence du cinéma*, n°22-23, automne 1966.

et sur lequel il est important. Lourcelles explique pourquoi, selon lui, tant de films et tant d'auteurs ont eu à être redécouverts après avoir été mésestimés. En fait, un certain public, « un public d'élite – c'est du moins l'idée que ce public se fait de lui-même – [...] les avait examinés, jugés, condamnés, puis finalement rejetés⁷⁸ ». Parmi les films et les metteurs en scène qui ont subi ce processus de mépris, d'oubli et de redécouverte, il compte, entre autres : la période américaine de Fritz Lang, certains John Ford, et toute la carrière de Raoul Walsh, celle de Cecil B. DeMille et celle de Sacha Guitry. Tout cela, pour Lourcelles, cause un tort extrêmement dommageable en ce que bon nombre de ces « vrais cinéastes » sont mis « à leur vraie place » sur le tard, alors même qu'ils achèvent leur carrière, voire qu'ils sont déjà morts. Selon lui, il faut voir là « le mal qu'ont fait, pour n'avoir pas fait de bien, ces soi-disant historiens du cinéma avec leurs Eisenstein et leurs Buñuel et leurs critères d'historicité, n'abordant pour ainsi dire jamais œuvre qui vaille⁷⁹ ».

Ce goût de la découverte est réaffirmé dans le texte d'ouverture du numéro 17 de *Présence*, consacré à Ricardo Freda, qui paraît à l'automne 1963. Jean Curtelin et Alfred Eibel sont partis, Michel Mourlet a racheté la revue (il la laissera totalement aux mains de Lourcelles dès le numéro 18, sorti en novembre de la même année). Ni la ligne éditoriale, ni la formule, ni l'esprit ne changent, et la rédaction souhaite réaffirmer ses positions :

Nous sommes heureux que des lecteurs (et des abonnés) de plus en plus nombreux apprécient l'importance que nous attachons à la découverte, loin du perpétuel ressassement des idées admises (Resnais, Nouvelle Vague, Antonioni, Welles, Buñuel, Nouvelle Vague, Welles, Resnais, Buñuel, Antonioni, et l'on recommence). Toutefois, et contrairement à ce qu'en pensent certains, nous ne recherchons pas une originalité de principe – principe qui serait de bien médiocre aloi – nous nous laissons guider par

⁷⁸ Jacques Lourcelles, *art. cit.*, p. 2.

⁷⁹ Pour les trois dernières citations : *ibid.*, p. 5.

notre goût qui, simplement, se trouve en plusieurs points ne pas recouper la mode.⁸⁰

Cela explique pourquoi, dans une volonté de réhabilitation en quelque sorte, les mac-mahoniens s'attachent dans les colonnes de *Présence*, à défendre les metteurs en scène qu'ils estiment non ou mal considérés. C'est aussi la position typique de l'engagement cinéphilique que certains adoptent à cette époque.

⁸⁰ Avant-propos, *Présence du cinéma*, n°17, printemps 1963, p. 1.

XI. CONTRE LE CARACTÈRE IMMuable DE L'ŒUVRE

Les mac-mahoniens font le constat de plusieurs dépréciations et méconnaissances quant à l'œuvre de certains metteurs en scène. Concernant Cottafavi, le malentendu quant à son incorrecte appréciation vient, pour Mourlet, du fait que la période la plus intéressante de son œuvre « se situe avant la période cinémascopée, dans les films en noir et blanc tels que *Milady et les Mousquetaires*, *Le Bourreau de Venise* ou *Fille d'amour*⁸¹ » et non dans ses films postérieurs, dans lesquels, deuxième tort, certains ont cru déceler un certain « néo-mythologisme⁸² ». Si pour Mourlet, Cottafavi n'a pas encore donné le meilleur de lui-même, il distingue tout de même dans *Milady et les Mousquetaires* la définition d'une mise en scène précieuse, qui témoigne d'un « cinéma de passion, de tortures, de terreur et d'amour », et retrouve ces « mêmes réflexes⁸³ » dans les films suivants.

Cela soulève un aspect important de la pensée mac-mahonienne. Leur forme d'auteurisme ne pratique pas forcément l'éloge du film mineur, en ce qui concerne les cinéastes de leur panthéon (ils s'éloignent d'ailleurs ainsi de la politique des auteurs pratiquée par la frange la plus déterminée des *Cahiers* des années 1950). En effet, pour eux il n'existe pas d'œuvre homogène, absolument bonne, qualitative, parfaite en tout point. L'œuvre d'un metteur en scène, dans son ensemble, peut suivre un tracé suivant la qualité des films qu'elle contient. Et ce tracé n'obéit pas nécessairement à une évolution exponentielle, ni même un décroissement absolu comme nous allons le voir. En effet, selon eux, l'œuvre d'un cinéaste qu'ils admirent ou non, dans son intégralité, ne possède pas forcément une constante, intangible, en termes de qualité. En fait, l'ensemble des films d'un metteur en scène est jalonné de bons et de moins bons, souvent

⁸¹ Michel Mourlet, « Du côté de Racine », *art. cit.* Notons que Cottafavi n'est pas crédité pour la réalisation du *Bourreau de Venise*. Ce film est en fait mis en scène par Gian Paolo Callegari en 1953, et Cottafavi en est le directeur de production.

⁸² *Id.*

⁸³ *Id.*

répartis selon des périodes distinctes, comme nous venons de le voir pour Vittorio Cottafavi. On retrouve cet aspect de jugement de chaque film dans l'ensemble de l'œuvre de son auteur à plusieurs reprises dans les colonnes de *Présence*.

L'un des premiers exemples exprimés dans la revue est celui de Richard Fleischer, qui selon Lourcelles « semble s'être réveillé⁸⁴ » après *Duel dans la boue*, *Compulsion* et *Drame dans un miroir*, avec *Le Grand risque* en 1961, qui n'atteint pourtant pas pour lui le niveau des *Vikings* ou de *La Fille sur la balançoire*. Autre exemple : l'œuvre dense d'Allan Dwan, qui présente, selon Lourcelles, un « nombre extrêmement réduit de chefs-d'œuvre (comparé au nombre de films réalisés)⁸⁵ », tous regroupés dans la dernière décennie de sa carrière, les années 1950⁸⁶. Il en va de même pour Joseph Losey, et pour Mourlet, si *Les Criminels* n'est pas un bon film, en ce qu'il apparaît comme « un exercice de style assez gratuit, à l'écart des sources profondes⁸⁷ », *Eva*, le film suivant de Losey, au contraire, s'apparente quant à lui à un chef-d'œuvre. Pourquoi un tel changement d'appréciation d'un film à l'autre ? Pour Mourlet, cela est la conséquence de l'évolution de l'œuvre de Losey, qui va dans le sens « d'une proximité toujours plus pressante de l'épiderme et du grain des objets, alliée à la plus définitive connaissance de soi⁸⁸ ». En fait, la méthode de description des

⁸⁴ Jacques Lourcelles, « Le Grand risque », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 44. Notons qu'il orthographe « Richard Fleisher », ce qui est une erreur.

⁸⁵ Jacques Lourcelles, « Allan Dwan », *art. cit.* p. 10.

⁸⁶ Voici la liste des chefs-d'œuvre de Dwan établie par Lourcelles : *Angel in exile*, *Quatre étranges cavaliers*, *La Reine de la prairie*, *Tornado*, *Les Rubis du prince birman*, *Les Perles sanglantes*, *Le Bagarreur du Tennessee*, *Deux rouquines dans la bagarre*, *Le Bord de la rivière*, *La Ville de la vengeance*, et enfin *The Most Dangerous Man Alive*. Lourcelles ajoute même qu'il existe peut-être des films « aussi beaux » que ceux de Dwan mais qu'il n'y en a pas de « plus beaux. »

⁸⁷ Michel Mourlet, « *Eva* », *Présence du cinéma*, n°20, mars/avril 1964, p. 12. Ce texte est initialement paru dans *Défense de l'Occident* en novembre 1962.

⁸⁸ *Id.*

personnages et des expressions, qui constitue l'un des aspects caractéristiques de la force d'*Eva*, était déjà expérimentée, selon Mourlet, dans *Les Criminels*, mais de façon rudimentaire et artificielle. Dans *Eva*, les personnages ne sont plus dépeints classiquement, expliqués, justifiés, mais deviennent « de purs surgissement d'être⁸⁹ ». Cela témoigne d'une volonté « d'aller au plus concret, et le plus brutalement possible⁹⁰ », ce qui conduit la caméra à quasiment toucher les surfaces, de devenir extrêmement sensible aux détails, sans oublier l'ensemble toujours présent. Cette conscience des parties au sein d'une unité constitue d'ailleurs pour Mourlet l'un des traits essentiels « du génie de Losey⁹¹ », c'est « le pouvoir de faire peser la totalité sur chaque fraction d'elle-même⁹² » Mourlet est définitivement marqué par la philosophie hégélienne, et son discours s'appuie ici sur la thèse selon laquelle chaque partie du réel est l'expression de la totalité du réel, et de fait, chaque partie du système est l'expression de la totalité du système (Marc C. Bernard s'en rapproche aussi lorsqu'il dit, que *Le Genou d'Ariane* de Rissient, est, comme *Haines* de Losey, un film qui « s'ouvre sur le monde, nous fait ressentir le poids et le prix des êtres et des choses⁹³ »). Finalement, ce qui apparaît là, c'est l'intérêt, pour les macmahoniens, d'une possible mise en série des films, qui met à jour l'évolution de l'œuvre de l'auteur et de ses méthodes. Cette évolution montre le caractère nécessairement non immuable, non homogène de cette dernière. De fait, elle permet d'une part d'évaluer les qualités d'un film à l'aune d'un autre (et ainsi repérer un hypothétique terreau méthodique ou l'état d'ébauche des traits du génie de l'auteur en germination), et d'autre part de reconnaître que tous les films ne se valent pas.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

⁹² *Id.*

⁹³ Marc C. Bernard, « Pierre Rissient », *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 25.

Si les mac-mahoniens s'attachent à réévaluer les auteurs de leur panthéon, ils s'intéressent aussi, dans les colonnes de *Présence*, à revoir l'œuvre de metteur en scène qu'ils n'estiment pas forcément. C'est par exemple le cas de Vicente Minnelli, qui fait l'objet d'une réévaluation de la part de Lourcelles dans le dernier numéro. Selon lui, l'évolution de Minnelli est « l'une des plus étonnantes du cinéma américain⁹⁴ ». Le « degré de laideur quasi insoutenable » de certaines séquences de ses premiers films (notamment *Le Chant du Missouri*, *Ziegfeld Follies* et *Le Pirate*), qui tombaient même parfois dans « les artifices de la recherche plastique, le vide de l'anecdote, le mauvais goût et l'affectation des interprètes, la sophistication ratée de l'atmosphère », en bref, tout ce qui entravait la recherche de la beauté de la réalité souhaitée par les mac-mahoniens. Le premier film intéressant de Minnelli, selon Lourcelles, est *Le Père de la mariée*, en 1950. Il manifeste enfin d'une invention dans la direction d'acteurs. Lourcelles y détecte d'ailleurs les qualités que l'on retrouvera par la suite dans les films de Minnelli : « minutie, attention à des détails psychologiques sans répercussion hors de la scène en train, talent fou pour présenter à l'intérieur de la même histoire des personnages extérieurement très différents mais identiques au fond par leurs morales et leur sensibilité ». Finalement, avec *Il faut marier papa* en 1963, *Au revoir, Charlie* en 1964 et *Le Chevalier des sables* en 1965, Minnelli est pour Lourcelles « définitivement entré [...] dans le cercle des grands metteurs en scène U.S.⁹⁵ ». Notons aussi que Howard Hawks, dont on sait qu'il est loin d'être loué et honoré par les mac-mahoniens, connaît lui aussi, quelques pages plus loin, une nouvelle appréciation de la part de Lourcelles, qui considère que « depuis trente ans, Hawks a eu une évolution hautement recommandable et bien plaisante à constater : celle d'un homme qui, peu à peu, s'est libéré de son propre académisme [...] et a su, dans le même temps, abandonner les voies qui

⁹⁴ Pour les citations de ce paragraphe, sauf exceptions mentionnées en notes : Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – 23 février », *Présence du cinéma*, n°24-25, automne 1967, p. 85.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 86.

n'étaient pas faites pour lui⁹⁶ ». De plus, nous l'avons mentionné rapidement en note plus haut, *Hatari* est un film estimé par Marc C. Bernard⁹⁷. Pour autant, la réévaluation de Hawks n'est pas de la même ampleur que celle de Minnelli. En effet, Lourcelles, comme par exemple Mourlet avec *Les Criminels* de Losey, considère les moins bons voire les mauvais films de Minnelli comment étant tout de même intéressants, a posteriori, car ils ont fait partie ici « d'une évolution aussi fructueuse et inattendue⁹⁸ ». En fait, ils sont intéressants au regard des autres films de l'auteur, non en eux-mêmes.

Ce mouvement de bonification de l'œuvre avec le temps ne constitue pas lui non plus quelque chose d'inébranlable. Une fois de plus, on remarque cela dans les propos de Lourcelles en 1966. Le premier constat est que les films sortis cette même année par des cinéastes qui représentaient pourtant l'espoir dans le cinéma français pour les mac-mahoniens sont des films « vides, morts⁹⁹ ». Ces personnalités, notamment Claude Sautet et Michel Deville, s'étaient fait remarquer par leurs premiers films qui manifestaient d'un « certain enthousiasme, un ton un tantinet original¹⁰⁰ ». Le bilan est amer, car tous deux ont été soutenus dans les colonnes de *Présence du cinéma* : Deville s'était entretenu avec Marc C. Bernard et Michel Mourlet dans le numéro 10 sorti en

⁹⁶ Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – 24 juin », *Présence du cinéma*, n°24-25, automne 1967, p. 94.

⁹⁷ Voir note 62 p. 88.

⁹⁸ Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – 24 juin », *art. cit.*

⁹⁹ Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – 20 décembre, adieu au mac-mahonisme », *Présence du cinéma*, n°24-25, p. 101.

¹⁰⁰ *Id.*

janvier 1962¹⁰¹, quelques mois plus tard Claude-Jean Philippe concluait son texte sur *Adorable Menteuse* paru dans le numéro 12 par « Parions sur Deville »¹⁰², et dans le numéro 17 en 1963, Mourlet louait quant à lui le ton, l'esprit et le style spontanés de Deville, qui contredisaient « avec une aisance tranquille ce qui se fait, ce qu'il est convenable de faire, ce qu'il faut faire à peine d'excommunication les beaux esprits de Paris et d'ailleurs¹⁰³ ». Il voyait là une œuvre « en rupture de ban¹⁰⁴ » tant elle était sans ambiguïté, sans artifice. Claude Sautet faisait quant à lui carrément l'objet d'un dossier, dont un entretien occupait plusieurs pages, dans le numéro 12. Curtelin signait le texte d'ouverture. Il évoquait lui aussi la « technique simple, sans le moindre mouvement d'appareil inutile et spectaculaire », faisant de lui un metteur en scène « à l'écart de toutes les influences¹⁰⁵ ». Curtelin le rapprochait aussi de Deville sur un autre point : ils adoptent la même direction d'acteurs, qui « tire le maximum de ses comédiens¹⁰⁶ ». Finalement pour Lourcelles les noms de Sautet et Deville viennent, en 1966, « s'ajouter à ceux de Truffaut, Chabrol, Melville, Lelouch, Resnais, Astruc, Malle, etc., pour constituer un cinéma confortable, satisfait, éteint, sans risque, presque sans rapport avec la réalité : le modèle parfait d'un

¹⁰¹ « Entretien avec Michel Deville », enregistré au magnétophone en septembre 1961, paru dans *Présence du cinéma*, n°10, janvier 1962, p. 13-23. Dans le même numéro, le hussard Michel Déon propose une critique de *Ce soir ou jamais*, dans laquelle il exprime lui aussi son contentement de voir arriver Deville, tout en taclant Jean-Luc Godard au passage : « Dans l'univers cinématographique des jeunes réalisateurs si implacablement voués aux grossières tranches de vie ponctuées de coups de revolver, l'intrusion de Michel Deville ressemble à une grande bouffée d'air frais. Il faut marquer cette date d'une pierre blanche. » (« *Ce soir ou jamais* », p. 43).

¹⁰² Claude-Jean Philippe, « La Menteuse », *Présence du cinéma*, n°12, mars/avril 1962, p. 42-43.

¹⁰³ Michel Mourlet, « À cause, à cause d'une femme », *Présence du cinéma*, n°17, printemps 1963, p. 80-81.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Jean Curtelin, « Claude Sautet, une force tranquille », *Présence du cinéma*, n°12, mars/avril 1962, p. 4.

