



FRANÇOIS

# TRUFFAUT

Les films  
de ma vie

Champs arts

# FRANÇOIS TRUFFAUT

## Les films de ma vie

Avant de s'imposer comme un immense metteur en scène, François Truffaut a inauguré une nouvelle façon de regarder les films et d'en parler.

Ses articles passionnés pour les *Cahiers du cinéma* en témoignent. Ce livre, devenu une bible pour tous les cinéphiles, rassemble les articles que Truffaut avait lui-même sélectionnés – sur les classiques français, les grands d'Hollywood, mais aussi ses « copains de la Nouvelle Vague » et ses réalisateurs préférés : Bergman, Renoir, Chaplin...

Le premier de ces écrits, intitulé « À quoi rêvent les critiques ? », analyse l'ambiguïté des relations entre les créateurs et ceux qui les jugent.

« Lorsque j'étais critique, écrit Truffaut, je pensais qu'un film, pour être réussi, doit exprimer simultanément une idée du monde et une idée du cinéma. Aujourd'hui, je demande à un film que je regarde d'exprimer soit la joie de faire du cinéma, soit l'angoisse de faire du cinéma et je me désintéresse de tout ce qui est entre les deux, c'est-à-dire de tous les films qui ne vibrent pas. »

Figure majeure de la Nouvelle Vague, **François Truffaut** (1932-1984) est l'un des plus célèbres cinéastes français. Critique, réalisateur, scénariste, acteur, il a écrit plusieurs ouvrages sur le cinéma.

### Préface d'Emmanuel Burdeau.

En couverture: François Truffaut rangeant les bobines du film *La Femme d'à côté*, 1981.  
© Pierre Boulat/Association Pierre et Alexandra Boulat.

Flammarion

# LES FILMS DE MA VIE

DANS LA MÊME COLLECTION

Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague*.

Daniel Banda et José Moure (dir.), *Charlot, histoire d'un mythe*.

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

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

Jean-Luc Godard, *Les Années Cahiers*.

Jean-Luc Godard, *Les Années Karina*.

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

Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*.

Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*.

Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*.

Jean Renoir, *Ma vie et mes films*.

Aldo Tassone, *Antonioni*.

François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*.

François Truffaut

# LES FILMS DE MA VIE

*Préface d'Emmanuel Burdeau*

**Champs arts**

© Flammarion, Paris, 1975 ; 2007, pour la préface ; 2019,  
pour cette édition.  
ISBN : 978-2-0814-8132-9

*Pour Jacques Rivette.*





« Je crois que n'importe quelle œuvre est bonne dans la mesure où elle exprime l'homme qui l'a créée. »

Orson WELLES.

« Ces livres étaient vivants et ils m'ont parlé. »

Henry MILLER,  
*Les Livres de ma vie.*



## PRÉFACE

### Un critique heureux

En 1967, François Truffaut a autre chose à faire. Il doit digérer l'échec de *Fahrenheit 451* et tourner *La mariée était en noir*, première d'une série de co-productions avec l'Amérique. Il va ensuite se consacrer au scénario de *Baisers volés*, troisième volet des aventures d'Antoine Doinel, tout en commençant de songer aux films suivants, *L'Enfant sauvage*, *Les Deux Anglaises et le continent*. C'est de cette manière qu'il a toujours aimé procéder, en menant plusieurs projets de front, en alternant les foulées, la courte et la longue. Mais Truffaut est aussi un homme qui n'a jamais su réserver ses admirations, pour qui l'adoration des aînés va de pair avec la curiosité accordée aux nouveaux venus. Aussi continue-t-il d'écrire sur les films des uns et des autres, ce qu'il appelle pratiquer un « double jeu, cinéaste-critique ». En mars, il rédige une défense du *Vieil Homme et l'Enfant*<sup>1</sup>, premier long-métrage de Claude Berri, dans laquelle il n'est pas sûr que ce soit par antiphrase qu'il concède « qu'il est présomptueux d'écrire sur un film qu'on a vu seulement trois fois ». Quelques mois plus tard, il donne

---

1. Tous les films évoqués dans cette préface sont l'objet de textes de Truffaut dans les pages qui suivent.

aux *Cahiers du cinéma* un de ses meilleurs textes, « Lubitsch était un prince ». L'éloge y est l'occasion d'énoncer une morale du spectacle qu'il fait d'évidence sienne : « Le public n'est pas en plus de la création, il est *avec*, il fait partie du film. » Celle aussi d'avouer un appétit intact d'écrire sur le cinéma, d'un bon mot emprunté à son maître : « Je sens bien, comme disait André Bazin, que je ne vais pas avoir le temps de faire court. »

Le temps et son emploi : obsessions constantes chez Truffaut. Cette même année 1967, entre Berri et Lubitsch, le cinéaste aura cependant pris celui de présenter un festival Jean Renoir tenu dans le Var. Allocution ? Texte joint au programme ? Lorsque, au milieu de la décennie suivante, il sélectionne un sixième de ses écrits critiques pour composer *Les Films de ma vie*, recueil vite devenu indispensable puis introuvable, le cinéaste ne le précise pas<sup>1</sup>. Il indique seulement qu'il s'agit d'une « présentation » : le mot lui sied, puisqu'il aura toujours pratiqué la critique comme une passion qui se communique, la continuation par écrit d'une fièvre orale, une accélération de l'un à l'autre. Imaginons-le donc au micro, face au public de la Maison de la culture de Vidauban, faisant monter sa belle voix blanche, celle-là même qui conduira bientôt la narration des *Deux Anglaises*, *off* mais à toute allure. Le rythme est également rapide ici, dès l'entrée en matière : « Ce n'est pas le résultat d'un sondage mais un sentiment personnel : Jean Renoir est le plus grand cinéaste au monde. Ce sentiment personnel, beaucoup d'autres cinéastes l'éprouvent également et d'ailleurs, Jean Renoir n'est-il pas le cinéaste des sentiments personnels ? ».

---

1. Sur la base de notes, Jean Narboni et Serge Toubiana publieront un second volume peu après la mort de Truffaut, *Le Plaisir des yeux* (Éditions des *Cahiers du cinéma*, 2000).

La conviction ne date pas d'hier. Elle s'est forgée dans les années 1940, décennie pendant laquelle l'adolescent insoumis voit entre seize et vingt films par semaine, dont *La Règle du jeu* douze fois, bien que le film fût alors distribué dans une version mutilée. Au cours des années 1950, le jeune critique féroce et érudit des *Cahiers*, d'*Arts*, de *Radio-Cinéma*, etc., aura de même souvent l'opportunité de rappeler la pérennité du génie renoirien, notamment contre ceux qui méprisent sa période américaine et le tiennent volontiers pour sénile. La présentation de 1967 reconduit donc une fidélité depuis longtemps acquise. C'est cependant davantage qu'une redite. Ce serait même le contraire – une refondation. Deux phrases se succèdent sans heurt pour tracer l'arc complet d'une *méthode*, à condition d'entendre ce dernier mot dans un sens assoupli. Truffaut n'a jamais eu l'ambition de bâtir un système, en dépit de nombreux articles polémiques (pour la plupart non repris ici). Il ne fait pas œuvre de théoricien, à la différence de Bazin ou de Rohmer, mais de critique pur. Qu'est-ce ? Peut-être justement dessiner des arcs et des courbes, proposer des circulations au sein des œuvres – et au-delà d'elles.

Un propos définitif se nuance de relativisme : « Jean Renoir est le plus grand cinéaste au monde »/« Ce n'est pas le résultat d'un sondage mais un sentiment personnel ». Le bémol n'est pourtant qu'une ruse, comme on ne tarde pas à l'apercevoir. La concession faite à l'arbitraire du jugement ne s'autorise pas, en effet, du respect de la diversité des goûts et des couleurs, mais de l'œuvre seule – « et d'ailleurs, Jean Renoir n'est-il pas le cinéaste des sentiments personnels ? ». Truffaut fait donc ici trois choses. Il déclare que Jean Renoir est le plus grand cinéaste au monde. Bien. Il affirme qu'il est le cinéaste des sentiments personnels – la présentation dira ensuite ce qu'il faut comprendre par là : qu'il n'y a rien de moins

figé, de plus libre et de plus disponible aux soubresauts du désir et de la nature que l'œuvre du « Patron ». Mais cela n'est pas encore assez. Truffaut invente un enchaînement de mots rendant indissociables ces deux propositions. L'évaluation ne sort pas de nulle part, elle s'appuie sur une donnée de l'œuvre. Elle s'en inspire, elle lui ressemble. La boucle est bouclée, le tour imparable. Qui pourrait réfuter une affirmation à la fois subjective et objective, absolue (le plus grand) et relative (pas un sentiment juste, juste un sentiment) ?

L'opération se répète ailleurs, en conclusion d'un article sur John Ford : « Et puisque John Ford croyait en Dieu : God bless John Ford » ; sur deux films d'Orson Welles, *Citizen Kane* (« Nous avons totalement aimé ce film parce qu'il était total ») et *Mr. Arkadin* (« Admirons les idées puisqu'elles sont effectivement admirables ! »). Ce sont certes des boutades, mais qui résument une conquête majeure de l'écriture sur le cinéma qui s'invente dans les années 1950, avec et autour de Truffaut, aux *Cahiers* et ailleurs. La circularité des formules sert à délimiter un lieu commun. La critique, y est-il suggéré, ne s'ajoute pas au cinéma à la manière d'un élément extérieur, promotionnel ou parasite. Elle n'est pas une parole en plus, un commentaire. Elle habite le même monde. Sa tâche est de dire et d'accomplir un partage.

Il ne faudrait donc pas croire que c'est par cuistrerie qu'abondent les jeux de mots – un « si jeune et déjà poney » est passé à la postérité, et l'article sur *Bonjour Tristesse* taquine une Jean Seberg « en corsage et encore sage ». C'est plutôt qu'écrire sur les films consiste à creuser dans la langue un espace où loger le film et son dehors : il est donc logique qu'y soient recherchées les

ambivalences, les libéralités du sens. Tous les continuateurs de Truffaut useront à leur tour d'une telle ressource. Comme lui, ils sauront que la critique est *a priori* sans critères ni vocabulaire. Chaque film lui en fournit au contraire de nouveaux, chacun est un pays dont il faut en vitesse assimiler la langue : une critique personnelle pour un cinéma personnel, totale pour un cinéma total, admirative pour un cinéma admirable, etc.

Tous, de même, se voueront au double jeu. Car on rend bel et bien compte des films en assumant une « place mal définie », guidé par l'intuition qu'on reformule sans cesse un même vœu : pourvu que le cinéma et le monde aillent ensemble... Aux *Cahiers* d'abord, à *Libération* ensuite, Serge Daney prolongera cette visée, et pour l'atteindre trempera son style dans un certain comique comme moyen d'aller et venir de l'écran à la page : ses textes bondiront avec grâce de gags en rébus. Il portera ailleurs une des leçons de ce livre : la critique est une écriture, en tant que telle elle s'attache à décrire avant de juger – exigence en vertu de laquelle Truffaut avait introduit pour Bazin l'expression devenue usuelle d'« écrivain de cinéma ».

\*

« Je crois que n'importe quelle œuvre est bonne dans la mesure où elle exprime l'homme qui l'a créée. » En plaçant en exergue du recueil cette citation de Welles, Truffaut pensait sans doute à la fameuse Politique des Auteurs, dont il fut un des promoteurs. C'est en effet le genre de formule qui se rencontre sous la plume des futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, afin de marquer à quelles conditions ils considèrent qu'un cinéaste est un auteur, à l'égal de ceux du théâtre ou de la littérature. L'auteur est certes celui qui signe la mise en scène, mais

pas forcément le scénario : pour obtenir le titre, il suffit que le film lui ressemble. Parfois, on dirait même que l'auteur n'obéit qu'à cela, la ressemblance, qu'il s'enferme dans la confirmation d'un effet de signature. Par exemple : « Tous les films de Jacques Becker sont des films de Jacques Becker ; ce n'est qu'un point, mais d'importance. » Ou pour louer *It Should Happen to You*, de George Cukor : « parce que c'est lui et que tout ce qu'il fait est très bien ».

La redondance dissimule pourtant une différence, là encore : c'est elle qu'il faut approcher pour voir dans quel espace s'exerce chez Truffaut la fraternité du cinéma et de la critique. Lorsqu'il écrit sur un auteur, ce n'est pas pour s'émerveiller que son dernier film répète les précédents. Montrer que Nicholas Ray ou Fritz Lang racontent sans arrêt la même histoire (pour le premier celle d'un violent aspirant à ne plus l'être, pour le second celle d'une victime ou d'un vengeur) n'est qu'un préalable. L'article va ailleurs. Où ? Truffaut l'indique dans le texte introductif, rédigé en 1975, intitulé « À quoi rêvent les critiques ? ». Se demandant quelle force le poussa à écrire, puis à filmer, il reconnaît ne pas savoir. Tout juste se souvient-il avoir tôt ressenti « un grand besoin d'entrer dans les films ». Ce qui veut dire deux choses : se rapprocher de plus en plus de l'écran et entrer si intimement dans l'œuvre admirée qu'on se procure « l'illusion d'en revivre la création ».