¹⁰⁶ *Id.*

cinéma petit-bourgeois que jamais, à aucun moment de son histoire, le cinéma français n'avait de si près approché¹⁰⁷ ». Ce constat concernant la carrière de quelques espoirs du cinéma français, est certes rude, mais l'est sans doute moins que celui qui concerne l'œuvre de Joseph Losey, dont on sait la place haute qu'il tient dans le panthéon des mac-mahoniens, considéré comme le « dieu¹⁰⁸ » du groupe. Mais en 1966, la chute est douloureuse : s'il tourne encore (contrairement notamment à Dwan, Lang, Preminger ou Walsh), il le fait « à vide et à contresens¹⁰⁹ ». Pour Lourcelles, Losey est passé « corps et bien dans le clan du pire cinéma intellectuel européen » et ses derniers films de l'époque, *comme Modesty Blaise*, sont « pauvres, mécaniques, sans force et sans humour¹¹⁰ ». Ce terrible bilan de la seconde moitié des années 1960 est simultanément de l'essoufflement du mouvement.

¹⁰⁷ Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – 20 décembre, adieu au mac-mahonisme », *art. cit.* Le constat est un peu différent pour Mourlet. Dans sa réponse (non publiée alors) au « Bilan du cinéma en 1967 » de Jean-Louis Bory paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 4 janvier 1968, il considère que certains metteurs en scène français, notamment Deville et Sautet, sont intéressants. Même si leur valeur est inégale, ils possèdent notamment « une honnêteté foncière à l'endroit de la matière qu'ils traitent. » (Cette réponse est reprise dans Michel Mourlet, *Sur un art ignoré ou La mise en scène comme langage*, *op. cit.*, p. 110).

¹⁰⁸ Michel Mourlet, *Une vie en liberté*, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁹ Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – 20 décembre, adieu au mac-mahonisme », *art. cit.*, p. 103.

¹¹⁰ *Id.*

XII. CONCLUSION – LA FIN DE PRÉSENCE DU CINÉMA

Jacques Lourcelles reprend la revue à son compte en 1963. Il consacre des dossiers de plus en plus précis et étoffés à ses metteurs en scène : Riccardo Freda, Joseph L. Mankiewicz, John Ford, etc. Il fait preuve d'une minutie perfectionniste et propose des biofilmographies détaillées à l'extrême, et parfois commentées par le cinéaste lui-même. Ces documents révèlent toute la précision et l'érudition de Lourcelles, et préfigurent son *Dictionnaire des films* de près de 2 000 pages qui paraîtra chez Laffont en 1992. Les quelques numéros qui paraissent sous sa direction sont donc à son image. Cette précision maniaque explique sans doute le ralentissement de la parution, et seules six livraisons en quatre ans. Le dynamisme se fatigue, et le projet *Présence du cinéma* s'essouffle dans le même mouvement.

Dans son journal de 1966, paru dans le numéro 24/25 de *Présence* à l'automne 1967, l'entrée du 20 décembre est titrée « Adieu au mac-mahonisme ». Lourcelles considère que les dernières années du cinéma sont des « années noires¹¹¹ », dont il retire énormément de désillusions. Mais son bilan s'éclaircit : « En moins de dix ans néanmoins, les œuvres de 80 % des cinéastes de valeur auront été mises à leur vraie place : Lang, Walsh, Preminger, Ford, Fuller, etc.¹¹² ». Si pour lui durant toute cette période « le rôle de la critique aura été quasi nul », ce n'est pas le cas du mac-mahonisme, mouvement « plus vivifiant, plus imprévisible [...] dont le rôle est aujourd'hui terminé.¹¹³ » Selon lui, la responsabilité de la critique a changé, elle n'est plus obligée de verser dans la provocation, notamment par l'exclusivité des cinéastes qu'elle choisit de mettre dans son panthéon. Lourcelles met alors à jour des perspectives : son rôle, moins sélectif, moins spectaculaire, mais plus ingrat et laborieux, peut s'ouvrir à

¹¹¹ Jacques Lourcelles, « Journal de 1966 – Adieu au mac-mahonisme », *art. cit.*, p. 103.

¹¹² *Ibid.*, p. 105.

¹¹³ *Id.*

d'autres terrains, comme le fantastique ou le documentaire, les défricher et les évaluer, « bref, continuer, parmi tant de déceptions et de mornes soirées, à chercher obstinément les lignes de force et la perle rare ; ne rien savoir ; ne rien prévoir¹¹⁴ ».

Alors que la revue était un témoin privilégié de la complexité des discours sur le cinéma de son époque dans la première période, elle en est dans sa seconde un véritablement acteur. Ce qui la singularise alors, c'est précisément le mac-mahonisme. En 1967, il s'est accompli, et la mission de *Présence du cinéma* s'est achevée dans le même mouvement.

¹¹⁴ *Id.*

CONCLUSION

En huit années d'existence et vingt-cinq numéros, *Présence du cinéma* aura cristallisé les discours et les ardeurs de son temps. Si on la mentionne aujourd'hui, c'est pour la comparer à ses consœurs, les mastodontes *Cahiers du cinéma* et *Positif*. Force est de constater que nous avons montré qu'elle était bien plus que cela, et que ses apports sont très importants.

Apparue comme par magie en 1959 grâce à Jean Curtelin, dans un contexte culturel saturé d'agitations, de questionnements, de bouleversements, elle n'aura pas su trouver sa juste place qui lui aurait permis de se pérenniser. Elle n'a pas cherché à lutter contre la conjoncture et elle s'est montrée poreuse et accueillante, ses colonnes devenant vite le terrain de jeu privilégié de bon nombre de discours sur le cinéma. Elle a vu passer plusieurs critiques : Kast, Delahaye, Tailleur, Wagner, Boisset, etc., c'est-à-dire des personnalités et profils très différents. Dans la cacophonie ambiante, cela n'a pas fait sa force. Elle a assisté aux querelles, aux débats, aux prises de position virulentes et provocatrices, sans vraiment y prendre part. Cela n'a pas fait ne serait-ce qu'un trait de ce qui aurait pu être son caractère. Cet éclectisme et cette instabilité ne lui ont pas permis de s'élever, mais ont couru à sa perte, ou plutôt à son abandon. Heureusement pour nous, cette première période nous est aujourd'hui très précieuse. Comme *Présence* porte les stigmates des batailles, elle contribue à nous donner une meilleure appréhension du cinéma et des discours de l'époque.

Condamnée puis euthanasiée au début de 1961, elle renaît à la fin de la même année. Quelque mois, voilà le temps qu'il a fallu à Curtelin pour mûrir son projet et surtout prendre conscience de l'opportunité qui lui est donnée d'offrir aux jeunes mac-mahoniens une publication. Cette nouvelle vie est bien différente de l'autre. Une stabilité, un mouvement, un manifeste, une mission : *Présence du cinéma* devient un acteur majeur des discours des années soixante. On défend avec fougue l'art du cinéma et de ses plus grands metteurs en scène

afin de les faire découvrir aux cinéphiles. Grâce à des partis pris audacieux, parfois insolents, voire abusifs, le but de la revue est atteint. En 1967, elle peut se dissoudre en paix. Cette période nous a laissé du fil à retordre, puisque sa densité implique de l'appréhender étage après étage. Une fois cette démarche complétée, la revue nous apparaît d'une richesse immense pour comprendre le vaste de champ de l'esthétique et des théories du cinéma.

Présence du cinéma restera une revue de cinéma éclatante et fulgurante, de celles qui ont eu le privilège de vivre deux vies.

ANNEXES

ENTRETIEN AVEC MICHEL MOURLET

– 10 OCTOBRE 2016 –

LA ROCHELLE

Pour commencer, j'aimerais que vous me parliez un peu des mac-mahoniens. Qui était Michel Fabre ?

Michel Fabre, si vous voulez mon avis, n'a pas énormément d'importance là-dedans. C'était un copain de Rissient. Il faisait un peu du suivisme. Il était là, il était très amusant, mais je ne vois pas bien quel est l'apport de Fabre au mac-mahonisme. Après, il a fait une carrière de scénariste avec Claude Zidi, il était aussi un peu inventeur de gags pour des metteurs en scène en panne d'inspiration. Je n'ai pas grand-chose à dire sur Michel Fabre même si c'était un copain. Rissient avait deux amis au lycée Carnot à Paris, quand nous nous sommes rencontrés, c'étaient Michel Fabre et Georges Ricard. Ce dernier est devenu instituteur donc il n'a jamais rien fait dans le cinéma et quant à Michel Fabre, il a fait des choses qui n'avaient rien à voir avec nous. Claude Zidi n'est pas un metteur en scène mac-mahonien. Fabre venait avec nous aux projections, il participait aux entretiens, il faisait un peu de bruit, mais il n'a jamais rien apporté. Je l'aimais bien, mais je ne vois pas ce que je peux dire de lui en dehors de ça. Peut-être que Pierre Rissient pourrait vous en dire davantage, car il avait des relations certainement plus intimes que moi avec Fabre. Je me rappelle des grandes séances de rigolades dans les cafés à raconter des blagues mais à part ça je ne peux pas dire que Michel Fabre m'ait apporté quoi que ce soit sur le plan du cinéma. Le grand initiateur c'est Pierre Rissient. C'est grâce à lui que j'en venu au cinéma.

Comment avez-vous rencontré Émile Villion, directeur du Mac-Mahon ?

Comment ça s'est fait ? Tout simplement, c'est Rissient, d'abord – toujours lui – qui est à l'origine de tout ça, qui avait une grande activité dès l'âge de 18, 17 ans même, il a commencé à circuler partout pour voir des films, pour rencontrer des gens, etc. Et très vite il a été amené à rencontrer Émile Villion. Comment ? Je n'en sais rien. Il m'a présenté à Villion et après on allait régulièrement aux séances du Mac-Mahon. On a fait le Cercle du Mac-Mahon. C'est Rissient qui a fait le Cercle, encore ! Moi vous savez je n'avais d'activité que là dans la cervelle mais pour ce qui est de l'activité pratique à cette époque-là je n'en avais pratiquement aucune. D'ailleurs à l'époque comme mon père venait de mourir je dirigeais son entreprise de bâtiment, à Paris, j'avais 40 ouvriers à faire travailler, à payer, etc., donc je n'aurais vraiment pas eu le temps de m'occuper du Cercle du Mac-Mahon ou des choses comme ça. Donc j'écrivais dans mes moments de liberté sur des bouts de papiers dans les cafés, je préparais mon manifeste *Sur un art ignoré*, mais c'est tout. Toutes les activités pratiques du Mac-Mahon : rencontres, diffusion, distribution, organisation de séances privées, ce n'est pas moi qui m'en chargeais, donc je ne peux pas vous dire grand-chose là-dessus. Je n'assistais d'ailleurs pas toujours aux séances non plus. Je peux vous parler de la théorie mais pas trop de la pratique, c'est Rissient qui pourrait vous parler vraiment de l'organisation de tout ça, c'est lui qui en était l'âme.

Villion vous a quand même donné les clés de la programmation avec Rissient à un moment donné ?

Essentiellement à Rissient, moi j'étais là un peu en spectateur, je n'intervenais pas. Comment dirais-je... Les films américains inconnus en France ou à Paris qu'on a vus grâce au Mac-Mahon et grâce à Émile Villion, c'est sur l'intention de Rissient que ça s'est fait.

Il avait l'habitude d'aller à l'étranger ?

Oui, il circulait énormément. Sur ce point, moi aussi j'étais amené à aller à l'étranger. En Angleterre surtout, à Londres. On y allait pour voir des films. J'y suis allé plusieurs fois, c'est là d'ailleurs que j'ai rencontré Joseph Losey pour la première fois, on s'est revu plusieurs fois par la suite, à de longues années d'intervalle. Donc, j'allais à Londres aussi avec Rissient, ou sans Rissient d'ailleurs, pour découvrir des films, mais pas du tout dans la même optique, dans la même intention que lui. Lui y allait pour les faire venir en France, moi j'y allais pour les voir, et pour en parler après.

Il y a un moment où Émile Villion s'efface un peu, et laisse Rissient prendre les devants, comment ça se passe ?

Alors ça je ne peux pas vous répondre je n'en sais rien parce que tout ça s'est passé entre eux, là c'est vraiment une zone d'ombre pour moi, dans laquelle je n'ai pas cherché à pénétrer parce que ça ne m'intéressait pas beaucoup et que je n'avais pas le temps.

J'ai pu lire que vous aviez accroché les portraits du Carré d'As à l'entrée du Mac-Mahon.

Ah oui ! Alors ça c'était un peu la marque de fabrique, c'est encore l'idée de Rissient très certainement, enfin ce n'est pas de moi en tout cas. On avait mis les quatre photos de Losey, Lang, Preminger et Walsh. D'ailleurs quelqu'un les a volées, quand il y a eu des travaux qui au Mac-Mahon il y a quelques années. Je pense que c'est peut-être quand Vivaldi a racheté le cinéma, enfin je ne sais pas. C'est le directeur du Mac-Mahon qui me l'a raconté, un beau jour alors qu'il avait déposé les quatre grandes photos encadrées, quelqu'un les a embarquées. On ne sait pas du tout où elles sont maintenant. Ça doit être un cinéphile forcené, quelqu'un qui les cache dans son grenier. Comme ça n'a aucune valeur marchande, ça ne peut être qu'un passionné !

C'est en 1959 que vous avez commencé à écrire dans les Cahiers.

Oui, c'était en 1959, dans le numéro du mois d'août si je ne m'abuse.

Dans celui d'août 1959 vous sortez le texte « Sur un art ignoré », mais vous y avez fait un billet dès juillet. Comment êtes-vous arrivé aux Cahiers ? Quelqu'un vous a recommandé ou vous y êtes allé au culot ?

C'est-à-dire que nous y sommes allés ensemble avec Rissient, et avec Fabre certainement. Il y avait un ou deux autres copains aussi, comme Claude Gauthier, qui a fait des biographies de cinéastes et d'acteurs, notamment Jean Gabin. Nous étions 4 ou 5, et vous savez à l'époque quand on montait aux *Cahiers du cinéma*, on y entrait comme dans un moulin. Il y avait Rohmer à sa table, il y avait 2/3 futurs metteurs en scène qui étaient là, je ne sais plus lesquels. Bon, nous sommes tous arrivés. Et petit à petit on s'est infiltrés comme ça, on a commencé à discuter un peu avec les uns et les autres, qui ont vu que nous n'étions pas ignares en la matière. Je me rappelle l'un de mes premiers textes, et ça je le raconte dans mon livre *vous verrez [Une vie en liberté, 2016]* : j'avais été invité à une projection des *Onze Fioretti de François d'Assise* de Rossellini dans un ciné-club. Et j'y suis allé, le film m'a beaucoup plu. Il y a eu une seconde séance par la suite, ou plusieurs autres séances, je ne sais pas, et il se trouve que j'avais écrit un texte de présentation pour l'occasion. J'avais dû dire à quelqu'un, je ne sais plus qui : « J'ai envie d'écrire un texte là-dessus, pour présenter le film. » J'ai écrit le texte, il a été photocopié, et distribué aux gens dans la salle, parmi lesquels se trouvait Rohmer. Et Rohmer, paraît-il, a dit : « Il est très bien ce texte. » C'est comme ça que j'ai eu une première approche avec Rohmer. Et après nous sommes tous arrivés dans la salle de rédaction des *Cahiers*, avenue des Champs-Élysées et petit à petit on a fait connaissance avec les uns et les autres. Et un beau jour, j'ai dû proposer un texte à Rohmer, je ne me rappelle pas ce que j'ai fait en premier. Comme j'ai la collection je devrais retrouver ça, mais vous dites que j'ai fait quelque chose avant mon manifeste, vous êtes sûre ?

Oui dans le numéro 93 de juillet 1959, il y a un texte qui s'intitule « Hommage à Cecil B. DeMille ».

Ah oui ! Ça c'est le premier ! Ah c'est marrant ça je ne m'en souvenais même pas !

C'était l'année de la mort de DeMille ?

Oui c'est exact, il y avait une rétrospective à la Cinémathèque. C'est donc un texte que j'ai proposé à Rohmer, qu'il a pris. Et fort de cette première entrée, je lui ai proposé pour le numéro suivant mon manifeste *Sur un art ignoré*.

Donc vous qualifiez vous-même ce texte de manifeste ? Vous êtes d'accord avec cette appellation ?