La critique serait une hallucination ? Celle, oui, de pouvoir déplier à partir des films le roman entier de leur fabrication. Un fantôme archéologique. Truffaut aura ainsi revendiqué plus d'une fois le souhait formulé par Bazin dès 1943 : qu'on cesse d'examiner la seule anecdote pour prendre en compte la totalité des éléments



d'un film, que naisse enfin une « critique cinématographique en relief ». Une telle recherche s'illustre ici superbement dans l'article analysant la préparation et le tournage de trois scènes du *Testament d'Orphée* de Jean Cocteau. De celle dite de la « Rencontre avec moi-même », Truffaut écrit : « Son accomplissement sur l'écran restitue la joie du moment où naquit l'invention et sa beauté devient un dédommagement à l'ingratitude du tournage. »

L'auteur est donc en vérité le contraire d'une tautologie, il est un relief, un écart. Une profondeur aperçue à la surface de l'image, la précipitation dans un détail de tout le processus créatif. Les plus précieux pourraient être alors les plus accidentés, les auteurs dont les films donnent l'impression d'« assister au tournage », de « découvrir les choses en même temps » qu'eux : Renoir encore et toujours, Ingmar Bergman, Louis Malle et ses *Amants*, Jacques Becker parce que Truffaut, ayant découvert le cinéma au moment où celui-ci y débutait, a pu voir son œuvre « se faire ». Encore un pas de plus, et la Politique des Auteurs va culminer dans un paradoxe qui fera date. Répondant à ceux qui traitent Abel Gance de raté, Truffaut réplique que « le ratage, c'est le talent. Réussir, c'est rater. Je veux finalement défendre la thèse : Abel Gance auteur raté de films ratés... Tous les grands films de l'histoire du cinéma sont des films "ratés" ». C'est que le ratage donne clairement à voir, en même temps que l'intention, le chemin qui a conduit d'elle au résultat, fût-il désastreux. Gloire alors aux « bâcleurs » comme Sacha Guitry ou Jean-Luc Godard.

On comprend maintenant pourquoi une citation de Henry Miller succède à celle de Welles, pour donner le programme : « Ces livres étaient vivants et ils m'ont parlé. » Chez Truffaut, il n'y a pas de différence entre le geste par lequel une œuvre se retourne sur elle-même

pour ressembler à l'homme qui l'a créée, et celui qui la destine au public sur le mode de l'adresse – « Tout beau film est souterrainement dédié à quelqu'un ». Lorsqu'il devine chez Samuel Fuller une jubilation à tourner, chez Robert Aldrich une vitalité débordante, chez Edgar Ulmer enjouement et sérénité ; lorsqu'il affirme que Becker avait besoin de vivre la scène des « yeux de biche » d'*Édouard et Caroline* avant de la tourner ; ou bien encore et surtout, lorsqu'il soutient qu'il fallait que Charlie Chaplin eût personnellement connu la faim pour la filmer d'une manière qui touche les spectateurs des cinq continents, Truffaut croise les mots de Miller avec ceux de Welles. Il vante des traits qui sont indifféremment des puissances de vie et des qualités d'art. Il dessine un monde où les unes se convertissent sans reste dans les autres, un monde où la joie ou l'angoisse de faire du cinéma sont directement palpables par le public. En dernière extrémité, les films ne seraient là qu'un moment – certes décisif mais transitoire, juste « un tempo, une courbe » – à l'intérieur d'un mouvement plus large qui arrache à la vie pour y ramener. Une vision des choses à laquelle Truffaut tiendra assez pour la réaffirmer à maintes reprises dans ses films, notamment *La Nuit américaine*.

L'actualité d'une telle réédition est en somme double. Elle rappelle ce que nous devons aux années 1950 : la critique comme écriture et place mal définie, le souci de décrire, la mise en contact de ses sentiments personnels avec ceux de l'œuvre, le comique... Elle permet aussi de comprendre comment Truffaut a pu écrire, fût-ce rétrospectivement, qu'il était « un critique heureux », c'est-à-dire d'apercevoir ce qui éloigne notre époque de la sienne. Son bonheur reposait sur l'unité d'un monde esthétique à laquelle répondait l'unité d'un monde humain : des films qui dialoguent avec la pratique qui

les a rendus possibles ; une vie qui s'épouse et s'accroît par le truchement provisoire de l'art ; des jeunes gens qui écrivent sur le cinéma et deviendront bientôt de grands cinéastes. Cette harmonie n'est certes plus la nôtre : dès le début des années 1980, Serge Daney a commencé à déplorer un cinéma séparé de lui-même par la télévision, mais aussi par sa propre mythologie, tout le bruit fait dans ses parages. Il incarnera même jusqu'au tragique l'idée que critique et cinéma sont liés par un destin commun, reconnaissant en dernière instance dans son itinéraire biographique d'enfant sans père (comme Truffaut) condamné à mourir jeune (comme Truffaut) celui du cinéma moderne né à la Libération et peut-être mort cinquante ans plus tard.

*Les Films de ma vie* sont cependant un livre trop brûlant pour inciter à la nostalgie. Il faut lire ces merveilleux articles, une première fois pour s'éblouir de cette vie, celle d'un temps où l'écriture sur les films était ensemble savante et simple, de plain-pied avec ses objets ; et une seconde pour y reconnaître autre chose qu'une origine ou un paradis perdu : un certain moment dans l'Histoire, une étape désormais close que la critique doit aujourd'hui envisager comme telle, si d'aventure elle veut un jour à son tour pouvoir se dire heureuse.

Emmanuel BURDEAU,  
rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*.



## À QUOI RÊVENT LES CRITIQUES ?

Un jour de 1942, très impatient de voir le film de Marcel Carné *Les Visiteurs du soir* qui passait enfin dans mon quartier, au Cinéma Pigalle, je décidai de manquer l'école. Le film me plut beaucoup et, le même soir, ma tante qui étudiait le violon au Conservatoire passa à la maison pour m'emmener au cinéma ; elle avait fait son choix : *Les Visiteurs du soir* et, comme il était hors de question que j'avoue l'avoir déjà vu, je dus le revoir en feignant de le découvrir ; c'est très exactement ce jour-là que je m'aperçus à quel point il était envoûtant d'entrer de plus en plus intimement dans une œuvre admirée jusqu'au point où l'on peut se procurer l'illusion d'en revivre la création.

Un an plus tard arrivait *Le Corbeau*, de Clouzot, qui me combla davantage ; j'ai dû le voir cinq ou six fois entre la date de sa sortie (mai 1943) et la Libération qui vit son interdiction ; plus tard, quand il fut à nouveau autorisé, je le revis plusieurs fois chaque année, jusqu'à en connaître le dialogue par cœur, un dialogue très adulte par rapport à celui des autres films et comportant une centaine de mots forts dont je devinai progressivement le sens ; toute l'intrigue du *Corbeau* tournant autour d'une épidémie de lettres anonymes dénonçant des avortements, des adultères et diverses corruptions, le film fournissait une illustration assez ressemblante de ce

que je voyais autour de moi, dans cette époque de guerre et d'après-guerre, avec la collaboration, la délation, le marché noir, la débrouillardise et le cynisme.

Mes deux cents premiers films, je les ai vus en état de clandestinité, à la faveur de l'école buissonnière, ou en entrant dans la salle sans payer – par la sortie de secours ou les fenêtres des lavabos – soit encore en profitant, le soir, de l'absence de mes parents et avec la nécessité de me retrouver dans mon lit, feignant le sommeil, au moment de leur retour. Je payais donc ce grand plaisir de fortes douleurs au ventre, l'estomac noué, la peur en tête, envahi d'un sentiment de culpabilité qui ne pouvait qu'ajouter aux émotions procurées par le spectacle.

J'avais un grand besoin d'entrer *dans* les films et j'y parvenais en me rapprochant de plus en plus de l'écran pour faire abstraction de la salle ; je rejetais les films d'époque, les films de guerre et les westerns car ils rendaient l'identification plus difficile ; par élimination il me restait donc les films policiers et les films d'amour ; contrairement aux petits spectateurs de mon âge, je ne m'identifiais pas aux héros héroïques mais aux personnages handicapés et plus systématiquement à tous ceux qui se trouvaient en faute. On comprendra que l'œuvre d'Alfred Hitchcock entièrement consacrée à la peur m'ait séduit dès le début, puis celle de Jean Renoir tournée vers la compréhension : « Ce qui est terrible sur cette terre, c'est que tout le monde a ses raisons » (*La Règle du jeu*). La porte était ouverte, j'étais prêt à recevoir les idées et les images de Jean Vigo, Jean Cocteau, Sacha Guitry, Orson Welles, Marcel Pagnol, Lubitsch, Charlie Chaplin évidemment, de tous ceux qui sans être immoraux « doutent de la morale des autres » (*Hiroshima mon amour*).

\*

On me demande souvent à quel moment de ma cinéphilie j'ai eu le désir de devenir metteur en scène ou critique et à vrai dire je n'en sais rien ; je sais seulement que je voulais me rapprocher de plus en plus du cinéma.

Un premier stade a donc consisté à voir beaucoup de films, un deuxième à noter le nom du metteur en scène en sortant de la salle, un troisième à revoir souvent les mêmes films et à déterminer mes choix en fonction du metteur en scène. Mais le cinéma, dans cette période de ma vie, agissait comme une drogue à tel point que le ciné-club que j'ai fondé en 1947 portait le nom prétentieux mais révélateur de « Cercle Cinémane ». Il m'arrivait de voir le même film cinq ou six fois dans le même mois sans être capable d'en raconter correctement le scénario parce que, à tel ou tel moment, une musique qui s'élevait, une poursuite dans la nuit, les pleurs d'une actrice m'enivraient, me faisaient décoller et m'entraînaient plus loin que le film lui-même.

En août 1951, malade et prisonnier au Service des détenus d'un hôpital militaire – on nous passait les menottes même pour aller sous la douche ou simplement pisser – j'enrageais du fond de mon lit en lisant dans un journal qu'Orson Welles était contraint de retirer son *Othello* de la compétition à Venise, ne pouvant se permettre vis-à-vis de ses commanditaires d'échouer devant le *Hamlet* de Laurence Olivier, super-production britannique. Heureuse époque, heureuse vie que celles qui nous voient plus soucieux du sort des personnes que nous admirons que du nôtre ! Vingt-trois ans plus tard, j'aime toujours le cinéma mais aucun film ne peut occuper mon esprit davantage que celui que je suis en train d'écrire, de préparer, de tourner ou de monter... Finie

pour moi la générosité du cinéphile, superbe et bouleversante au point de remplir parfois d'embarras et de confusion celui qui en est le bénéficiaire.

Je n'ai pas retrouvé la trace de mon premier article, publié en 1950 dans le bulletin du ciné-club du Quartier Latin, mais je me souviens qu'il concernait *La Règle du jeu* dont on venait de retrouver et visionner une version intégrale comportant quatorze scènes ou plans que nous n'avions jamais vus. J'y énumérais minutieusement les différences entre les deux versions et c'est probablement cet article qui amena André Bazin à me proposer de l'aider à réunir la documentation pour le livre sur Renoir dont il avait déjà le projet.

En m'encourageant à écrire, à partir de 1953, Bazin m'a rendu un grand service car la nécessité d'avoir à analyser son plaisir et à le décrire, si elle ne nous fait pas d'un coup de baguette magique passer de l'amateurisme au professionnalisme, nous ramène au concret et nous situe quand même quelque part, à cette place mal définie où se tient le critique ; le risque à ce moment serait évidemment de perdre son enthousiasme, heureusement ce ne fut pas le cas. J'ai expliqué – dans mon texte consacré à *Citizen Kane* – comment le même film est regardé différemment selon que l'on est cinéphile, journaliste ou cinéaste et ce fut vrai également pour toute l'œuvre de Renoir et le grand cinéma américain.

Ai-je été un bon critique ? Je ne sais pas, mais je suis certain d'avoir toujours été du côté des sifflés contre les siffleurs et que mon plaisir commençait souvent où s'arrêtait celui de mes confrères : aux changements de ton de Renoir, aux excès d'Orson Welles, aux négligences de Pagnol ou Guitry, aux anachronismes de Cocteau, à la nudité de Bresson. Je crois qu'il n'entrait pas de snobisme dans mes goûts et j'approuvais la phrase d'Audiberti : « Le poème le plus obscur s'adresse au monde



entier » ; je savais que, commerciaux ou non, tous les films sont commerciables c'est-à-dire font l'objet d'achat et de vente. Je voyais entre eux des différences de degrés mais pas de nature et je portais la même admiration à *Singin' in the Rain* de Kelly-Donen et à l'*Ordet* de Carl Dreyer.

Je continue à trouver absurde et haïssable la hiérarchie des genres. Quand Hitchcock tourne *Psycho* – l'histoire d'une voleuse occasionnelle, en fuite, tuée à coups de couteau sous la douche par le propriétaire d'un motel qui a empaillé le cadavre de sa mère défunte –, presque tous les critiques (à l'époque) s'accordent à juger le sujet trivial. La même année, sous l'influence de Kurosawa, Ingmar Bergman tourne exactement le même sujet (*La Source*) mais situé dans la Suède du XIV<sup>e</sup> siècle, tout le monde s'extasie et on lui décerne l'Oscar du meilleur film étranger ; loin de moi l'idée de sous-estimer cette récompense, j'insiste seulement sur le fait qu'il s'agit du même sujet (en fait une transposition plus ou moins consciente du fameux conte de Charles Perrault : *Le Petit Chaperon rouge*). La vérité est qu'à travers ces deux films, Bergman et Hitchcock ont exprimé admirablement et libéré une part de la violence qui est en eux.

Je pourrais citer encore l'exemple du *Voleur de bicyclette*, de Vittorio De Sica, dont on parlera toujours comme s'il s'agissait d'une tragédie du chômage en Italie après la guerre alors que le problème du chômage n'était pas réellement traité dans ce beau film qui nous montrait seulement – comme dans un conte arabe, avait observé Cocteau – un homme qui doit absolument retrouver sa bicyclette, exactement comme la femme du monde *Madame de...* doit retrouver ses boucles d'oreilles. Alors, je refuse « l'idée que *La Source* et *Le Voleur de bicyclette* seraient des films nobles, graves, tandis que *Psycho* et *Madame de...* seraient des films de « divertissement ».

Tous quatre sont nobles et graves, tous quatre constituent des divertissements.

Lorsque j'étais critique, je pensais qu'un film, pour être réussi, doit exprimer simultanément une *idée du monde* et une *idée du cinéma* ; *La Règle du jeu* ou *Citizen Kane* répondaient bien à cette définition. Aujourd'hui, je demande à un film que je regarde d'exprimer soit *la joie de faire du cinéma*, soit *l'angoisse de faire du cinéma* et je me désintéresse de tout ce qui est entre les deux, c'est-à-dire de tous les films qui ne vibrent pas.