Ah oui, oui, bien sûr ! C'est-à-dire que moi, je ne l'ai pas écrit en tant que manifeste. On a toujours dit que c'était le manifeste du mac-mahonisme. Je me suis rallié à cette appellation, ça me paraît assez juste. Parce que qu'est-ce que c'est qu'un manifeste ? C'est un texte théorique qui, sur un certain nombre de points, apporte quelque chose de nouveau et qu'on entend porter à la connaissance des gens comme un élément sur lequel on peut argumenter pour ouvrir de nouvelles perspectives. Enfin je ne sais pas, ce sont des nouvelles perspectives que j'ouvre. Et je les ouvre d'une certaine façon, avec un ton polémique, sur un ton assez violent parfois même. Vous me direz que ma façon de parler est souvent polémique, c'est vrai, mais pas toujours ! Mais là c'était évidemment assez polémique. Donc première chose, c'est polémique, et seconde chose, ça apporte des choses nouvelles. Donc ce texte peut s'appeler un manifeste. Regardez le manifeste du surréalisme par André Breton, c'est un texte théorique aussi, dit sur un ton suffisamment péremptoire pour que ça soit considéré comme un manifeste. Cela dit, ce n'est pas moi qu'il l'ait baptisé de « manifeste ». Tout le monde a dit tout de suite « Ah tient, c'est le manifeste de Mourlet ! »

En 1959 vous aviez déjà publié ?

Oui j'avais déjà publié. Mais pas dans les *Cahiers*, j'avais commencé par la *NRF*, la *Nouvelle Revue Française*, c'est Jean Paulhan qui m'avait fait rentrer à la revue. J'avais écrit dans une ou deux revues du cinéma, notamment dans une qui s'appelait *L'Écran* d'André Sylvain Labarthe, le futur producteur de la série *Cinéastes du Vingtième siècle* [*Cinéastes de notre temps*] à la télévision.

Labarthe a écrit dans Présence du cinéma n'est-ce pas ?

Je ne crois pas. Moi j'ai écrit dans sa revue, mais je ne crois pas que lui a écrit dans *Présence*. Ça m'étonnerait parce qu'il s'est très vite engagé dans la production, dans la télévision, il n'était plus du tout dans la critique. [Labarthe a collaboré au second numéro de *Présence* consacré au western, sorti en juillet 1959. Mourlet n'avait pas encore intégré la rédaction à ce moment-là].

Donc vous avez publié dans L'Écran ?

Oui ! J'avais aussi écrit dans une revue, mais je ne me souviens plus comment elle s'appelle... Une petite revue qui doit avoir eu un ou deux numéros. Il faut dire qu'à cette époque les revues pullulaient et elles disparaissent quasiment instantanément. Ah, j'ai écrit aussi dans une revue qui, elle, n'a pas disparu, elle existe toujours je crois, c'est la revue des éditions Minard, revue très universitaire qui s'appelle *Études cinématographiques* [le dernier numéro de la revue est paru en 2012]. C'est moi qui l'ai fondé pratiquement, avec Claude Gauteur, qui était un ami, mais comme on était encore très jeunes à l'époque ce n'est pas nous qui pouvions la diriger, donc c'était un éminent professeur de faculté qui s'appelait Georges-Albert Astre qui en avait pris la direction.

Lorsque vous avez publié « Sur un art ignoré » dans les Cahiers en 1959, est-ce qu'on vous incluait déjà dans un groupe préexistant, correspondant à celui des

mac-mahoniens, ou bien c'est par le manifeste que ce groupe s'est cristallisé ?

Bon d'abord le nom de mac-mahoniens nous a été décerné par Philippe Bouvard. Le Cercle du Mac-Mahon existait déjà, si je me rappelle bien, il n'y avait aucune raison qu'il nous connaisse en dehors de ça, il ne devait pas lire souvent les *Cahiers du cinéma*. Le Cercle commençait à faire un peu de vague. On n'était pas constitué comme un mouvement, si vous voulez. Par exemple les surréalistes, j'ai l'impression qu'ils se sont tout de suite appelés comme ça, c'était un héritage d'Apollinaire, ils se sont dit : « On va s'appeler les surréalistes » et puis ils ont formé un groupe. Nous c'était beaucoup plus informel, ça s'est fait d'une manière beaucoup plus spontanée et ça s'est fait autour de divers éléments : mon manifeste est arrivé très vite, puis le Cercle du Mac-Mahon avec des projections qui étaient organisées par Rissient. Tout cela est venu un peu en même temps (le Cercle du Mac-Mahon s'est formé à la fin de l'année 1960, soit un an après la parution de *Sur un art ignoré*).

Vous publiez en mai 1960, dans le numéro 60 des Cahiers, « Apologie de la violence ». Est-ce que vous pensez que c'est le texte qui a précipité votre départ, ou est-ce dû plutôt au numéro Losey de septembre 1960 ?

Non, je ne pense pas que c'est ce qui a fait que je suis parti. J'ai écrit quelques autres textes après encore. Comme vous le dites, il y a eu le numéro Losey après. C'est celui-là je crois qui a fait qu'on a été vraiment poussés dehors parce qu'on commençait à leur faire vraiment beaucoup d'ombre. On avait fait le numéro entier. Les petits copains de Rohmer se sont dit : « Oh là ils sont en train de prendre du pouvoir eux, ça ne va pas du tout ! » Alors ils nous ont poussés dehors, gentiment, mais sûrement. Je ne me rappelle plus bien comment cela s'est passé. À un moment donné j'ai claqué la porte en disant « C'est bon, ça suffit, ils m'ont refusé un texte ! » ou je ne sais plus quoi. Ça s'est produit surtout de la façon suivante : j'étais encore un peu en équilibre, c'est à ce moment où Jean Curtelin est intervenu en me téléphonant et me disant : « Est-ce que vous voudriez prendre la rédaction en chef de *Présence du cinéma* ? » Ça a dû se passer à la fin

de l'année 1960, ou tout début de l'année 1961, c'est-à-dire trois, quatre mois après le numéro Losey des *Cahiers*. Je ne me sentais pas à mon aise dans les *Cahiers*, je sentais bien qu'il y avait des tiraillements, des complications, des factions rivales qui ne nous aimaient pas, Rohmer qui m'aimait bien, etc. Donc, j'ai accepté tout de suite la proposition de Curtelin, et du coup évidemment j'ai claqué la porte des *Cahiers* parce que je ne pouvais pas avoir un pied dans l'un et un pied dans l'autre, c'est impossible parce qu'on devenait d'une certaine façon des rivaux. Et puis on avait quand même des choses à dire qui n'allaient pas du tout dans le sens des *Cahiers* il faut bien le dire aussi, les choses que j'ai écrites contre Hitchcock ou contre Welles n'allaient pas du tout dans l'optique des *Cahiers*. D'ailleurs c'est pour ça qu'ils avaient publié mon texte [*« Sur un art ignoré »*] en italique.

À l'époque, c'étaient Rohmer et Doniol-Valcroze qui étaient à la tête des Cahiers ?

C'était Rohmer essentiellement. Rivette avait quand même un côté faux jeton, il était assez sournois. Apparemment il était très sympathique, il était très gentil avec nous, avec moi en particulier, et puis il s'est révélé être un ennemi féroce par-derrière, ensuite. Alors c'est amusant, bon ça n'a pas énormément d'intérêt sur le plan historique. Mais quand j'ai quitté les *Cahiers du cinéma*, j'ai pris *Présence du cinéma* à bras le corps. Je ne me suis alors plus du tout intéressé aux *Cahiers*, d'une part, évidemment je n'avais pas le temps, d'autre part ce qu'ils écrivaient ne m'intéressait pas énormément, et je ne sais pas du tout ce qu'il s'y passait. J'ai appris, peut-être 15 ans plus tard, que Rohmer avait été viré quasiment à cause de moi, je n'en savais rien. C'était là que Lourcelles aurait pu me dire aussi « Dans quel monde vis-tu ! » Il y a des compartiments dans ma tête, et quand j'ai quitté les *Cahiers du cinéma*, les *Cahiers du cinéma* n'existaient plus pour moi. J'avais *Présence* et un tas de choses à faire, et j'ai rangé les *Cahiers du cinéma* dans un compartiment du passé, c'était fini. Nous n'avions plus aucun rapport. C'était à tel point d'ailleurs que quand j'ai publié mon livre aux éditions de La Table Ronde *Sur un art ignoré* sur la mise en scène de cinéma, la première édition, ils n'en ont même pas écrit une ligne dans les

Cahiers. J'étais vraiment *persona non grata*, comme tout le Cercle finalement. Et puis bien des années après on m'a raconté les histoires, je suis tombé des nus « Ah ! Mais Rohmer est parti ! » J'ai appris qu'il avait été viré par Rivette, que tout ça s'était passé un peu dans le cadre de mai 68, de la gauchisation de la revue, etc. J'ai même appris très longtemps après que Godard s'était servi d'une de mes phrases pour l'épigraphe du *Mépris*. Je n'avais pas vu le *Mépris* parce que je détestais les films de Godard depuis un certain temps. Alors je l'ai vu après par la suite, et je me suis dit : « Tient c'est marrant il me cite et il n'est même pas fichu de mettre la phrase correcte. En plus il l'attribue à André Bazin. » C'est là que j'ai compris qu'il y avait vraiment dans la tête de Godard une confusion assez dommageable.

Vous ne pensez pas que c'est plutôt de l'ordre de la provocation ?

Non, ça aurait pu être de l'ordre de la provocation s'il avait mis simplement Bazin à la place de mon nom. Bon ça je pense qu'il l'a fait exprès. Mais la phrase il l'a répétée de mémoire. Et c'est typiquement une phrase de Godard, c'est-à-dire une phrase qui a l'air de dire quelque chose mais si vous l'analysez ne veut rien dire. Dans mon livre *L'Écran éblouissant* j'ai expliqué pourquoi la phrase ne voulait rien dire, c'est ma phrase à moi qui veut dire quelque chose, je l'ai construite sur des bases cartésiennes dirons-nous.

Aviez-vous des rapports avec les autres revues, par exemple avec Positif, avec Midi-Minuit ?

Non je n'avais aucun contact, avec aucune revue. Avec les *Cahiers*, tout ce qui s'est produit c'était un échange de publicité qu'on a fait une fois je crois. C'était un simple échange. Et puis il y a eu un moment où les *Cahiers* ont été rachetés et repris par Claude Makovski, il les a gardés pendant très peu de temps. À ce moment-là, il m'a envoyé une facture pour la publicité qu'on avait passée dans les *Cahiers du cinéma*. Alors je lui ai répondu en lettre recommandée en lui envoyant la publicité que les *Cahiers* avaient passée dans *Présence* en lui disant

qu'il s'agissait d'un échange et qu'il n'était pas question de payer un centime. Je n'en ai plus entendu parler après. Mais ce sont les seules relations que j'ai eues avec les *Cahiers du cinéma*.

En décembre 1961 vous publiez le numéro 9 de Présence sur Vittorio Cottafavi. C'est le premier dont vous êtes le rédacteur.

Oui c'est cela. Le rédacteur en chef c'était moi et c'est le premier numéro que j'ai fait.

Jean Curtelin est encore le directeur, et Alfred Eibel est encore dans l'administration.

Tout à fait. Eibel est arrivé à Paris en venant de Lausanne au début des années 1960, il avait de l'argent à l'époque. À ce moment-là, il a financé *Présence du cinéma*, pratiquement tout le temps pendant lequel j'étais là, jusqu'au numéro 17. Après, s'étant ruiné avec ça, il a jeté l'éponge et c'est là que j'ai racheté la revue, et j'ai fait le numéro 17.

Après cela Eibel a travaillé dans l'édition non ?

Ah oui, après il était dans l'édition. Il avait encore un peu d'argent à ce moment-là. Il a tourné un court-métrage qui s'appelait *Un corps étranger*, je m'en rappelle, ce n'est pas si mal d'ailleurs. Il a fondé sa maison d'édition en Suisse. Il y en a laissé encore un peu plus de sa chemise, il s'est ruiné et c'est simple, il n'avait plus un sou. À la fin il était à Paris, et il a même habité un moment chez moi. Il n'avait plus d'argent pour se loger. Enfin, c'était effrayant. Bon, il a toujours entretenu avec l'argent des rapports très corrosifs, et je me rappelle quand il habitait dans le 16^e arrondissement et moi à Clichy il prenait un taxi qui lui coûtait admettons 50 francs de l'époque, il venait m'emprunter 100 francs et il reprenait un taxi à 50 francs pour rentrer chez lui. Vous voyez c'était de cet ordre-là les rapports d'Eibel avec l'argent. Alors évidemment il n'a pas gardé

ses sous très longtemps. [rires]

Comme vous l'avez dit, vous êtes arrivé à Présence par l'intermédiaire de Curtelin.

Alors Curtelin un beau jour m'a téléphoné, j'entends une voix que je ne connaissais pas au téléphone, bon. Il me dit : « Écoutez, j'aimerais bien vous rencontrer pour vous parler de *Présence du cinéma*, une revue que j'ai fondée. » Voilà, on s'est rencontré comme ça tous les trois (il y avait Eibel aussi). Et là, on m'a proposé la rédaction en chef, en me disant : « Voilà je m'intéresse beaucoup à ce que vous dites dans les *Cahiers*. » Il avait flairé la nouveauté, et s'est dit : « Voilà des gens avec qui on peut faire quelque chose de nouveau, ça peut marcher, ça peut être intéressant. » Il m'a tout de suite proposé la rédaction en chef. Et j'ai accepté. Cela m'a permis de quitter les *Cahiers* sans tergiverser, je suis passé de l'un à l'autre.

À cette époque-là, sur cette période d'un an, c'était votre activité principale ou aviez-vous quelque chose à côté ?

Oui, c'est là où, mon père étant mort en 1960, j'ai repris les rênes de son entreprise, jusqu'en 1966 je crois. Donc pendant 5/6 ans j'ai dirigé cette entreprise. Sur la fin j'ai pris quelqu'un pour s'en occuper et je me suis complètement séparé de ce travail. Je ne m'y intéressais pas beaucoup en plus, ça me prenait tout mon temps, donc je me suis arrangé pour me débarrasser de l'entreprise assez vite. J'ai déposé le bilan, enfin bref j'ai fait ce qu'il fallait, ou ce qu'il ne fallait pas, pour me débarrasser de cela. Je me suis retrouvé sur le carreau mais au moins j'étais libre. Et là j'ai pu m'occuper vraiment complètement de mes écrits, de mes livres, de mes articles, etc. Au moment de *Présence* j'étais toujours entre les deux activités.

Dans le numéro 9, il y a l'avant-propos de Curtelin qui explique pourquoi un an a séparé celui-ci du numéro 8. Il a dit qu'il avait, avec Pauvert, décidé

d'abandonner la revue. Finalement quelques mois après, il vous a contacté et a repris la revue avec Eibel et vous-même, sans éditeur. C'est Curtelin qui l'éditait à son compte, totalement ?

Absolument, et c'était Eibel qui finançait.

C'est d'ailleurs Eibel qui finance quasi intégralement la revue jusqu'au numéro 17 ?

Tout à fait. Après je rachète et je finance moi-même, jusqu'au numéro 18, où je refile la revue à Jacques Lourcelles, et c'est lui qui finance à ce moment-là.

Qu'en est-il de l'économie d'une telle revue ? Les difficultés financières expliquent-elles en partie le caractère aléatoire de la parution ?

Tout à fait. J'avais décidé de la rendre trimestrielle pour des raisons évidemment financières mais aussi de préparation, parce que c'est très long de faire une telle revue, surtout quand on est pratiquement tout seul pour toute la fabrication. Le plus difficile, c'est la mise en page, etc. À l'époque, il n'y avait pas d'ordinateur, on découpait les textes et on les collait sur du carton pour faire une maquette. Donc les difficultés sont de plusieurs ordres : économiques d'une part et logistiques de l'autre.

Vous faisiez imprimer la revue à Paris ?

Alors, je ne me souviens plus trop, parce qu'avant le numéro 16, ce n'est pas moi qui m'occupais de l'impression. Je ne sais pas comment ils faisaient. À partir du numéro 17, j'ai cherché un imprimeur, que j'ai trouvé en province, c'était le moins cher. C'était vraiment bon marché, l'impression se faisait sur le plus mauvais papier. Ah oui je me souviens, c'était l'imprimerie Subervie à Rodez. Il fallait la trouver ! Je n'y suis jamais allé, tout s'est fait par correspondance. À partir du numéro 18, c'est Lourcelles qui a financé et qui s'est occupé de

l'impression. Alors je ne sais pas non plus où il a fait cela. Il a dû retrouver probablement un imprimeur un peu moins fauché, un peu moins lointain aussi peut-être. Ah, je remarque que c'est l'imprimerie Idéalia, c'est moi qui l'avais trouvée aussi. C'était une imprimerie à Clichy. J'y avais fait imprimer le livre d'Alfred Eibel sur Fritz Lang. Vous le connaissez ce livre ?

Oui, il a été édité par Présence du cinéma justement.

C'est exact. Après il a été réédité par Flammarion. Il a même eu une édition espagnole. Il s'est très bien diffusé ce livre. Donc, pour la période Lourcelles, c'était l'imprimerie Idéalia à Clichy, que j'avais découvert. C'est eux qui ont fait les autres numéros apparemment. Je ne sais pas si les tous derniers ont été faits là-bas. Enfin, certainement. Ah non, je vois que l'imprimerie a changé, ils ont pris une imprimerie à Montreuil.

Quand vous avez intégré Présence, vous avez eu directement l'envie de poursuivre ou est-ce que cela a été quelque chose de beaucoup plus progressif, sans savoir vraiment ce qui allait advenir ?

J'avais l'envie tout de suite. D'abord ce qui me gênait aux *Cahiers du cinéma*, c'est que je n'étais pas dans mon élément, j'étais tout seul à dire des choses, à part Demonsablon qui disait à peu près les mêmes choses, et encore, il était beaucoup plus large, il intégrait le sport et toutes formes de choses. Je n'étais donc pas à mon aise dans les *Cahiers*, on surveillait ma plume comme si on écrivait dans la *Pravda*, c'est à peu près ça. Ce qui m'a intéressé tout de suite dans *Présence du cinéma*, c'est la liberté totale que j'y avais. Cette liberté était seulement limitée de temps en temps par les délires ou les souhaits de Curtelin, qui voulait prendre un article de quelqu'un que je ne connaissais pas ou qui ne m'intéressait pas. En général, ça se passait à l'amiable, il n'y avait pas de distorsion entre nous. Là par exemple, je viens de voir un article de Monique Lange, c'était une scénariste, romancière de l'époque, qui est un peu oubliée aujourd'hui mais qui a pourtant fait pas mal de choses. C'est évidemment

Curtelin qui l'avait fait venir là-dedans, ça s'expliquait très bien, il était directeur de la publication, moi j'étais rédacteur en chef, donc il avait tout à fait le droit de prendre de temps en temps des articles à droite et à gauche. Le tout étant que nous faisions des dossiers qui étaient cohérents. Pour le reste on se débrouillait.

La revue a complètement changé de main à votre arrivée ?

Exactement, elle a complètement changé d'orientation, ça c'est clair.

Le numéro 10 sort en janvier 1962 et se consacre à un thème précis, l'avenir du cinéma français. Est-ce prévu dans le calendrier de publication ?

Oui tout à fait. Souvent c'était un peu improvisé aussi, c'était le cas je pense. Ça s'est fait à l'occasion d'un cocktail qui avait été organisé à La Table Ronde, pour la sortie de je ne sais plus quel livre. Un certain nombre d'écrivains, que je commençais à connaître, étaient réunis. Il y avait notamment Michel Déon, évidemment, dont j'avais déjà fait la connaissance. André Fraigneau aussi. Ce sont des gens que j'avais déjà connus. J'avais publié mon premier roman à La Table Ronde à peu près en même temps que je démarrais mon numéro de *Présence du cinéma*. Cela reflète bien ce que j'étais à l'époque et ce que j'ai continué à être d'ailleurs c'est-à-dire quelqu'un d'assez bicéphale, avec un pied dans la littérature, un pied dans le cinéma.

Est-ce que le fait d'inviter les Hussards dans Présence a créé des ressentis, a provoqué des débats ?

Oh, de toute façon nous nous sommes faits cataloguer très vite comme gens de droite et même d'extrême droite. Ce qui était totalement faux, surtout à l'époque parce que personne d'entre nous n'avait jamais écrit le moindre texte politique ni n'était affilié à quoi que ce soit. J'ai été très influencé par Nietzsche dès ma plus tendre enfance, et je n'étais pas précisément quelqu'un d'extrême gauche, ça c'est sûr. Mais je dirais que j'ai été poussé vers la droite, parfois même vers

la droite de la droite, un peu par les autres finalement. Parce que si on m'avait laissé, comme livré à moi-même, je ne me serais jamais intéressé aux catégories politiques ça c'est sûr. Mais j'ai été contraint pratiquement par l'hostilité des uns et par l'adoubement des autres, alors que, dans mon sentiment, je n'avais rien fait pour ça. Il y a eu des affaires dans cet ordre-là, par exemple Rivette est devenu de gauche, et même très à gauche, lorsqu'il a pris le pouvoir aux *Cahiers du cinéma*, il n'était plus du tout de la droite qu'il semblait représenté quelques années auparavant. Godard, c'est encore plus flagrant, il s'est révélé être en mai 1968 une espèce de gauchiste romantique, tout le contraire de ce qu'il pouvait être 5 ou 6 ans auparavant. Tous ces gens ont effectué des virages à 180° qu'il faut quand même prendre en compte. Il est certain que lorsqu'ils sont arrivés aux *Cahiers*, aucun de ces gens-là ne semblait être de gauche. Rohmer a toujours gardé sa ligne ; Chabrol, qui n'en avait aucune, a fait semblant d'en avoir une. Tantôt à gauche tantôt à droite, il racontait ses beuveries avec Le Pen à la corpo de droit puis 5 minutes après, il faisait le procès du Maréchal Pétain, enfin bref c'est la confusion totale dans Chabrol, mais volontairement naturellement. Je ne sais pas si vous avez lu *Saint Genet, comédien et martyr*, de Sartre, dans lequel il écrit que Jean Genet est devenu voleur parce qu'on l'avait considéré comme un voleur. C'était le point de vue de Sartre : le regard des autres vous construit votre propre destin en quelque sorte, votre propre essence. Eh bien, je peux dire cela de moi aussi. On m'a construit tellement de droite que je suis vraiment devenu de droite. Si je n'avais eu personne autour de moi me jugeant, je pense que j'aurais continué à flotter, littéralement, à être totalement apolitique. Mais puisque les nantis qui m'ont dit du bien m'ont dit : « Vous êtes avec nous », et ceux qui m'ont dit du mal m'ont rejeté et bien j'ai dit : « Très bien, je suis à droite », voilà ça s'est passé comme ça. À partir de ce moment-là, vu les thèmes que je traitais et la façon dont je les traitais, et qui apparemment étaient des thèmes très à droite, j'ai été considéré comme très à droite, même d'extrême-droite. On a considéré les mac-mahoniens de la même façon, et on les a tous mis dans le même sac. Ce qui a déplu beaucoup à Rissient, qui lui, a toujours proclamé qu'il était de gauche. À mon avis il était de gauche comme moi à peu près. Mais il fallait absolument, pour sa carrière, qu'on le considère comme de

gauche. J'ai toujours été un électron libre, je me fous de ce que l'on pense de moi, mais lui ce n'était pas le cas, il voulait quand même s'introduire dans le milieu du cinéma, il ne pouvait pas être taxé hurluberlu d'extrême-droite, ce n'était pas possible. Donc il a toujours proclamé sa gauchitude, et il s'est toujours évertué à dire que moi je n'étais pas de droite non plus, que j'étais plutôt à gauche, ce qui n'est pas vrai. Tavernier c'était la même chose, il n'a pas cessé d'écrire à droite et à gauche que je n'étais pas du tout un homme de droite, qu'on avait rien compris, etc.

Pour le coup, Tavernier est tout de même de gauche.

Ah oui il est à gauche lui, bien sûr. Mais il avait écrit dans *Présence du cinéma*, on est resté amis, on s'est revu très souvent, on s'écrit de temps en temps, j'ai parlé de lui avec beaucoup d'admiration et de sympathie dans mon livre *L'Écran éblouissant*. Tout cela fait que je gêne beaucoup Tavernier, et il s'évertue à dire que je ne suis pas de droite. Libre à lui. Vous savez, personnellement, ce qu'on écrit sur moi ça me laisse totalement indifférent.

Vous avez écrit dans Défense de l'Occident, la revue de Maurice Bardèche. C'était contemporain de votre travail pour Présence ?

Ah oui absolument, d'ailleurs on a même fait des échanges de publicités entre *Présence du cinéma* et *Défense de l'Occident* ce qui avait énormément gêné Tavernier notamment qui ne cesse de dire « Ah cette horrible revue ! » Si j'énumère la liste des gens qui ont écrit dans *Défense de l'Occident*, on voit que ce n'est pas uniquement des anciens collabos, il y avait une grande panoplie de gens illustres qui ont écrit dans cette revue.

Enfin cela tient de l'anecdote non ? C'est tout de même Bardèche qui l'a fondée.

Ah oui, bien sûr c'est Bardèche qui l'a fondée. Je raconte dans mon livre que Jean-Louis Bory est un jour venu à la rédaction de *Défense de l'Occident*, pour

discuter d'un livre de Bardèche qui venait de sortir, sur le fascisme [*Qu'est-ce que le fascisme*, 1961]. Et Bory a dit : « Je suis très heureux d'être parmi vous aujourd'hui pour pouvoir mettre au clair toutes ces notions. » Voilà comment cela se passait à l'époque, c'est ce que je m'évertue à dire aujourd'hui. On n'imagine pas comment cela se passait, il y avait des gens comme Bory, notoirement de gauche, militant, qui venait discuter dans la salle de rédaction de *Défense de l'Occident*. Vous imaginez ça aujourd'hui ? Les gens du *Figaro* ne veulent plus mettre les pieds au *Nouvel Obs*. Il y avait une liberté à l'époque qui n'existe plus aujourd'hui. Enfin ça c'est un autre sujet.

En janvier 1962 c'est l'arrivée de Jacques Lourcelles et de Marc Bernard dans les colonnes de Présence.

Lourcelles je le connaissais déjà depuis un certain temps, il fréquentait le Mac-Mahon, il fréquentait les *Cahiers du cinéma*, en passant, comme nous faisons au début. Marc Bernard, c'est pareil. Il a rencontré Rissient, je ne sais pas dans quelles circonstances, après il s'est intégré très facilement à notre groupe et, tout naturellement, je l'ai invité à écrire dans *Présence*.

Lourcelles est resté jusqu'à la fin de Présence en 1967, alors que Bernard est parti après le numéro 20, en 1964.

Alors, Lourcelles et Bernard ne s'entendaient pas du tout. Marc Bernard n'a pas pu collaborer à partir du moment où Lourcelles a repris la revue. Je ne connaissais pas l'état de leur relation mais grâce à une ou deux phrases de Lourcelles, j'ai bien senti qu'il n'avait pas énormément d'atomes crochus avec Marc Bernard. Un jour, il n'y a pas tellement longtemps de ça, peu avant sa mort, Marc Bernard m'avait envoyé un message par courrier électronique – ce n'était pas lui qui l'avait écrit, évidemment, il ne connaissait rien à tout ça, ça devait être sa femme je suppose –, et il me demandait si j'avais encore d'anciens numéros de *Présence du cinéma*, je pense qu'il voulait peut-être rassembler des articles. Je lui ai répondu que non, en lui disant que Lourcelles par contre avait

certainement ce qu'il cherchait parce que c'est lui qui a tout le stock. Je n'ai jamais eu de réponse après. Donc j'ai supposé que l'idée même de communiquer avec Lourcelles avait dû le bloquer complètement.

Il y avait d'autres relations comme cela au sein de la revue, qui n'étaient pas aisées, ou peut-être plus complexes que d'autres ? Vous par exemple vous aviez des affinités avec Rissient, pourtant il n'intervient que sur 4 numéros [dont deux sous le pseudonyme Pierre Fontaine].

Ah mais Rissient n'a jamais eu des affinités avec la critique, Rissient c'était le côté pratique, actif, c'est-à-dire une espèce d'activiste, l'âme pratique du macmahonisme. C'était lui qui faisait tout ce qui a été fait sous l'égide du macmahonisme en matière de diffusion, de distribution, de découvertes, etc. Son rôle de découvreur a été essentiel.

Avait-il un fond personnel qui vous servait quand vous établissiez une filmographie ?

Alors là je pense oui. Il pouvait évidemment fournir des éléments s'il les avait en archives ou s'il pouvait trouver des photos à droite et à gauche, par exemple, il connaissait bien les attachés de presse. Ça c'était possible oui. Malheureusement dans le détail je ne me souviens pas. Tout ce qu'il pouvait faire pour nous aider, il le faisait certainement. Mais dans le domaine de la fabrication de la revue non, il n'avait rien à faire là-dedans. Tout ce qui était papier, ça ne le concernait pas. Il faisait de temps en temps un petit bout d'article, qu'il ne signait pas toujours. Je crois qu'il a essentiellement écrit sur Losey.

C'est curieux, il n'est pas dans le numéro du Losey.

Ah mais oui c'est exact. C'est parce que c'est Lourcelles qui a organisé cela, et Lourcelles n'était pas très en sympathie avec Rissient non plus. Ils se connaissaient de loin comme ça. Ils avaient aussi des dissensions sur des

metteurs en scène, je ne sais plus trop lesquels. Mais aussi têtus l'un que l'autre, ils ne voulaient pas en démordre donc si Lourcelles disait « Riccardo Freda c'est génial », Rissient devait dire « Riccardo Freda c'est de la crotte de bique », et ça suffisait pour les brouiller pendant six mois.

C'est un peu symptomatique de la cinéphilie dans laquelle vous avez baigné et dont vous êtes un acteur ?

Complètement. Moi, je ne me serai jamais fâché avec quelqu'un pour cela, mais d'autres oui. Ce qui m'amusait c'était de faire de la provocation, mais je ne m'y sentais pas engagé à 100 %, alors que eux ils s'y étaient vraiment engagé à 100 %. C'était un motif de déclaration de guerre que de ne pas aimer le même metteur en scène.

Vous connaissez probablement cette anecdote de Truffaut : un jour, alors qu'il prend un taxi, il demande au chauffeur : « Est-ce que vous aimez Howard Hawks ? » Le chauffeur répond simplement « Non », et Truffaut décide de quitter le véhicule.

[Rires] Cela n'existe plus du tout aujourd'hui. À l'époque il y avait une passion. Je ne sais pas si vous avez remarqué, mais aujourd'hui, il n'y a plus de passion nulle part. La passion a été remplacée par une espèce d'eau tiède. Les seuls passionnés aujourd'hui, ce sont les terroristes, à part eux je ne vois pas qui est passionné. Ce que je veux dire c'est que s'engager violemment pour quelque chose ça n'existe plus, quelle que soit la chose.

La parution de Présence devient mensuelle dès votre arrivée. En février 1962, c'est le numéro sur Otto Preminger. Cela m'amène à un point qui est le suivant : en tant que rédacteur en chef, vous décidez de consacrer quasiment la totalité des numéros aux metteurs en scène. Est-ce une volonté qu'on peut qualifier d'auteuriste ?

C'est venu presque spontanément. Les *Cahiers* faisaient déjà ça un peu, mais beaucoup moins systématiquement, et surtout moins globalement. Ils faisaient des petits dossiers par-ci par-là, voire un entretien. J'ai toujours été partisan des dossiers dans les publications mensuelles tout au moins. Même dans les hebdomadaires on peut faire des dossiers. Je trouve cela très intéressant à beaucoup d'égards : cela permet de faire le tour d'une question, de faire collaborer un certain nombre de personnalités qui ne disent pas forcément la même chose donc c'est une richesse, et puis d'un point de vue documentaire c'est beaucoup plus intéressant de faire un dossier que de faire une mosaïque de petits textes sur 106 sujets différents. Il me semble que lorsqu'on dispose d'une quantité de papier limitée pour publier quelque chose, il faut l'utiliser au mieux. Si on avait 300 pages on pourrait faire toute sorte de choses évidemment. Mais quand on dispose de 40 ou 50 pages il faut faire un gros dossier. On n'apporte pas forcément quelque chose dans un article, alors que dans un dossier toujours. J'ai toujours fait des dossiers partout, j'en ai fait dans *Présence*, j'en ai fait après dans *Matulu* dans les années 1970. Si je faisais ce que je voulais en matière d'édition, je ferais des dossiers à la fin des livres, par exemple si je publiais un roman, j'aimerais bien à la fin faire 30 pages en racontant un peu qui est l'écrivain, ce qu'il a fait, publier des articles sur lui, faire une revue de presse, etc. Je trouve que ça serait très intéressant, mais ce n'est tellement pas dans l'air du temps ni dans la tradition de l'édition. C'est difficile à imposer.

Comment gérer la limite imposée par le nombre de pages ?