\*

Le moment est venu d'admettre qu'il me semble beaucoup plus difficile d'être critique de cinéma aujourd'hui qu'à mon époque, au point même que le garçon que j'étais, apprenant à écrire en écrivant, fonctionnant sur son instinct plutôt que sur une vraie culture, ne parviendrait peut-être pas à faire imprimer ses premiers articles.

André Bazin ne pourrait plus écrire aujourd'hui : « Tous les films naissent libres et égaux » car la production de films, à l'image de l'édition littéraire, s'est complètement diversifiée et presque spécialisée. Pendant la guerre, Clouzot, Carné, Delannoy, Christian-Jaque, Henri Decoin, Cocteau et Bresson s'adressaient au même public ; ce n'est plus vrai et peu de films, aujourd'hui, sont conçus pour le « grand » public, celui qui entre au hasard dans une salle de cinéma, simplement après avoir regardé les photos du film punaisées à l'entrée.

On tourne en Amérique beaucoup de films destinés aux minorités noires, irlandaises, et aussi des films de karaté, des films de surf, des films pour les enfants puis des films pour les teenagers. Une grande différence avec la production d'autrefois est que Jack Warner, Darryl F. Zanuck, Louis B. Mayer, Carl Laemmle, Harry Cohn

aimaient les films qu'ils produisaient et en tiraient de la fierté, alors qu'aujourd'hui les patrons des *major companies* sont souvent dégoûtés par les films de sexe et de violence qu'ils lancent sur le marché afin de ne pas se laisser distancer par les concurrents.

À l'époque où j'étais critique, les films étaient souvent plus vivants mais moins « intelligents » et « personnels » que ceux d'aujourd'hui. J'ai mis ces deux mots entre guillemets car pour être exact je dirais que les metteurs en scène intelligents ne manquaient pas mais qu'ils étaient entraînés à masquer leur personnalité afin de préserver l'universalité des films qu'ils réalisaient. L'intelligence restait derrière la caméra, elle ne cherchait pas à se faire évidente sur l'écran. En même temps, il faut reconnaître que, dans la vie, il se disait autour de la table de la salle à manger des choses plus importantes et plus profondes que ce qu'en reflétaient les dialogues de films et l'on faisait, dans les chambres à coucher – ou ailleurs –, des choses autrement plus audacieuses que dans les scènes d'amour de cinéma. Quelqu'un qui n'aurait connu la vie que par le cinéma aurait pu croire sincèrement qu'on donnait la naissance aux enfants en s'embrassant sur les lèvres et encore : bouches fermées.

Tout cela a bien changé aujourd'hui ; non seulement le cinéma en quinze ans a rattrapé son retard sur la vie mais encore nous donne-t-il parfois l'impression de l'avoir devancée ; les films sont devenus plus intelligents – disons plus intellectuels – que ceux qui les regardent et nous avons souvent besoin du mode d'emploi pour savoir si les images qu'on vient de nous projeter sur l'écran sont données pour réelles ou imaginaires, passées ou futures, s'il s'agit d'une action ou d'images mentales.

Quant aux films érotiques ou pornographiques, sans en être un spectateur passionné, je crois qu'ils constituent une expiation ou à tout le moins une dette que

nous payons à soixante ans de mensonge cinématographique sur les choses de l'amour. Je fais partie des milliers de lecteurs dans le monde que l'œuvre de Henry Miller a non seulement séduits mais aidés à vivre et je souffrais alors à l'idée que le cinéma restait tellement en retard sur les livres de Henry Miller, donc sur la vie telle qu'elle est. Malheureusement, je ne peux pas encore citer un film érotique qui serait l'équivalent de Henry Miller (les meilleurs, de Bergman à Bertolucci, ont été des films pessimistes) mais, après tout, cette conquête de la liberté est, pour le cinéma, bien récente et nous devons considérer également que la crudité des images pose des problèmes plus ardues que celle des mots.

Toujours est-il que, la production des films dans le monde n'ayant cessé de se diversifier, la critique à son tour tend à se spécialiser : tel critique ne comprend et n'analyse bien que les films politiques, tel autre que les films littéraires, tel autre que les films sans scénario, tel autre que les films marginaux, etc. La qualité des films a également progressé mais parfois moins vite que le niveau de leurs ambitions, ce qui occasionne souvent un grand écart entre les intentions d'un film et son exécution ; si le critique n'est sensible qu'aux intentions, il portera ce film aux nues, s'il est conscient de la forme et exigeant sur l'exécution, il éreintera le film à proportion de son ambition qu'il appellera alors de la prétention.

Il était donc beaucoup plus facile autrefois de faire l'unanimité de la critique et du public autour d'un film. Sur dix films, un seul avait des ambitions artistiques et il était salué par tous (mais pas toujours par le public). Les neuf autres étaient des films de pur divertissement et, parmi eux, la critique en louait deux ou trois car la demande (de plaisir ou de qualité) était plus forte que

l'offre. Aujourd'hui, presque tous les films sont ambitieux au départ et souvent désintéressés car les producteurs qui n'étaient soucieux que de profits (je parle de la situation en Europe) se sont tournés vers d'autres activités (l'immobilier par exemple).

Bref, la fonction de critique est bien délicate aujourd'hui et je ne suis franchement pas fâché d'être passé de l'autre côté de la barricade, parmi ceux que l'on juge. Mais qu'est-ce qu'un critique ?

\*

On entend souvent à Hollywood cette formule : « Chacun a deux métiers, le sien et critique de cinéma. » C'est vrai et l'on peut, à volonté, s'en réjouir ou s'en plaindre. J'ai choisi depuis longtemps de m'en réjouir, préférant cet état de choses à l'isolement et l'indifférence dans lesquels vivent et travaillent les musiciens et surtout les peintres.

N'importe qui peut devenir critique de cinéma ; on ne demandera pas au postulant le dixième des connaissances qu'on exige d'un critique littéraire, musical ou pictural. Un metteur en scène d'aujourd'hui doit accepter l'idée que son travail sera éventuellement jugé par quelqu'un qui n'aura peut-être jamais vu un film de Murnau.

La contrepartie à cette tolérance est que chacun, à l'intérieur de la rédaction d'un journal, se sentira autorisé à contester l'opinion du titulaire de la rubrique de cinéma. Le rédacteur en chef manifeste le plus prudent respect à l'égard de son critique musical mais il interpelle volontiers le critique de cinéma dans un couloir : « Dites-moi, mon vieux, vous avez éteint le dernier Louis Malle, mais ma femme n'est pas du tout de votre avis, elle a adoré ça. »

À la différence de l'américain, le critique français se veut un justicier ; comme Dieu ou comme Zorro s'il est laïque, il abaissera le puissant et élèvera le faible. Il y a d'abord ce phénomène de méfiance très européen devant le succès mais il faut voir aussi que le critique français, toujours soucieux de justifier sa fonction, et d'abord à ses propres yeux, éprouve fortement le désir de se rendre utile ; il y parvient quelquefois.