Dans *Présence du cinéma* nous étions limités évidemment par le budget. Et puis, dans un souci d'harmonie aussi : on ne peut pas faire tantôt un numéro de 10 pages, tantôt un numéro de 50 pages. Malheureusement on a été obligés de le faire lorsqu'on a fait des numéros doubles. La nécessité de ces numéros était double si je puis dire. D'une part on n'avait pas toujours les textes qu'on voulait dans les temps qu'on voulait. Donc quelquefois on avait des retards énormes, il fallait reporter la date de publication. Et d'autre part parce que nous n'avions pas toujours l'argent nécessaire pour sortir un numéro donc en attendant un mois,

avec les petites rentrées d'argent qui arrivaient, on pouvait tout rassembler dans un seul numéro. D'ailleurs ça coûte moins cher de faire deux numéros en un seul que de faire deux numéros séparés, parce que déjà il n'y a qu'une couverture.

Il y a eu le numéro 12 consacré à Claude Sautet et Don Weis, sorti en mars/avril 1962. C'est la première fois que vous consacrez un numéro à un cinéaste français. Le choix n'était pas anodin.

Si je me souviens bien, le choix est parti de Curtelin. Il considérait que Claude Sautet était son metteur en scène, c'est lui qui l'a introduit parmi nous, avec son article « Claude Sautet, une force tranquille » [*Présence du cinéma*, n°12]. Ils se connaissent aussi personnellement, ils étaient amis. Voilà, c'est une création curtelinesque si je puis dire.

Comment arriviez-vous à rentrer en contact avec les réalisateurs ?

Tout simplement par téléphone, c'était quand même extraordinaire. Tout au début on a pris des rendez-vous avec Otto Preminger ou avec Fritz Lang, on avait 23 ou 24 ans, on n'avait rien fait et ils étaient enchantés de nous recevoir. Ça se comprend, un vieux metteur en scène qui arrive dans un pays étranger et qui a de jeunes admirateurs qui veulent le rencontrer, il n'hésite pas. Vraiment, à l'époque, c'était très facile, il n'y avait aucun problème. Quand ils venaient de l'étranger, comme Lang et Preminger, on les rencontrait à Paris soit à l'hôtel George V, soit à l'hôtel Prince de Galle, c'est-à-dire les plus grands hôtels près des Champs-Élysées. Ils n'avaient pas l'habitude de s'entendre poser le genre de questions qu'on pouvait leur poser. À Hollywood les journalistes leur posaient des questions idiotes toute la journée sur la couleur de leur pyjama, et éventuellement ils parlaient de ce qu'ils faisaient et de ce qu'ils voulaient faire. Avec nous ils étaient émerveillés, on peut le dire.

Vous êtes descendu en Italie pour rencontrer Cottafavi ?

Ah oui tout à fait, l'entretien s'est fait dans les studios de la RAI. Après Cottafavi est devenu un grand ami et on s'est revu de nombreuses fois autrement. Je me rendais chez lui à Rome. Quand il venait à Paris, il venait me voir. Je l'aimais beaucoup, c'était un homme charmant, cultivé jusqu'au bout des ongles, il connaissait tout. C'était un homme absolument merveilleux.

Qu'en est-il pour Raoul Walsh, auquel le numéro 13 de mai 1962 est consacré ?

Alors, à ma connaissance Walsh n'est jamais venu à Paris. Les propos de Raoul Walsh qu'on retrouve au début du numéro sont des extraits tirés à droite et à gauche, dans des revues et dans des livres. Les témoignages ont été transmis par lettres et courriers postaux. C'est dans ce numéro que l'on retrouve le fameux article de Curtelin « Sergent Croft, petit frère » qui nous a définitivement valu une réputation de fachos infréquentables. L'extrait des dialogues de *Les Nus et les morts* a été traduit par ma première femme. Ça s'est donc fait complètement en dehors de lui. Il n'y a pas d'entretien, ce sont des brides qui ont été prises à droite et à gauche. Je pense que ça s'est fait à l'initiative de Pierre Guinle, il était très friand de ce genre de choses.

Les illustrations que vous utilisez pour les numéros, en l'occurrence pour celui-ci, vous les devez au British Film Institute.

Oui, on leur demandait s'ils avaient dans leurs collections quelque chose susceptible de nous intéresser. Pour ce numéro, on était allés à Londres avec Alfred Eibel cette année-là et on leur a demandé une autorisation pour reproduire les photos. Comme ils étaient très sympathiques ils nous ont donné toutes les autorisations dont nous avions besoin.

En juin 1962, sort un numéro assez particulier, qui n'est pas consacré à un metteur en scène mais aux scénaristes.

Je me souviens très bien, c'est une idée de Rissient. Les scénaristes qui figurent

dans ce numéro ne viennent pas tous de Rissient. Certains viennent de Curtelin, les Américains viennent bien évidemment de Rissient, je crois avoir fait quelque chose avec un Hussard ou deux, Roger Nimier notamment. Monique Lange était une amie de Curtelin et de Rissient, car je sais qu'elle a travaillé avec Losey, beaucoup plus tardivement, pour le scénario de *La Truite*. André Tabet c'est sûrement Curtelin aussi, car il le connaissait très bien. Finalement je crois que c'est principalement Rissient et moi qui avons fait ce numéro. Ce que nous voulions dire aussi c'est que contrairement à l'opinion que tout le monde avait par rapport à nos écrits notamment, nous accordions beaucoup d'importance au scénario. Parce que les gens, souvent, ont compris, à travers mes textes et surtout à travers « Sur un art ignoré » que nous ne nous intéressions qu'à la mise en scène et qu'on se fichait totalement du scénario, de ce qu'on pouvait y dire du film, en dehors des images en quelque sorte. C'était totalement faux. Avec mon texte, qui était un manifeste polémique, j'avais énormément insisté sur des aspects qui étaient considérés auparavant comme secondaires, même dans les *Cahiers du cinéma*. C'est-à-dire que la valeur fondatrice d'un film c'était le scénario. Quand ils parlaient des vertus pédagogiques des films d'Hitchcock, ils ne les trouvaient pas dans la mise en scène mais dans les articulations du scénario. C'est là que je me suis inscrit en faux en disant non, ce qui compte dans un film c'est ce que l'on voit sur l'écran, naturellement, et ce que je n'ai pas dit parce que tout le monde le savait quand même, c'était que ce que l'on voit sur l'écran était issu du scénario. C'était donc pour redonner son importance au scénario, qui semblait avoir été un peu occulté, notamment par moi, qu'on a fait ce numéro, pour réajuster en quelque chose, pour recadrer la fonction du scénario et son importance dans le film.

Vous avez choisi de parler de scénaristes français et américains, mais pourquoi pas de scénaristes italiens, allemands, etc. ?

C'est essentiellement une question d'opportunité. Par exemple, on n'a pas eu l'occasion d'aller en Italie. Il n'y avait pas de scénaristes italiens qui venaient spécialement en France, ils n'avaient pas de raison de le faire. Donc il aurait fallu

que nous allions en Italie spécialement pour les interroger. Je me rappelle que j'ai fait un long entretien fleuve avec Cesare Zavattini, que je détestais par ailleurs – je n'aime pas du tout le cinéma issu de Zavattini. Mais comme j'avais eu l'occasion de le voir à Rome, j'en avais profité pour le rencontrer. Je ne me suis jamais servi de la bobine d'entretien que nous avons réalisé d'ailleurs. Par contre Rissient, qui était en contact permanent avec des gens comme Daniel Mainwaring par exemple, n'a eu qu'à leur envoyer un petit mot par la poste ou à passer un coup de téléphone pour qu'ils nous racontent tout ce qu'ils pouvaient nous raconter. C'est parce que Rissient avait des contacts très étroits avec eux que ça s'est passé comme ça. De mon côté, je pouvais avoir des contacts avec Roger Nimier, Éric Olivier ou Daniel Boulanger, enfin, les Français.

Le double numéro 15/16 consacré à Blake Edwards est sorti en septembre 1962.

Je pense que nous avons décidé de prendre un peu de vacances sur la période de juillet-août. Ce numéro sur Edwards était certainement le produit d'une complicité entre Rissient et Marc Bernard, parce que tous les deux aimaient beaucoup Blake Edwards. Je n'ai jamais vraiment eu d'intérêt pour ce metteur en scène, c'est sans doute pour cela que je n'ai pas écrit dans ce numéro.

C'est dans ce numéro-là que la mention qui était apposée à votre poste, à savoir « rédacteur en chef », disparaît.

Ah oui, directeur : Alfred Eibel, rédacteur en chef : Jean Curtelin. En effet j'ai disparu, je ne m'en souviens pas, je ne sais pas pourquoi on a fait ça, je ne m'en suis pas rendu compte. Alors peut-être que le numéro précédent sur les scénaristes n'avait pas plu du tout à Curtelin, c'est possible. Eibel et lui étaient les patrons, moi j'étais salarié simplement. On a réussi à ruiner définitivement Eibel avec ça. Peut-être que Curtelin m'a enlevé du générique. Après le numéro sur Blake Edwards, j'ai racheté la revue. Il y a dû y avoir une espèce de transition à ce moment. Donc vous dites qu'il n'y a plus de rédacteur en chef dans le numéro d'après, le 17, mais il y a un directeur gérant, c'est moi. Il y avait quand

même une grande fantaisie qui régnait à l'époque ! Dans le 18, on retrouve « Direction : Jacques Lourcelles et Michel Mourlet ». C'est curieux, on a l'impression d'avoir affaire à une société anonyme.

On retrouve par ailleurs dans le numéro 15/16 un encart qui annonce que le numéro 17 sera consacré à la comédie en France, or ce n'est pas le cas.

Je pense que c'est ce qui était prévu avant que je reprenne la revue. Finalement j'abandonne cette idée de comédie qui ne me plaisait pas du tout, et je choisis de faire ce numéro sur Riccardo Freda et les acteurs. J'avoue que je ne sais plus comment s'est passée cette passation de pouvoir.

C'est à ce moment-là que Curtelin quitte le navire aussi, juste après le numéro 15/16.

Une fois que j'ai racheté *Présence*, il n'est plus rien dans l'histoire, Eibel non plus. Et en réalité c'est Lourcelles qui finance à partir du numéro 18 consacré à Joseph Mankiewicz. Alors Mankiewicz, c'est un dada de Lourcelles. Il ne jurait que par lui et Riccardo Freda, c'était ses deux chevaux de bataille.

Dans le numéro 17 sur Freda, on retrouve dans les premières pages une note de la rédaction qui informe le lecteur que, désormais, vous allez totalement donner la parole aux professionnels du cinéma, et que, par là, vous allez un peu vous effacer en tant que critiques.

Alors c'est surtout parce que j'en avais un peu marre de la critique de cinéma et que j'avais d'autres chats à fouetter à l'époque. Je me suis dit : « Puisque ça intéresse tellement les gens les documents, tout ça, eh bien on va faire du document, du document », voilà. Après quand j'ai refilé la revue à Lourcelles, il voulait faire autre chose. Il a toujours eu envie de répandre sa parole sur le papier, donc il en a profité.

Vous restez quand même directeur-gérant.

Oui tout à fait, parce que c'est indispensable dans un organigramme de périodique. Il faut un directeur gérant c'est-à-dire la personne qui est responsable devant la juridiction, devant les tribunaux s'il y a un problème quelconque. Comme je l'étais déjà ipso facto par le rachat dès le numéro 17, j'ai continué, ce qui arrangeait Lourcelles comme ça il n'avait rien à faire de particulier, parce que normalement il faut faire une déclaration à la préfecture afin de prévenir du nom du directeur et de ses coordonnées.

Vous annoncez alors la parution trimestrielle. Vous vouliez avoir un temps de préparation plus long pour étoffer la revue ?

Voilà tout à fait, c'était mon idée. En 1963, j'ai dû dépasser le trimestre parce que je n'avais pas assez d'argent pour faire le numéro suivant. Je ne devais pas être très armé pour faire le numéro suivant parce qu'il n'y a jamais eu de numéro suivant sous mon égide, il n'y avait rien de préparé. Alors comment ça s'est passé à cette époque-là pour que je refille ça à Lourcelles... Bon je sais que ma première femme avait dit : « J'en ai marre de ton stock de revues qui encombre mon appartement. » J'ai pris un coup de sang, j'ai appelé Lourcelles : « Je te donne la revue, je ne veux plus en entendre parler. » Bref, ça s'est passé comme ça, mais entre les deux je n'avais rien préparé. Je n'avais plus du tout de feu sacré à l'époque, j'avais d'autres choses à faire et au fond je devais chercher désespérément une solution pour m'en débarrasser. Avec Lourcelles c'était facile, il était à porter de la main. Vous savez ce sont des choses qui deviennent un peu brumeuses dans mon esprit et dans ma mémoire parce que c'est loin, et je n'y ai pas repensé depuis. J'ai un peu oublié tout cela, dans le détail.

Plus on avance dans les numéros à ce moment-là, plus il y a de place qui est faite pour les professionnels.

Nous voulions aussi nous démarquer un peu des *Cahiers du cinéma* et des autres

revues. On a mis au centre du débat l'expression des professionnels. Ça nous paraissait quand même plus important que l'expression de gamins avec encore de l'acné juvénile sur le nez.

Quelles étaient vos autres activités à l'époque ?

J'écrivais pour la radio, notamment des pièces, je préparais certainement un ou deux livres. J'étais très occupé. J'allais beaucoup dans les festivals aussi, c'était ma grande occupation.

Vous n'apparaissez pas dans le numéro 18, et vous revenez dans la revue pour le numéro 19 de décembre 1963/janvier 1964, consacré à Fuller, avec des comptes rendus de festivals.

C'est vrai ! C'est dans ce numéro que j'ai fait un article sur le festival de Saint-Sébastien, et celui de Sestri-Levante notamment. C'est assez amusant parce dans ces comptes rendus, je dis sérieusement des énormités, et il y a des gens qui ont cru que c'était vrai. Je me fiche complètement de la figure de je ne sais plus quel film [*Barcos de Papel*, Roman Vinoly Barreto] et je raconte le scénario de bout en bout alors que c'était complètement crétin : « Un petit garçon apprend que le maître de maison veut tuer le canard, son meilleur ami. Pour le sauver, le petit garçon le confie alors à un ami » [rires]. Je recopie exactement le scénario, qui était mal écrit ! C'est un petit amusement personnel, qui n'a pas été perçu comme tel par tout le monde. Je cite aussi une phrase lancée dans une table ronde par un producteur, Jorge A. Garber, en disant que c'est très bien : « Il est important de remarquer le témoignage de l'auteur qui affirme qu'en augmentant l'afflux du public on augmente les bénéfices. » Il y a des gens qui ont lu ça et sont allés dire à Lourcelles : « Mais qu'est-ce qui lui prend à Mourlet, il devient fou ? » J'avais fait ça uniquement pour me moquer du monde, ça me semblait être assez clair... Eh non ! J'avais commencé à ne pas prendre très au sérieux la critique de cinéma, il faut bien le dire. Pourtant j'ai repiqué après, quand j'étais à *Valeurs actuelles* pendant cinq ans, de 1976 à 1981 à peu près. Je faisais de la critique de cinéma,

sérieuse cette fois, je ne pouvais pas se moquer des lecteurs.

Dans le numéro 18 de novembre 1963, il y aussi Pierre Guinle qui arrive dans les colonnes.

Ah c'est-à-dire dans le numéro où je me suis éclipsé. C'est Lourcelles qui l'a fait rentrer, c'était un de ses copains de lycée avec Simon Mizrahi, Alain Ferrari, etc. D'ailleurs Ferrari devient directeur pour les derniers numéros, aux côtés de Lourcelles et Guinle. Trois directeurs pour une revue comme ça, c'est quelque chose ! C'est extraordinaire. Guinle a été bien évidemment coopté par son copain Lourcelles.

Nous n'avons pas parlé de Paul Agde, qui arrive dès le numéro 9 comme vous.

Alors Paul Agde, c'est un pseudonyme là encore. Il s'appelle, ou s'appelait je ne sais pas s'il est mort, Paul Gilles je crois. Il est arrivé un beau jour au milieu d'une discussion qu'on avait après une projection. Il s'est pointé au milieu de nous, et a dit : « Salut, je suis surréaliste et chrétien, et je m'intéresse beaucoup au cinéma. » Il était très bizarre comme garçon. On a commencé à discuter, puis finalement je suis devenu assez ami avec lui, même très copain, et il est parti pour Rome. C'est grâce à lui d'ailleurs que je suis entré en contact avec Cottafavi. Il était à Rome comme correspondant de l'Agence France-Presse. Il m'a dit un jour : « Écoute j'ai rencontré un metteur en scène épatant, Vittorio Cottafavi, il faut absolument que tu le rencontres, j'ai vu deux films de lui, ça me paraît très intéressant de savoir ce que tu en penses. » D'une certaine façon Cottafavi est une découverte de Paul Gilles. Même si c'est une découverte qui n'aurait pas été très loin si c'était resté entre ses mains. Mais du fait qu'il m'ait refilé le ballon, j'en ai fait un de mes chevaux de bataille, et ça a très bien fonctionné. À tel point que tout le numéro 9 lui est consacré. Donc pour résumer : Paul Gilles, journaliste à l'AFP, connaissait un certain nombre de cinéastes et de scénaristes à Rome, et m'a mis en contact avec Cottafavi. Cottafavi m'a montré ses films, m'a invité aussi à des projections de ses films de télévision, parce que quand je

l'ai connu au début des années 1960, il avait cessé de faire du cinéma pour grand écran, il était un poncif de la RAI, l'un de ses plus grands metteurs en scène. Il faisait tout ce qu'il voulait, tout ce qu'il n'avait pas pu faire au cinéma, et était heureux comme un roi. Il avait beaucoup souffert de différentes choses dans la profession et notamment du fait qu'on lui ait collé sur le dos l'étiquette du metteur en scène de péplums, qu'il désavouait totalement. Ça ne lui plaisait pas du tout, il ne voulait pas faire ça, et on le couvrait d'or pour faire des péplums. Il en a eu marre, et est entré à la RAI. Là il a pu adapter tous les grands auteurs, aussi bien les tragiques grecs que les dramaturges suédois. Il a tout fait. Il a quand même fait un dernier film pour le cinéma, justement en 1963, *Le Fils du Cid, I cento cavalieri* de son titre original. C'est selon moi peut-être son chef-d'œuvre. C'est difficile de voir ce film aujourd'hui, il est passé à la télévision il n'y a pas longtemps, peut-être deux ou trois mois, sur CinéCinéma [désormais Ciné+Premier, appartenant au groupe Canal+]. C'est comme ça que j'ai connu Cottafavi. Pour en revenir à Paul Gilles, il est resté assez longtemps à Rome, et puis il a été rappelé à Paris parce qu'il coûtait trop cher à l'AFP en étant là-bas. On lui faisait faire des comptes rendus romains dans un studio parisien tapissé de je ne sais quel plastique isolant, qui renvoyait l'écho de façon à ce que l'on pense qu'il était dans un studio lointain alors qu'il était à Paris ! C'était pour Radio-Luxembourg. C'est pour vous dire qu'il y a toujours eu des truands partout, mais là c'était fort quand même ! [rires] Il avait beaucoup de talent, mais il avait l'inconvénient d'être totalement ivrogne, et devenait infréquentable quand il avait bu. J'ai été obligé de me séparer de lui parce que vraiment ça devenait vraiment compliqué quand on se voyait et qu'il était saoul, je ne supportais pas. On s'est un peu brouillés. On est revenus un peu copain après, puis on s'est rebrouillés. On s'est perdus de vue. Depuis je n'ai pas eu de nouvelles. Comme il était vraiment très ivrogne, je ne pense pas qu'il ait survécu à ses beuveries. C'est une vie gâchée. Il avait un caractère de chien, il était mal embouché, vraiment infréquentable, mais il avait énormément de talent. C'est vraiment dommage... Il y a des gens comme ça, ils apparaissent, ils disparaissent, on ne les connaît plus. Ils auraient pu faire quelque chose, mais n'ont rien fait.

Vous a-t-il fait découvrir d'autres metteurs en scène ?

Non, ça s'est limité à Cottafavi. Il était là au bon endroit, au bon moment. Ça a dû se passer quatre ou cinq mois avant le numéro sur Cottafavi. On a fait cet immense entretien que j'ai fait transposé à la machine par une dame qui était devenue ma première femme. Il a fallu préparer ce numéro. Cottafavi m'avait envoyé énormément de documentation dont je me suis servi, et qui font surface dans ce numéro. Et puis voilà, ça s'est très bien passé. Lorsque j'ai sorti le numéro, je l'ai envoyé en Italie naturellement, pour les vendre. Il y en avait environ une centaine. Ce qui est amusant, c'est que Cottafavi s'est arrangé pour les racheter, tous. Vous savez pourquoi ? Parce qu'il avait peur d'être ridicule. Comme il était considéré comme un réalisateur de seconde zone, on le mettait au pinacle, on ne le prenait pas au sérieux, à cette époque Fellini tenait le haut du pavé. Il s'est dit : « Je vais être ridicule si on lit quelque chose d'aussi élogieux sur moi, si on me considère comme un grand metteur en scène. On va se foutre de moi en Italie, les chiens vont me suivre en aboyant. » Donc il a racheté tous les numéros, ce qui m'arrangeait bien comme ça tout était vendu [rires]. Je ne sais pas ce qu'il en a fait. Après sa notoriété a enflé, petit à petit. En France d'abord, on a fait des rétrospectives de son œuvre. Même dans son pays il y eu un livre ou deux qui ont été écrits sur l'œuvre de Cottafavi. Il n'avait plus besoin de racheter les numéros, il était considéré. Mais au moment de la sortie du numéro de *Présence*, il n'était pas reconnu du tout.

Vous n'étiez pas les seuls à l'époque à le défendre ?

Ah si, complètement. Sinon d'une manière assez contemporaine avec notre numéro je crois, il y a eu un article sur *Les Légions de Cléopâtre* de Michel Delahaye [dans le numéro Losey de septembre 1960], si ma mémoire est bonne. Peut-être que Moulet a écrit quelque chose aussi.

Les Sièges de l'Alcazar parle énormément de Cottafavi.

Mais qu'est-ce que c'est que *Les Sièges de l'Alcazar* ?

C'est le film de Moullet, datant de 1983.

Ah je ne l'ai pas vu. Et il parle de Cottafavi ?

Tout à fait, c'est un sujet de discorde entre les critiques cinéphiles.

Je ne connaissais même pas l'existence de ce film ! Mais ce que je peux vous dire c'est que ce n'est pas Moullet qui a découvert Cottafavi. Il est arrivé bien après. C'est comme les gens qui se sont mis à parler de Joseph Losey, vingt ans plus tard en disant que c'étaient eux qui l'avaient découvert. Alors là c'était de la folie pure.

On aborde là un sujet très important : vous teniez à faire découvrir les cinéastes.

C'est notre raison d'être. J'ai toujours considéré qu'il y avait deux types de critique : la critique de découverte et la critique de digestion. Je n'ai jamais été du côté de la critique de digestion, j'ai toujours voulu être du côté de la découverte. S'il y a un intérêt quelconque à la critique c'est celui-là, ce n'est pas d'expliquer aux gens ce qu'il faut aimer et comment il faut aimer. Si les gens ne sont pas foutus de savoir par eux-mêmes, tant pis pour eux. Mais moi ça ne m'intéresse pas, ce que je voulais c'était de faire découvrir des cinéastes, comme j'ai voulu faire découvrir ou redécouvrir certains écrivains, comme André Fraigneau, qui était totalement inconnu et occulté quand je l'ai rencontré dans les années 1960. Les années 1960 ont été vraiment pour moi l'explosion de tout, j'ai tout découvert à ce moment-là. J'avais 25 ans et j'ai entrepris de réhabiliter André Fraigneau et j'y suis très bien parvenu parce que maintenant on écrit des livres sur lui. Pour Samuel Fuller, les *Cahiers* l'ont bien promu et probablement découvert, nous sommes arrivés un peu après. Samuel Fuller est devenu un de nos chevaux de bataille, beaucoup plus qu'aux *Cahiers*. Aux *Cahiers* finalement ils avaient un peu tout le monde. Il y avait une espèce d'éclectisme que j'appelle

toujours de mauvais aloi parce que l'éclectisme pour moi ce n'est pas le saint des saints de la perfection artistique. Pour Otto Preminger, il faut dire que Rivette avait fait pas mal pour lui, mais là encore pas autant que ce que nous avons fait nous. On l'a vraiment porté au sommet. Il y avait des gens comme Fritz Lang et Preminger sur lesquels nous avons mis nos fraises sans pis. Surtout Lang, parce que les trois derniers films allemands, c'est nous qui les avons portés, beaucoup plus que n'importe qui d'autre.

Lang est pourtant le seul de votre « carré d'as » à ne pas avoir eu son numéro. Est-ce qu'il y a une explication à cela ?

Nous avons certainement envisagé de le faire. Eibel avait publié le livre sur Fritz Lang. Ça n'avait jamais été fait une monographie comme cela sur Fritz Lang. Dans le train, alors que j'allais au Festival du court métrage de Mannheim, je ne sais pas s'il existe encore, j'avais emporté quelques exemplaires du livre, qui venait de paraître. Dans le même train que moi, il y avait des critiques allemands qui s'y rendaient aussi. Alors je leur ai montré cela, et ils se sont jetés là-dessus en disant que c'était formidable, que personne n'avait fait de livre sur Lang. Avec ce livre, je ne pense pas que c'était une priorité de faire un numéro sur Fritz Lang, à mon avis il y avait bien d'autres cinéastes sur lesquels on n'avait pas fait de livre, et qu'il fallait traiter.

Et puis à l'époque Fritz Lang était aussi énormément commenté, plus que Cottafavi ou Freda par exemple.

Bien sûr ! Fritz Lang n'était pas une découverte mais c'était une mise à jour par rapport au *Tigre du Bengale* et au *Tombeau Hindou* qui étaient considérés par énormément de gens à l'époque où il est sorti en France comme des films sans intérêt, équivalents des péplums spaghetti. J'ai lu des critiques effarantes en 1959, notamment dans *L'Express*, une critique vraiment débile sur le diptyque, le traitant comme si c'était un sous-produit commercial. C'était la troisième fois que Fritz Lang se penchait sur le même scénario, de son ex-femme Thea von

Harbou. Elle l'avait fait une première fois, puis une deuxième fois, puis une troisième fois. Lang était passionné par cette histoire. Et alors on vient lui dire que son film c'est nul. C'était affolant. Nous sommes alors intervenus, et c'était un peu aussi une manière de sortir du néant quelque chose qui n'arrivait pas à exister à cause de ces crétins qui ne voyaient pas ce qu'ils avaient devant eux.

Cela m'amène à un autre point, celui de l'écho de la revue.

Alors là je n'ai aucune statistique concernant le nombre d'abonnés ou le nombre de numéros écoulés. Je devais vaguement le savoir un peu à l'époque, mais j'ai tout oublié. Ça ne devait pas être mirobolant du point de vue des abonnés, il devait y en avoir quelques centaines, pas suffisamment pour que l'on vive normalement. Il y avait évidemment quelques ventes en librairies. Mais c'était la croix et la bannière pour la diffuser. On portait des livres nous-mêmes dans les librairies avec Curtelin. Je prenais ma voiture, on mettait 100 exemplaires derrière et on faisait librairie après librairie, on en déposait 3 ici, 5 là. On faisait signer des petits bons et on récupérait l'argent après.

Vous n'étiez pas vraiment attachés aux chiffres ?

C'est-à-dire que ça m'importait dans la mesure où ça permettait quand même de financer la revue. Je n'avais pas de revenus personnels, je n'avais pas de fortune. Lourcelles avait un peu d'argent personnel, il avait la chance d'avoir hérité d'un père marchand de biens, donc il n'a jamais rien fait de sa vie. C'est sans doute la seule personne que je connaisse qui n'a jamais travaillé pour gagner sa vie. Il a de l'argent qui lui tombe du ciel. C'est fabuleux quand même. C'est dans ces situations-là que le capitalisme a du bon. Il faut que ça tombe sur la bonne personne. Il est évident que si Lourcelles n'avait pas eu cet argent, il n'aurait jamais écrit une ligne. C'est quelqu'un qui ne peut faire que ça. Je veillais un peu au grain parce que j'avais besoin d'argent pour faire cette revue. Et c'est pour cela que de temps en temps j'essayais de faire de la publicité payante. Je n'y suis pas vraiment arrivé. J'y suis mieux parvenu avec *Matulu* mon autre

magazine, pluridisciplinaire. Avec *Présence* c'était surtout de la publicité d'échange.

En effet, il y a beaucoup de publicités, notamment pour des librairies.

Tout à fait, c'était intéressant de leur faire de la publicité parce que ça permettait de refiler quelques numéros sans problème. Nous n'étions pas obligés de discuter 107 ans pour dire « Prenez-nous ci, prenez-nous ça. » Ils les prenaient automatiquement parce qu'on leur faisait de la publicité.

Est-ce que les auteurs qui collaboraient à la revue étaient rémunérés ?

Non, ils n'étaient jamais rémunérés. Jamais personne n'a touché un centime pour ça. Il y a une fois ou deux, dans l'époque Eibel-Curtelin, où j'ai été rémunéré en tant que rédacteur en chef. Ça ne devait pas être beaucoup, ça a dû quand même me permettre de me payer mon loyer et quelques facilités de vie. Comme j'avais par ailleurs l'entreprise de mon père, qui était un peu bancal parce que je n'étais pas vraiment l'homme de la situation, j'arrivais à survivre un peu correctement. Et chacun avait sa petite façon de survivre. Les autres sortaient des études ou de leur service militaire. Curtelin était parmi les plus âgés et était de fait déjà dans la profession. Il a fait cette revue, qui lui a servi de carte de visite. Et très vite, il est rentré dans le circuit comme scénariste. Il s'est très bien débrouillé, il avait un talent de scénariste indiscutable, c'est d'ailleurs pour cela que ça a marché tout de suite. Lui gagnait sa vie, de façon très sporadique. Il lui fallait un contrat pour toucher des sous, et s'il n'avait pas de contrat pendant six mois, il n'avait rien. Il a habité pendant trois ou six mois chez moi, je ne me rappelle plus, parce qu'il était pratiquement à la rue, alors qu'il avait fait des films avec Deloue. Mais pendant un an, en 1968, il n'a rien fait et donc n'avait plus un rond.

Concernant les autres, vous savez quelles étaient leurs activités ?

Alors Rissient à ce moment-là, commençait à faire de l'assistantat de mise en

scène, ce qui lui a permis de gagner un peu sa vie, même si ça ne devait pas être mirobolant, il s'en est sorti comme ça. Il a travaillé sur *A bout de souffle* comme assistant de Godard. Lui sortait directement du service militaire. Par contre, je n'ai pas la moindre idée de ce que Marc Bernard faisait à l'époque. On ne se posait même pas la question, enfin moi je ne me la posais pas du moins. Je ne sais pas du tout ce qu'il faisait. Il devait peut-être avoir un petit emploi quelque part, je n'en sais rien. Lourcelles vivait de ses rentes. Paul Gilles était journaliste à l'AFP, donc il n'avait pas trop de problèmes non plus. Michel Fabre lui, je pense, vivait à ce moment-là encore un peu chez ses parents mais il a dû s'entendre assez vite avec Claude Zidi ou je ne sais qui et est entré dans ce milieu de « faiseurs de gags », de gens qui aimaient bien rigoler ensemble et taper le carton. Ils aimaient bien jouer au poker. Fabre n'en est plus sorti. Je n'ai pas suivi son histoire, je n'étais pas très ami avec lui, on aimait bien rigoler de temps en temps à cette époque-là avec lui mais c'était tout. Après je l'ai perdu du vu, et il a commencé ses scénarios. J'ai appris qu'il était mort et qu'on avait retrouvé son corps après huit jours... Il était tout seul dans sa chambre, personne ne savait qu'il était mort. C'est effrayant. C'était un bon vivant, un type qui aimait bien rire et se taper sur le ventre. Et voilà comment ça se termine. Je n'ai pas connu Louis Skorecki. Il avait donné des articles à *Présence du cinéma* sous le pseudonyme de Jean-Louis Noames. Je crois qu'il était aux États-Unis à l'époque, mais je ne sais pas ce qu'il y faisait. Il a dû envoyer ça à Lourcelles par la Poste. Il connaissait bien Lourcelles d'ailleurs, et c'est par lui qu'il a collaboré à *Présence*. Il me semble que Lourcelles a été le voir quand il travaillait à *Libération*, avant qu'il ne se fasse virer. Je ne sais pas non plus ce que faisait Pierre Guinle. Je ne sais pas de quoi il a vécu après, je ne crois pas qu'il ait vécu de ses films. Je crois qu'il a vécu longtemps en Belgique, à la fin de sa vie. Il faudrait demander ça à Lourcelles, il pourrait peut-être vous renseigner. En revanche Mizrahi je sais très bien, il était attaché de presse, peut-être même l'était-il déjà du temps de *Présence*. Il y avait un autre type aussi, un grand ami de Lourcelles, qui s'appelle Daniel Palace, qui n'apparaît nulle part parce qu'il n'a jamais écrit une ligne sur le cinéma, mais qui était très cinéphile, partageant les goûts néo-mac-mahoniens, donc de Lourcelles, et les nôtres. Lourcelles était

aussi très copain avec Gabriel Matzneff, qui était assez cinéphile lui aussi. Matzneff connaissait bien le Mac-Mahon, mais je ne le connaissais pas en tant que mac-mahonien. Je l'ai connu par La Table Ronde, parce qu'il se trouve qu'on publiait tous les deux là-bas. Et puis, je l'ai retrouvé aux *Nouvelles Littéraires*, où nous étions tous les deux, lui avait une chronique, moi je parlais de télévision. On s'est toujours revus. Maintenant beaucoup moins, les choses de la vie étant ce qu'elles sont, on n'a plus vraiment d'occasion de se rencontrer. Mais de temps en temps on déjeune ensemble. Matzneff n'a jamais écrit une ligne sur le cinéma, en tout cas dans les journaux dont je me suis occupé.