Aujourd'hui, depuis la nouvelle vague et son extension, les bons films n'arrivent plus seulement de cinq ou six pays mais de partout dans le monde et le critique doit lutter pour obtenir une meilleure diffusion de tous les films importants qui se tournent. Tel film sort à Paris dans vingt salles d'exclusivité, tel autre dans un studio de 90 fauteuils, tel film dispose d'un budget de publicité de cinq cent mille francs, tel autre de cinquante mille francs. Cette situation crée de fortes injustices et l'on comprend que les critiques s'en préoccupent, au risque d'irriter les gens de l'industrie.

Ce critique français rouspéteur qui part en guerre contre les moulins à vent du circuit Gaumont, cet éternel râleur, cet empêchement de danser en rond, je le connais bien et pour cause : entre 1954 et 1958, c'était moi, en tout cas j'étais l'un d'eux, toujours prêt à défendre la veuve Dovjenko et Bresson l'orphelin. J'avais observé, par exemple, qu'au « Festival de Cannes » les corbeilles de fleurs disposées devant l'écran, pour lui donner un air de fête, étaient du meilleur effet pour les spectateurs officiels du balcon mais que, pour les vrais amateurs de cinéma qui remplissent toujours les dix premiers rangs d'orchestre, cette décoration florale gênait la lecture des sous-titres des films étrangers ; il ne m'en fallut pas davantage pour traiter de racistes les directeurs du Festival qui, lassés de mes attaques incessantes, finirent par demander à mon rédacteur en chef d'envoyer un autre

journaliste l'année suivante. Or l'année suivante, en 1959, je me retrouvai à Cannes au Festival mais assis au balcon tandis qu'on projetait *Les Quatre Cents Coups* et, de là-haut, je pus enfin apprécier sans réserves le bel effet des corbeilles de fleurs devant l'écran...

Devenu metteur en scène, je me suis efforcé de ne jamais rester trop longtemps sans écrire sur le cinéma et c'est la pratique de ce double jeu, critique-cinéaste, qui me donne l'audace, aujourd'hui, d'examiner la situation d'un peu haut, à la manière d'un Fabrice qui aurait la chance de survoler Waterloo en hélicoptère.

\*

Le critique américain me semble meilleur que l'euro-péen, mais, en même temps que je formule cette hypothèse, je vous invite à m'empêcher de glisser vers la mauvaise foi. En effet, une loi de la vie veut qu'on adopte plus volontiers les idées qui vous conviennent, or il est de fait que la critique américaine est plus favorable à mes films que celle de mes compatriotes. Donc, méfiance ! Néanmoins, je poursuis. Le critique américain sort généralement d'une école de journalisme, il est visiblement plus professionnel que le français et on en trouvera la preuve dans sa façon méthodique de mener une interview ; le critique américain, en raison de l'énorme diffusion des journaux dans son pays, est très bien payé, ce point est important. Il n'a pas l'impression de vivre d'expédients et même s'il ne publie pas de livres, même s'il n'exerce pas une seconde activité, il est bien dans sa peau et ne se sent pas socialement séparé de l'industrie du film ; il n'est donc pas tenté de se désolidariser systématiquement d'une grande production comme *Le Parrain* ni de s'identifier automatiquement à l'auteur

marginal qui lutte contre le dédain des grandes compagnies de Hollywood. Il rend compte, avec pas mal de sérénité, de tout ce qu'il voit. Alors qu'il est devenu coutumier en France de voir le metteur en scène assister aux projections de presse de son film et se tenir imperturbablement devant la porte de sortie après le mot fin, de tels procédés seraient impensables à New York sous peine de constituer un scandale.

Ce que les gens de Hollywood reprochent généralement aux critiques de New York, c'est de préférer, à la production nationale, les petits films qui viennent d'Europe et qui, généralement, ne toucheront, dans leur version originale sous-titrée, que le public cultivé des grandes villes et des étudiants sur les campus.

Il y a du vrai dans ce reproche mais ce phénomène est très compréhensible et bien des cinéastes américains en sont les bénéficiaires dans l'autre sens, c'est-à-dire lorsqu'ils arrivent en Europe, comme j'ai tenté de le montrer quelque part dans ce livre, en évoquant le fanatisme qui fut le nôtre, celui des cinéphiles français, au moment de l'arrivée des films américains après la Libération. Cela est encore vrai aujourd'hui et je crois que cette réaction est normale. On apprécie davantage ce qui vient de loin, non pas seulement en raison de l'attrait de l'exotisme mais aussi parce que l'absence de références personnelles renforce le prestige d'une œuvre. Un nouveau film de Claude Chabrol ne sera pas regardé de la même façon à Paris ou à New York. À Paris, on fera entrer, dans le jugement porté sur le film, des impressions extérieures au film lui-même et qu'on retirera, par exemple, de deux ou trois passages du cinéaste à la télévision ; entreront également en ligne de compte le succès ou l'insuccès, critique ou commercial, de son film précédent, sans oublier quelques informations sur sa vie privée et peut-être l'écho d'une prise de position politique. Mais, six



mois plus tard, le film de Chabrol arrivera à New York, tout nu, privé du contexte que j'ai décrit et c'est ce film, rien que ce film, que les critiques américains jugeront. Il ne faut pas chercher plus loin les raisons pour lesquelles on se sent toujours mieux compris hors de son pays.

« Les gens du monde sont si pénétrés de leur propre stupidité qu'ils ne peuvent jamais croire qu'un des leurs a du talent. Ils n'apprécient que les gens de lettres qui ne sont pas du monde », écrivait Marcel Proust à Mme Straus.

Cela revient à dire qu'on juge avec plus de sympathie ce qu'un artiste *fait* que ce qu'il *est* – ou plus exactement, que ce qu'il est – et ce qu'on sait de lui – s'interpose défavorablement entre la projection de son travail et ceux qui auront à le juger. Il faut ajouter à cela que dans la production d'un pays un film arrive rarement seul, il participe de tout un environnement et parfois même d'une mode ou d'une série. Si dans le même mois, à Paris, sortent trois films dont l'action se déroule à la même époque, par exemple celle de l'occupation, ou au même endroit, par exemple Saint-Tropez, gare à celui qui sort après les deux autres, même s'il est le meilleur !

Inversement, il m'a fallu vivre un peu en Amérique pour comprendre pourquoi Alfred Hitchcock y avait été si longtemps sous-estimé. Du matin au soir, sur les huit ou dix chaînes de la télévision américaine, on ne voit que des meurtres, de la brutalité, du suspense, de l'espionnage, des revolvers, du sang. Bien sûr, ce matériel grossièrement manipulé n'atteint jamais le dixième de la beauté d'un film de l'auteur de *Psycho* mais c'est cependant le *même matériel* et, à cause de cela, je peux comprendre le souffle d'air frais qu'apportent dans cette Amérique violente une comédie italienne, une histoire d'amour française, un film intimiste tchécoslovaque.