La sphère critique de l'époque était structurée autour des chapelles.

Oui tout à fait ! Les chapelles qui s'affrontaient. C'était cela qui était passionnant aussi. C'étaient des petites chapelles qui se bouffaient le nez, qui se haïssaient. C'était drôle. Il n'y a plus du tout ça maintenant. D'ailleurs, sur quoi se disputeraient-ils, on se demande. Il n'y a plus d'antagonisme, plus de sujets de discorde. C'est l'abominable consensus mou dans toute son horreur.

Comment aviez-vous l'habitude de vous retrouver à cette époque ?

Il y a deux aspects de la question. Le premier aspect, c'est que je n'ai jamais beaucoup aimé la discussion. Je pense que la lumière jaillit rarement de la discussion, alors que la confusion... Cela dit j'ai toujours aimé me retrouver avec mes camarades et discuter de ceci ou de cela. Ça ne mène nulle part en général mais c'est agréable. Ce qu'on faisait surtout si vous voulez, c'est qu'on se refilait des pistes de films ou de cinéastes en disant : « Tiens, j'ai vu ça dans tel quartier hier ! » Ça pouvait être la projection d'un film d'Edward Ludwig, et comme je ne connaissais pas Edward Ludwig, j'y allais parce qu'on me disait : « C'est épatant, il faut absolument que tu ailles voir ça, vas-y demain ! » C'est comme ça que ça se passait. On se repassait des adresses, comme deux copains qui se repassent une adresse de restaurant ou d'une fille un peu agréable. Mais on n'a jamais organisé des colloques vraiment sérieux, où on aurait mis au point

une stratégie de conquête du terrain ou une théorie explicative d'un cinéaste ou d'un phénomène de cinéma quelconque, non ça, on ne l'a jamais fait. C'était beaucoup simple, informel et détendu quand on se retrouvait.

Vous lisiez les papiers des uns des autres ?

En tant que rédacteur en chef j'étais quand même plus tenu de le faire. J'étais déjà, à l'époque, obsédé par la bonne tenue stylistique des articles, et si je voyais une faute de français ou une entorse à la syntaxe, évidemment, je la corrigeais. Je n'allais pas demander la permission à l'auteur, je prenais ça sous mon bonnet.

Un an sépare le numéro 20, consacré à Losey (et à la fin du dossier Fuller) du numéro 21 consacré à Ford, en mars 1965. Comment expliquez-vous cela ?

Je peux l'expliquer de deux façons. D'une part, l'extrême lenteur de Lourcelles à faire quoi que ce soit. Quand il a annoncé pendant des années qu'il allait faire un livre sur Ida Lupino, je ne me suis pas trop fait de souci parce que je savais qu'il allait sortir un jour, au bout de 10 ans, 15 ans. Je me suis trompé puisque finalement il ne l'a jamais fait ! Il est très lent parce qu'il est très minutieux. C'est un fou de minutie, de pinaillage. Il est comme ça. Donc ça prend du temps, et je pense que c'est la raison principale de cet intervalle. Mais il est aussi possible qu'il ait eu quelques soucis d'argent. Il ne me l'a pas dit, ou alors j'ai oublié.

C'est donc après ce numéro que vous avez totalement légué la revue à Lourcelles.

Oui tout à fait. Je suis parti sur la pointe des pieds. Quand j'ai revendu la revue à Lourcelles après le numéro 17, mon idée était de la quitter, je voulais m'en débarrasser, définitivement, parce que j'estimais que j'avais fait tout ce que j'avais à faire, dit tout ce que j'avais à dire, et j'avais envie de passer à autre chose. Mais quand j'ai revendu la revue à Lourcelles il m'a dit : « Oh, tu ne vas pas m'abandonner comme ça, tu vas continuer à travailler. » Bon, ça ne

m'arrangeait pas trop parce que si je lui revendais c'était précisément pour m'en aller. Donc j'ai ménagé un peu les choses, la chèvre et le chou, et je lui ai dit : « D'accord je continue à travailler un peu. » C'est ce que j'ai fait, deux trois bricoles dans la revue. Je ne sais plus trop quoi d'ailleurs. Ah, les comptes rendus de festivals que nous avons évoqués avant par exemple. Et puis, au bout de trois numéros je me suis dit : « Bon, ça suffit comme ça, *adios*. » J'avais vraiment d'autres chats à fouetter.

Est-ce que votre attrait pour la critique s'était estompé avec le temps ?

Bien sûr, mon attrait était totalement parti. J'ai la manie de vouloir dire des choses que j'ai envie de dire et de ne pas me répéter. J'ai horreur de ça. Quand j'ai eu le sentiment d'avoir dit tout ce que j'avais à dire, et qu'en plus, ça ne me rapportait rien, je ne voyais plus l'intérêt de continuer. Alors que Lourcelles, lui, avait plein de choses à dire, et il en a encore ! Il est prodigieux. Il continue à aller au cinéma 3 ou 4 fois par jour, c'est absolument faramineux. Je n'étais pas comme ça du tout, et à 30 ans j'en avais déjà marre, alors vous imaginez maintenant ce que ça peut être ! Alors, j'ai abandonné ça, et ai laissé le pauvre Lourcelles à son sort, enfin il ne m'en a pas voulu, il a très bien compris les problèmes je suppose. Dans les années 1965-1966 je travaillais aux *Nouvelles littéraires*, et je gagnais un peu ma vie là-bas, puisque c'était un travail qui payait au moins. Je m'occupais de télévision, ce qui m'intéressait beaucoup plus à cette époque-là parce que c'était nouveau. Rendez-vous compte que j'ai assisté à l'arrivée de la couleur sur les écrans, c'était un événement extraordinaire ! J'ai connu tous les pionniers de la télévision, ou presque. Et ça commencé à m'intéresser parce qu'il y avait des choses à découvrir. C'était nouveau. C'est pour ça que j'ai abandonné si facilement le cinéma. En 1975, je suis entré à *Valeurs actuelles*. Il y avait Michel Marmin, mais quand il est parti j'ai pris sa place. Et là j'ai commencé à très bien gagner ma vie, ça changeait du tout au tout. Je pouvais me payer des chaussures neuves, j'étais très bien dans ma peau. Et j'ai recommencé à faire des articles sur le cinéma, certes, un peu alimentaires, c'est-à-dire n'allant pas au fond des choses comme je l'aurais souhaité. Il

s'agissait de s'adresser à un vaste public, donc j'étais tenu de raconter le scénario. Et puis je brossais rapidement tout ce qui concernait la mise en scène, les choses trop techniques et trop « philosophiques ». Je passais dessus rapidement. Mais néanmoins, je restais dans mon optique. J'ai écrit sur 300 films à peu près, sans renier du tout ce que j'étais à ce moment-là. D'ailleurs, j'aimerais bientôt réunir tout ça pour en faire un livre qui serait une espèce de récapitulatif de tout ce que j'ai pu dire sur des films particuliers. Ce n'était pas quelque chose que j'avais fait auparavant. J'avais surtout élaboré des théories générales, je n'étais pas tellement centré sur les films en particulier, sauf 3 ou 4 pour bien fixer les choses. Sinon ça ne m'intéressait pas. Donc à *Valeurs actuelles*, j'ai changé mon fusil d'épaule, et je me suis intéressé, film par film, à tout ce que je voyais et à tout ce que je voulais raconter à un grand public. C'était une optique complètement différente de *Présence du cinéma* naturellement. Quand on a 100 000 lecteurs et non plus 100, on n'écrit évidemment pas de la même façon.

En 1971, vous créez la revue Matulu.

Oui tout à fait, c'était avant l'épisode *Valeurs actuelles*. En mars 1971 est sorti le premier numéro de *Matulu*, et ça a duré 3 ans. Ça m'a énormément occupé, je n'ai fait que ça, c'était passionnant. C'était un vrai journal, j'avais un vrai bureau, j'avais une secrétaire, un secrétaire de rédaction. C'était très enivrant, très agréable à faire. J'ai laissé tomber, pour des raisons plus personnelles.

Votre vision du cinéma, de la mise en scène plus particulièrement, a-t-elle changé ?

Elle n'a pas changé du tout. En revanche, j'ai élargi mon champ visuel si vous voulez. J'étais trop exclusif, et caricatural finalement. Ce n'est pas vrai qu'il n'y a que 4 metteurs en scène plus quelques-uns autour. C'était une vision polémiste je dirais, vision dont nous avons besoin pour exercer une espèce que terrorisme intellectuel. Ma vision en tant que telle n'a pas changé. Je suis toujours un partisan du cinéma vu à travers la mise en scène. Je pense qu'elle dévoile le

monde, comme le langage organisé dévoile le monde. La mise en scène est une forme de connaissance. Elle s'applique sur le scénario, énormément sur les acteurs bien sûr, etc. Ce qui a changé, c'est que j'aime beaucoup plus de choses, alors que j'en vois beaucoup moins, parce que mon appétit a singulièrement baissé d'intensité, comme dans tous les domaines d'ailleurs. Mon temps s'est rétréci de la même façon, je ne fais plus que travailler à mes propres ouvrages, ça me prend énormément de temps. J'ai de moins en moins de temps devant moi, et j'en prends de plus en plus pour faire ce que j'ai à faire. J'ai beaucoup de choses à faire que je n'ai pas terminées. Le cinéma passe après. Je regarde des films de temps en temps, à la télévision, ce qui n'est pas la meilleure façon de voir un film parce que la télévision est un timbre-poste, et ce n'est pas sur un timbre-poste que l'on peut voir *La Cène* de Léonard de Vinci, évidemment. Il y a une incompatibilité entre le format et ce qui se trouve à l'intérieur. On ne voit pas la mise en scène à la télévision comme on la voit sur un grand écran. Cela ne me facilite pas l'accès au cinéma, sachant que je n'ai plus le temps d'aller en salles. J'y vais lorsqu'un ami m'y invite, comme Tavernier. Pour autant, je m'intéresse beaucoup plus au cinéma français, par exemple. À l'époque, je ne m'y intéressais pas du tout, exceptés Abel Gance et quelques personnes de cette envergure. Je m'y intéresse beaucoup plus aujourd'hui et je trouve même qu'il y a dans le cinéma français actuel beaucoup plus de choses intéressantes qu'il n'y en a dans le cinéma américain. Le cinéma américain me paraît vidé, totalement, de sens et de contenu, à part 2 ou 3 exceptions par année. L'ensemble que j'aperçois du cinéma américain actuel, ça me paraît consternant par rapport à l'ambition qui était celle du cinéma américain entre les années 1940 et 1970, même 1980. Maintenant c'est devenu de la bande dessinée pour gamins de 12 ans. Alors qu'il y a dans le cinéma français de bonnes choses, comme dans le cinéma espagnol et dans le cinéma sud-américain, notamment dans le cinéma fantastique. Il y a des choses qui me retiennent et qui m'intéressent. Tout ce qui ne m'intéressait pas au temps de mac-mahonisme en sommes, alors que ce qui m'intéressait – le cinéma américain – me tombe des yeux comme un livre me tombe des mains.

Quels sont les metteurs en scènes qui vous intéressent alors aujourd'hui ?

Alors quelqu'un comme François Ozon, par exemple. J'ai vu plusieurs de ses films, et ils me paraissent fort intéressants dans la manière de raconter une histoire, de la mettre en valeur par un décor, etc. Bertrand Tavernier, évidemment, je l'aime beaucoup. Je n'aime pas tout ce qu'il fait, mais certains de ses films me paraissent remarquables. Les films d'Eugène Green sont absolument passionnants, dont *Le Pont des arts*, que j'ai trouvé presque admirable. Je ne sais plus trop pour quoi d'ailleurs, parce que je l'ai vu il y a longtemps. Je défendrais Eugène Green bec et ongles tant que je pourrais. J'ai vu des choses très bien dans le cinéma comique aussi. Finalement, c'est comme à la télévision, où il y a certaines choses que l'on méprise, et à juste titre, mais il y a quelques fois des choses épatantes. Elles sont noyées dans un ensemble qui fait qu'on ne les voit pas. J'en vois certaines, et je me dis que si j'avais 25 ans aujourd'hui, je serais téléphile et téléphage, et je dirais ce qu'il faut voir et ne pas voir à la télévision. Il y a des metteurs en scène de télévision qui valent bien les metteurs en scène de cinéma. Malheureusement on ne connaît même pas leur nom, c'est un art naufragé mais qui existe, et qui j'espère sera découvert un jour. Dans les années 1930, on fondait le celluloid pour refaire des copies neuves, on a perdu un tas de films comme ça. On ne s'intéressait pas du tout au cinéma, on pensait que c'était un art mineur, et qu'il ne valait pas la peine d'être commenté. Au contraire, quelques fous, comme les surréalistes, trouvaient que c'était intéressant. Mais on ne les prenait pas au sérieux. Et puis on a découvert que le cinéma était un art majeur. Je pense que ce sera pareil pour la télévision, dans 20 ans, dans 30 ans, mais qu'entre temps on aura perdu énormément de choses parce qu'on n'aura pas compris ça au bon moment. Il y a un tri à faire, et quand ce tri sera fait, on découvrira des merveilles. Malheureusement la privatisation des chaînes a fichu beaucoup de choses en l'air. Avant, du temps de l'ORTF, il y avait une réelle ambition, qui n'était pas contrebalancée par l'appât du gain comme aujourd'hui. Il y a des séries télévisées qui sont très intéressantes, comme il y en a, d'ailleurs beaucoup, qui sont totalement nulles. Les séries américaines par exemple, elles sont toutes coulées dans le même moule, et racontent toutes la même histoire,

c'est terrifiant. Pourtant, même dans les séries américaines, il y en a quelques-unes qui sont épatantes. Je me souviens d'une série policière, avec un obsessionnel...

Monk ?

Oui tout à fait ! C'était épatant !

Vous avez enseigné la théorie de la communication audiovisuelle dans les années 1980 à l'université Paris 1 ?

Oui c'est exact. J'étais tout seul à faire ça. La communication audiovisuelle c'est la manière de regarder un film, il n'y en a pas 36. Dans cette manière de regarder un film, on peut faire rentrer ou non un certain nombre de metteurs en scène. Quand on fait un film, aujourd'hui, avec des effets spéciaux fabriqués sur ordinateur, je prétends que ce n'est plus du cinéma, c'est du dessin animé, qui est autre chose. C'est une forme d'art, très honorable, qui a donné des chefs-d'œuvre, mais ce n'est pas du cinéma. Le cinéma c'est la manière de regarder la réalité avec un objectif transparent, et ce n'est que ça. Il n'y a pas d'autre vision possible. J'ai lu des choses, notamment sur la direction d'acteurs, qui m'ont effaré, dans lesquelles il y avait une sorte de relativisme, et on prétendait que ce qui est naturel pour untel, ne l'est pas pour un autre, qu'il n'y a que codes qui sont différents selon les paramètres. Alors là, je m'inscris totalement en faux, et je dis qu'il y a un absolu du naturel. Dès lors que l'on n'a pas cet absolu du naturel, on fait une saloperie qui s'appelle quelque chose de mal joué. Par exemple le code bressonien est pour moi mauvais, je n'y peux rien. J'ai beaucoup d'admiration, beaucoup d'estime, pour Bresson, d'une autre façon, mais je pense qu'il a fait un très mauvais cinéma à cause de sa direction d'acteurs. On ne me fera jamais avaler que c'est une direction d'acteurs comme une autre, et qu'elle est valable parce qu'elle a ses codes. Eh bien non, pour moi ce n'est pas des codes, c'est n'importe quoi, c'est le contraire du naturel, donc c'est faux. J'ai une méthode pour cela, qui est imparable : lorsque je regarde un film, je

ferme les yeux, je m'imagine dans la pièce à côté, et j'écoute. Si j'entends du théâtre, des gens qui parlent sur un ton aberrant, et bien je dis que ce n'est pas la bonne direction d'acteurs, c'est mauvais. C'est comme l'oreille absolue en musique.