\*

Profondément, aucun artiste ne parvient à accepter la fonction de critique ; dans un premier temps il évite d'y penser, probablement parce que la critique est à la fois plus utile et plus indulgente pour les débutants. Puis, avec le temps, l'artiste et le critique s'affermissent dans leur rôle respectif, peut-être sont-ils amenés à faire physiquement connaissance et bientôt ils s'observent sinon comme des adversaires, en tout cas, cette image simpliste s'impose, comme chien et chat.

L'artiste, une fois qu'il a été reconnu comme tel, refuse sourdement d'admettre que la critique ait un rôle à jouer. S'il l'admet, il la souhaiterait toujours plus proche de lui, il la souhaiterait utilitaire mais il a tort. L'artiste reproche à la critique d'être de mauvaise foi mais n'est-il pas, lui aussi, souvent de mauvaise foi ? J'ai trouvé trop pitoyables les attaques répétées du général de Gaulle puis de Georges Pompidou contre la presse pour ne pas en avoir étendu les leçons à la critique artistique. L'attitude la plus lamentable de l'homme public consiste à jouer sur ces deux tableaux : 1°) Je méprise la presse ; 2°) Je ne la lis même pas.

À ce point de dénigrement, on voit bien que l'homme susceptible est mû par un égoïsme qui le pousse probablement à se déclarer insatisfait d'une critique qui lui est favorable mais dont l'indulgence s'étend à d'autres que lui ! Il n'y a pas un grand artiste qui n'ait cédé un jour ou l'autre à la tentation de partir en guerre contre la critique mais je crois sincèrement qu'il faut voir cela comme une défaillance, comme une faiblesse même s'il s'agit de Flaubert : « Il n'y a pas une critique de bonne depuis qu'on en fait », ou encore d'Ingmar Bergman qui a giflé un critique de Stockholm !

Évidemment, il fallait bien de l'audace à Sainte-Beuve pour écrire, comme nous le rappelle Sacha Guitry : « M. de Balzac a tout l'air d'être occupé à finir comme il a commencé : par cent volumes que personne ne lira » mais nous voyons bien que le temps s'est chargé de départager Sainte-Beuve et Balzac !

Je trouverais courageux un artiste qui, sans insulter la critique, la contesterait au moment où elle lui est entièrement favorable : ce serait une opposition de principe bien déclarée qui créerait une situation d'une belle clarté ; ensuite, il pourrait attendre les attaques sans broncher ou en continuant d'y répondre. Au lieu de cela, nous assistons souvent à la situation désolante d'artistes qui ne croient nécessaire d'entamer la polémique que le jour où ils sont contestés ; la mauvaise foi, si mauvaise foi il y a, n'est donc pas que d'un côté et lorsqu'un cinéaste français, par ailleurs très doué, présente chacun de ses nouveaux films comme son « *premier vrai film* », en spécifiant que ceux qui précédaient n'étaient que des exercices balbutiants qui lui font honte, que peut ressentir le critique qui a soutenu sincèrement son œuvre depuis le début ?

La seule question qui se pose à tous ceux qui se révoltent contre les critiques défavorables est celle-ci : préféreriez-vous prendre le risque que la critique ne parle jamais de vous et que votre travail ne fasse jamais l'objet d'une seule ligne imprimée, oui ou non ?

Nous ne devons pas exiger trop de la critique et surtout pas de fonctionner comme une science exacte ; puisque l'art n'est pas scientifique, pourquoi la critique devrait-elle l'être ?

Le principal reproche qu'on puisse formuler contre certains critiques – ou certaines critiques – est de parler rarement de cinéma ; il faut savoir que le scénario d'un film n'est pas *le* film, il faut admettre également que

tous les films ne sont pas *psychologiques*. Le critique doit méditer cette affirmation de Jean Renoir : « Tout grand art est abstrait », il doit prendre conscience de la *forme* et comprendre que certains artistes, par exemple Dreyer ou von Sternberg, ne cherchent pas à *faire ressemblant*.

\*

Rencontrant Julien Duvivier peu de temps avant sa mort, je cherchai à lui faire admettre – car il était toujours bougon – qu’il avait eu une belle carrière, variée et complète, et que, somme toute, il avait bien réussi sa vie et devait se sentir heureux. Il me répondit : « Sûrement, je me serais senti heureux... s’il n’y avait pas eu la critique. » Cette remarque, dont la sincérité est indiscutable, était stupéfiante pour moi qui venais de tourner mon premier film. J’ai dit à Julien Duvivier que, lorsque j’étais critique et que j’insultais Yves Allégret, Jean Delannoy, André Cayatte ou éventuellement Julien Duvivier lui-même, je n’avais jamais perdu de vue, au fond de moi, que j’étais dans la situation d’un flic qui règle la circulation place de l’Opéra tandis que les bombes tombent sur Verdun !

Si cette image m’est venue à l’esprit plutôt qu’une autre, c’est que l’expression : *connaître l’épreuve du jeu* s’applique parfaitement à tous les artistes le jour exact où leur travail, exécuté souterrainement, est livré au jugement du public.

Il s’agit pour l’artiste de se produire, de se rendre intéressant et de s’exhiber ; voilà un privilège fabuleux à condition d’en accepter la contrepartie : le risque d’être étudié, analysé, noté, jugé, critiqué, contesté.

Ceux qui jugent, je peux en porter témoignage, sont conscients de l’énormité du privilège de la création, du risque encouru par celui qui s’expose et, à cause de cela,

ils lui portent *en secret* une admiration, un respect que les artistes n'auraient qu'à deviner pour être, au moins partiellement, rassérénés : « On ne peut pas faire un article formidable sur ce qu'un autre a créé ; ça reste de la critique », a dit Boris Vian.

Dans les relations entre l'artiste et le critique, tout se passe en rapports de force et, curieusement, à aucun moment le critique ne perd de vue que le rapport de force lui est défavorable – même s'il s'efforce par la vigueur de son ton à le dissimuler – alors que l'artiste perd de vue constamment sa suprématie ontologique. Cette perte de lucidité de l'artiste peut être attribuée à son émotivité, sa sensibilité (ou sa sensiblerie) et sûrement à cette dose plus ou moins forte de paranoïa qui semble être son lot.

Un artiste croit toujours que la critique est contre lui – et surtout qu'elle *a été* contre lui – parce que sa mémoire sélective favorise volontiers son sentiment de persécution.

Quand je suis allé au Japon présenter un de mes films, beaucoup de journalistes m'ont parlé de Julien Duvivier, son *Poil de carotte* étant resté à travers les années un de leurs films favoris et, lorsque j'étais à Los Angeles l'an dernier, une grande actrice de Hollywood me disait qu'elle donnerait n'importe quoi pour avoir, sur une cassette, la musique de *Carnet de bal*, j'aimerais pouvoir dire cela de vive voix à Julien Duvivier...

Il existe donc encore un autre élément que l'artiste devrait prendre en considération : *la réputation*. Il ne faut en effet pas confondre la critique reçue par un film au moment de sa sortie et la réputation de ce film à travers les années. À part *Citizen Kane*, tous les films d'Orson Welles ont été en leur temps sévèrement critiqués, et jugés trop pauvres ou trop baroques ou trop fous, trop shakespeariens ou pas assez, et pourtant, en

définitive, la réputation d'Orson Welles dans le monde est considérable. De même que celle de Buñuel ou Bergman qui ont été souvent critiqués injustement, chez eux et hors de chez eux.