Vous aviez la volonté, dans les colonnes de Présence, de faire passer un savoir en quelque sorte ?

Oui bien sûr. C'est pour cela que j'ai écrit des textes théoriques, et le reste ce n'est que de l'illustration. J'essaie de retrouver à travers tel ou tel film, tel ou tel metteur en scène, les principes que j'ai énoncés d'une manière générale. Et ces principes je les ai trouvés à travers des metteurs en scène et des films. Il y a un mouvement de réciprocité, de va-et-vient, entre un film et un critique de film. Il voit un film, en dégage des lois, pour ensuite essayer de les retrouver dans d'autres films. Je suis dans l'absolu, et le relativisme, très peu pour moi.

Vous étiez tous d'accord au sein du Cercle du Mac-Mahon ?

Ah oui, tous d'accord. Sauf sur quelques petits détails peut-être. Nous étions tous d'accord, surtout sur ce plan de l'absolu. La phrase qui résume le mieux la conception mac-mahonienne est une phrase de Walsh qui dit : « Il n'y a qu'une seule façon de faire rentrer un personnage dans une chambre. » Bien sûr, tous les autres paramètres doivent être pris en compte pour déterminer cette manière : ce que le personnage a à faire dans la chambre, ce qu'il va dire, la lumière qu'il y a dehors, etc. C'est ça le mac-mahonisme. Il y a des gens pour qui il y a 36 façons de faire rentrer le personnage dans la chambre. Ces personnes-là sont du côté du relativisme, des codes choisis. C'est comme la conception de la musique : on choisit telle note, telle gamme, ou tel demi-ton comme base et puis on va faire partir tout le reste de là, au lieu de partir du do majeur. Je n'aime pas non plus cette musique-là, parce qu'elle ne me satisfait pas l'oreille. Il y a une mathématique naturelle de l'oreille, et qu'elle est donnée par le do majeur. Il y a une architecture naturelle des sons. La moitié de la musique contemporaine qui m'échappe. Je n'apprécie pas Boulez et je sais pourquoi. Au cinéma c'est pareil,

et je suis sûre d'avoir raison.

C'est conception totalement aristotélicienne.

Ah mais absolument ! On pourrait aborder un chapitre très important, qui est celui de Brecht. Tout au début, des gens ont prétendu que j'étais brechtien, ils ressortaient ça de mes textes. Alors que je vomis littéralement Brecht. Rissient croit qu'il est brechtien, mais en réalité, il connaît trois pièces de Brecht, c'est un grand maximum. Tout cela part de Losey, qui a mis en scène *Galileo Galilei* [*Galileo*], l'une des pièces de Brecht les plus connues [*La Vie de Galilée*]. Rissient a tiré le principe qu'il fallait être brechtien parce que Losey était brechtien vu qu'il avait mis en scène Brecht. Cette série de déductions ne repose absolument sur rien, car précisément, comme vous le dites, le mac-mahonisme c'est complètement le contraire de Brecht puisque c'est aristotélicien. Et Brecht a passé sa vie à essayer de démolir Aristote. L'aristotélisme consiste à s'identifier au maximum au spectacle, pour en jouir, pour en être complètement nettoyé à l'intérieur, d'une manière ou d'une autre, c'est la catharsis. Alors que Brecht veut absolument l'inverse, il veut que le spectateur garde sa lucidité tout le temps, qu'il soit détaché du spectacle. Il est alors évident que le mac-mahonisme ne peut pas adhérer à cela, puisque le concept de fascination, c'est l'inverse du concept de distanciation. Comment peut-on essayer de faire coïncider deux contraires aussi antithétiques...

Vous n'avez donc aucun intérêt pour le cinéma expérimental ?

C'est exact. Cela n'a aucun intérêt, parce que ça ne vise pas à dévoiler la vérité du monde, ça vise simplement à tripatouiller des formes. Or cela n'est pas le but du cinéma, ni celui de la peinture, c'est le but d'aucun art, sauf peut-être celui d'une certaine forme d'art contemporain que je répudie totalement. Il ne peut rien en sortir de ça, il n'en est jamais rien sorti d'ailleurs. Ce sont des successions de petites expériences qui se succèdent les unes aux autres et qui n'aboutissent à rien, que tout le monde laisse tomber au bout de x temps pour essayer quelque

chose d'autre. Cela ne rime à rien. Ce qu'il faut, c'est rechercher la vérité du monde. On ne la trouve pas comme Dziga Vertov en juxtaposant des images, comme un type qui rit, un type qui pleure, des conneries de ce genre. Que ce soit en 1915 ou en 1990, ça n'a aucun intérêt. Ce que je veux voir ce sont des images qui me fassent découvrir quelque chose d'un aspect que je ne connais pas encore de l'univers, ou alors me faire pénétrer plus profondément dans un aspect que je connais insuffisamment. L'art est une réconciliation de l'homme avec le monde. L'homme vit un divorce avec le monde, et l'art est un remariage. Il essaie de remettre l'homme en accord avec le monde. Il y a de l'art parce que ça sert à quelque chose. Il faut saisir le monde, si on ne saisit pas le monde on ne peut pas le réconcilier avec l'homme. Dans le cinéma, toutes les écoles qui se détachent de la nature sont sans intérêt. Je les ai étudiés toute ma vie et j'en ai toujours tiré la même conclusion. La nouveauté formelle, qui est aujourd'hui un critère d'appréciation, n'a aucun intérêt, j'attends plutôt de la nouveauté dans le dévoilement du monde. On le trouve dans la science, mais dans l'art de moins en moins, c'est absolument révélateur de la civilisation contemporaine.

Cela permet de comprendre pourquoi vous tenez au scénario dans le film.

Totalement ! Le scénario est indispensable, il faut raconter des histoires. Si on ne raconte pas d'histoire, on aligne les images. Cela ne mène pas à grand-chose. Si on ne dégage pas un sens de ce que l'on fait, de ce que l'on montre, ça n'a aucun usage, aucune importance. Ce que je veux, c'est que le cinéma dégage du sens, et non pas joue autour des formes. Cela tient de la coquetterie intellectuelle, se rattache à la société-spectacle. Cette société-spectacle est aujourd'hui en train de basculer dans d'autre chose, qui est la société d'imposture. Le spectacle devient une imposture, c'était une direction inéluctable de la société-spectacle. On ne peut plus croire à ce qui nous est montré, on passe d'une monstration de ce qu'on est à une monstration de ce qu'on n'est pas, c'est-à-dire l'imposture. C'est pour cela que tous les hommes politiques deviennent des imposteurs, comme la plupart des artistes. Je dis que nous vivons dans le monde de Tartuffe, littéralement. Je ne vois plus que ça autour de moi, sauf quelques exceptions. Je

ne suis plus dans cette société. J'étais dans une société où l'homme était un combattant au milieu de la jungle, où la vie était une bataille de laquelle il essayait de sortir. C'est ça la vérité, ce n'est pas l'espèce de ramollissement général dans lequel nous vivons aujourd'hui. On s'éloigne du cinéma. En fait, non pas vraiment, puisque ce que ma vision du cinéma colle parfaitement avec ma vision de la société.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Présence du cinéma, intégralité (25 numéros), 1959-1967.

ARTICLES DES *CAHIERS DU CINÉMA*

André BAZIN, « Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien ? », n°44, février 1955.

André BAZIN, « De la Politique des auteurs », n°70, avril 1957.

Fereydoun HOVEYDA, « Les tâches au soleil », n°110, avril 1960.

Luc MOULLET, « Jean-Luc Godard », n°106, avril 1960.

Michel MOURLET, « Sur un art ignoré », n°98, août 1959.

Michel MOURLET, « Prélude à Cottafavi », n° 99, septembre, 1959.

Michel MOURLET, « Billet londonien », n°102, décembre 1959.

Michel MOURLET, « Apologie de la violence », n°107, mai 1960.

Michel MOURLET, « Beauté de la connaissance », n°111, septembre 1960.

Eric ROHMER, « Le celluloïd et le marbre », n° 44, février 1955 ; n°49, juillet 1955 ; n°51, octobre 1955 ; n°52, novembre 1955 ; n°53, décembre 1955.

François TRUFFAUT, « *Ali Baba* et la "Politique des Auteurs" », n°44, février 1955.

François TRUFFAUT (Robert LACHENAY), « L'admirable certitude », n°46, avril 1955.

Jean-Luc GODARD « Chacun son tours », n°92, février 1959.

Claude CHABROL, « Les petits sujets », n°100, octobre 1959.

AUTRES ARTICLES

Alexandre ASTRUC, « L'évolution du cinéma américain », *Combat*, 17 juillet 1946.

Alexandre ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, 30 mars 1948.

Alexandre ASTRUC, « L'avenir du cinéma français », *La Nef*, n°48, novembre 1948, repris dans *Trafic*, n°3, été 1992.

André BAZIN, « Le nouveau style américain. Le cinéma est-il majeur ? », *L'Écran français*, n°60, 21 août 1946.

André BAZIN, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, décembre 1958, p 95.

Robert BENAYOUN, « Le roi est nu », *Positif*, n°46, juin 1952.

Ginette BILLARD, « Interview with Georges de Beauregard », traduit en anglais par Ernest Callenbach pour *Film Quarterly*, vol. 20, n°3, été 1967, University of California Press.

Jacques DEMEURE, Ado KYROU, Roger TAILLEUR, « Quoi de neuf ? », *Positif*, n°31, novembre 1959.

Marcel MARTIN, « Nouvelle Vague, tentative (raisonnée) de bilan (provisoire) », *Cinéma*, n°44, mars 1960.

Georges SADOUL, « Quelques sources du nouveau cinéma français », *Esprit*, n°285, juin 1960.

OUVRAGES ET ANTHOLOGIES

André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Édition du Cerf, Paris, 1976.

Raymond BORDE, Jean CURTELIN et Freddy BUACHE, *Nouvelle Vague*, SERDOC, Lyon, 1962.

Michel DELAHAYE, *À la fortune du beau*, Capricci, Paris, 2010.

Pierre KAST, *Écrits 1945 – 1983*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Michel MOURLET, *Sur un art ignoré ou La mise en scène comme langage*, Ramsay, Paris, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2008.

Louis SKORECKI, *Dialogues avec Daney et autres textes*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007.

François TRUFFAUT, *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, coll. « Champ Contre-champs », Paris, 1990.

BIBLIOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS SUR L'ART ET LE CINÉMA

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990.

Jacques AUMONT, *Le cinéma et la mise en scène*, deuxième édition, Armand Colin, Paris, 2015.

Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire critique et théorique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2^{ème} édition, 2014.

Noël BURCH, *De la Beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, L'Harmattan, Paris, 2007.

Antoine DE BAECQUE, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, Paris, 2008

Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005.

L'AUTEUR DE CINÉMA

Ouvrages

René PRÉDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune*, Le Cerf, coll. « 7e Art », Paris, 2001.

Christophe GAUTHIER, Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'auteur de cinéma, histoire, généalogie, archéologie*, AFRHC, Paris, 2013.

Articles

Michel CIMENT, « Éditorial », *Positif*, n°617/618, juillet/août 2012.

Florian DUPONT, Compte rendu du colloque international « L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°55, été 2008.

Laurent LE FORESTIER, « Le stylo d'Alexandre Astruc », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°80, hivers 2016.

LE NOUVEAU CINÉMA FRANÇAIS

Ouvrages

Michel MARIE, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

Articles

Michel CIMENT, « Hommage à Anatole Dauman », *Positif*, n°448, juin 1998.

Catherine PAPANICOLAOU, « Des *Fils de l'eau* à *Jaguar* : zoom sur la collaboration Jean Rouch-Pierre Braunberger », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°63, printemps 2011.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « La Nouvelle Vague comme vague nouvelle » dans *Nouvelle Vague, nouveaux rivages : Permanences du récit au cinéma, 1950-1970*, Gilles MOUËLLIC et Jean CLEDER [dir.], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

LA CRITIQUE ET LA CINÉPHILIE

Ouvrages

Antoine DE BAECQUE, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue. Tome 1, À l'assaut du cinéma, 1951-1959*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

Antoine DE BAECQUE, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue. Tome 2, Cinéma, tours, détours, 1959-1981*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

Antoine DE BAECQUE, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard Pluriel, Paris, 2013.

Antoine DE BAECQUE, *Critique et cinéphilie*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

Michel CIMENT et Jacques ZIMMER (dir.), *La Critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997.

Laurent CRETON et Kira KITSOPANIDOU, *Les salles de cinéma : Enjeux, défis et perspectives*, Armand Colin, Paris, 2013.

Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / École nationale des chartes, Paris, 1999.

Frédéric GIMELLO-MESPLOMP, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Séguier, Paris, 2013.

Jean-François HOUBEN, *Feux croisés sur la critique, dix-sept entretiens*, Le Cerf, coll. « 7e Art », Paris, 1999.

Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris, 2010.

Laurent LE FORESTIER, *La transformation Bazin*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire/Cinéma », Rennes, 2017.

René PRÉDAL, *La critique de cinéma*, Armand Colin, Paris, 2004.

Entretiens et biographies

Dudley ANDREW, *André Bazin*, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, Paris, 1983 (trad. française de *André Bazin*, Oxford University Press, Oxford, 1978).

Alexandre ASTRUC, *Le plaisir de toutes choses. Entretiens avec Noël Simsolo*, Éditions Écriture, Coll. « Essais et entretiens », Paris, 2011.

Michel MOURLET, *L'écran éblouissant. Voyages en Cinéphilie (1958-2010)*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », Paris, 2011.

Michel MOURLET, *Une vie en liberté*, Paris, Séguier, 2016.

Bertrand TAVERNIER, *Le cinéma dans le sang. Entretiens avec Noël Simsolo*, Éditions Écriture, Coll. « Essais et entretiens », Paris, 2011.

Articles

Antoine DE BAECQUES et Thierry FREMAUX, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995.

Laurent LE FORESTIER, « Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n°74, hiver 2014.

Jacqueline NACACHE, « Vu de France : le cinéma américain de la cinéphilie à la recherche », *Revue française d'études américaines*, n°88, 2001.

Louis SKORECKI, « Contre la nouvelle cinéphilie », *Cahiers du cinéma*, n°293, octobre 1978.

Articles sur le mac-mahonisme

Claude BEYLIE, « Présence du Mac-Mahonisme », *Cinéma*, n°412, octobre 1987.

Sophie GRASSIN, « La légende du Mac-Mahon », *L'Express*, n° 2469, octobre 1998.

René PRÉDAL, « La France, mère du septième art. Depuis la guerre », *CinémAction*, n°69, 1993.

Alain RIOUX, « Le Mac-Mahon a 60 ans : Hollywood-sur-Seine », *Le Nouvel Observateur*, n°1769, octobre 1998.

Édouard WAITROP, « 5, avenue Mac-Mahon », *Libération*, 17 juin 1984.

ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES

Michel CIMENT, *Projection privée*, « Michel Mourlet », diffusée le 11 juin 2016, France Culture.

Carole DESBARATS, *À voix nue*, « Claude-Jean Philippe, l'avocat du cinéma », 5 épisodes, rediffusion du 19 au 23 septembre 2016, France Culture.

Tewfik HAKEM, *Les têtes chercheuses*, « Petite archéologie de la critique de cinéma, avec Antoine de Baecque », 5 épisodes, rediffusion le 26 juillet 2015, France Culture.

Anaïs KIEN et Emmanuel LAURENTIN, *La Fabrique de l'histoire*, « Histoire de la cinéphilie », épisode 2 diffusé le 17 janvier 2012 et épisode 3 diffusé le 18 janvier 2012, France Culture.

BASE DE DONNÉES

Ciné-Ressources, catalogue collectif des bibliothèques et archives de la Cinémathèque française, http://www.cineressources.net/recherche_t.php

FILMS ET ÉMISSIONS TÉLÉVISUELLES

Cinéphiles de notre temps, Laurent CHOLLET.

Vive le cinéma, réal. Jacques Gérard CORNU, prod. André S. LABARTHE et Janine BAZIN, 2^{ème} chaîne, diffusé le 27 août 1972.

Les Sièges de l'Alcazar, Luc MOULLET, 1989.

Liberty Belle, Pascal KANE, 1983.