La critique quotidienne ou hebdomadaire est égalitaire et il est finalement normal qu'elle le soit, elle fait semblant de considérer qu'Anatole Litvak est aussi important que Charlie Chaplin et, puisqu'ils sont égaux devant Dieu, qu'ils doivent l'être devant la Critique ; c'est le temps qui remettra de l'ordre dans tout cela et aussi le public du Musée d'art moderne à New York, celui de la Cinémathèque à Paris, celui des milliers de salles d'art et d'essai qui prolifèrent dans le monde. Donc tout est bien et je compléterai ma défense de la critique en faisant observer que des éloges excessifs, venant de toutes parts et escortant toute une carrière, peuvent stériliser un artiste plus sûrement que la douche écossaise qui est à l'image de la vie. C'est ce que devait penser Jean Paulhan en écrivant : « L'éreintement conserve un auteur, mieux que l'alcool ne fait un fruit. »

\*

Jusqu'à la mort, un artiste doute de lui, profondément, même si ses contemporains le couvrent de louanges. En cherchant à se protéger des attaques ou simplement de l'indifférence, est-ce lui-même qu'il défend ou son travail considéré comme un enfant menacé ? Marcel Proust répond aussi à cette question : « J'ai tellement l'impression qu'une œuvre est quelque chose qui, sorti de nous-même, vaut cependant mieux que nous-même que je trouve tout naturel de me démenner pour elle, comme un père pour son enfant. Mais il ne faut pas que cette idée me conduise à parler ainsi aux autres de ce qui peut n'intéresser hélas que moi. »

La vérité est donc que nous sommes tellement vulnérables au moment de mettre en circulation le résultat d'un an de travail qu'il nous faudrait des nerfs d'acier pour recevoir imperturbablement une dégelée de mauvaises critiques, même si, dans deux ou trois ans, le recul nous rapprochera de leur verdict et nous rendra conscients d'avoir manqué la mayonnaise. J'ai lancé le mot mayonnaise avec l'intention de m'en servir. Quand j'avais vingt ans, je reprochais à André Bazin de considérer les films comme des mayonnaises qui prennent ou ne prennent pas. Je lui disais : « Ne voyez-vous pas que tous les films de Hawks sont bons et que tous ceux de Huston sont mauvais ? », formule brutale que, plus tard, étant devenu à mon tour critique de films, je me suis efforcé de raffiner quelque peu : « Le moins bon film de Hawks est plus intéressant que le meilleur film de Huston. » On aura reconnu là l'essentiel de la Politique des Auteurs, lancée par les *Cahiers du cinéma*, oubliée aujourd'hui en France, mais qui est souvent débattue dans les journaux américains entre *movie's fans*.

Aujourd'hui, bien des hawksiens et des hustoniens sont devenus metteurs en scène. Je ne sais pas ce que les uns et les autres pensent de la Politique des Auteurs mais je suis sûr que nous avons tous fini par adopter la théorie de Bazin sur la mayonnaise car la pratique du cinéma nous a appris un certain nombre de choses :

On se donne autant de mal pour faire un mauvais film qu'un bon.

Notre film le plus sincère peut apparaître comme une fumisterie.

Celui que nous faisons avec le plus de désinvolture fera peut-être le tour du monde.

Un film idiot mais énergique peut faire du meilleur cinéma qu'un film intelligent et mou.

Le résultat est rarement proportionnel à l'effort dépensé.

La réussite sur l'écran ne résultera pas forcément du bon fonctionnement de notre cerveau mais de l'harmonie entre des éléments préexistants dont nous n'étions pas même conscients : la fusion heureuse du sujet choisi et de notre nature profonde, la coïncidence imprévisible entre nos préoccupations à ce moment de notre vie et celles du public à ce moment de l'actualité.

On pourrait continuer l'énumération.

On pense que la critique devrait jouer le rôle d'*intermédiaire* entre l'artiste et le public et c'est parfois le cas, on pense que la critique doit jouer un rôle *complémentaire* et c'est parfois le cas. Pourtant, la plupart du temps, le rôle de la critique est décalé, il ne constitue qu'un élément parmi d'autres : l'affichage, les conditions atmosphériques, la concurrence, le timing.

À un certain degré de succès, un film devient un événement sociologique et la question de sa qualité devient réellement secondaire, au point qu'un critique américain a pu écrire avec la logique et l'humour pour lui : « Critiquer *Love Story* ce serait critiquer la glace à la vanille. » Puisque décidément les meilleurs mots de cinéma nous arrivent de Hollywood, lorsqu'un réalisateur américain vient d'obtenir un très grand succès avec un film très critiqué – *L'Exorciste* est un bon exemple – il a coutume de proclamer, comme s'il s'adressait aux critiques : « Messieurs, j'ai lu vos articles ce matin et c'est en pleurant tout le long du chemin que je me suis rendu à la banque pour toucher mes pourcentages ! »

L'envie que les gens ont de voir un film ou de ne pas le voir, appelons cela sa valeur attractive, est plus forte que le pouvoir d'incitation de la critique. Unanimement élogieuse, la critique n'a pas pu amener le public dans les salles où l'on projetait *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais



(sur la déportation), *Vidas Secas* de Nelson Pereira (sur la famine et la sécheresse au Brésil), *Johnny Got His Gun* de Dalton Trumbo (sur un soldat qui a perdu les jambes, les bras, la vue et la parole). Ces exemples de refus catégorique peuvent nous suggérer deux interprétations : le cinéaste se trompe lorsqu'il croit que son ennemi est le producteur, le directeur de salles ou le critique, chacun d'eux souhaitant sincèrement le succès de ces films ; alors, dans ce cas, le véritable ennemi du film serait le public dont il est si dur de vaincre la passivité. Cette théorie a le mérite de ne pas être démagogique car il est toujours facile de flatter le public, ce public mystérieux que personne n'a jamais vu, facile d'accabler les gens d'argent qui aiment produire, distribuer et exploiter tous les films dont ils s'occupent, y compris ceux que j'ai cités.

La seconde interprétation est celle-ci : il existe, dans l'idée même de spectacle cinématographique, une promesse de plaisir, une idée d'exaltation qui contredit le mouvement de la vie, c'est-à-dire la pente descendante : dégradation, vieillissement et mort. Je résume et je simplifie : le spectacle est une chose qui monte, la vie quelque chose qui descend et, si l'on accepte cette vision des choses, on dira que le spectacle, contrairement au journalisme, remplit une mission de mensonge, mais que les plus grands hommes de spectacle sont ceux qui réussissent à ne pas tomber dans le mensonge et qui font accepter au public leur vérité, sans toutefois heurter la loi ascendante du spectacle. Ceux-là font accepter leur vérité et aussi leur folie, car il ne faut pas oublier qu'un artiste doit imposer sa folie particulière à des auditoires moins fous que lui ou dont la folie est diversifiée.

Je me ferai mieux comprendre en citant l'exemple du film d'Ingmar Bergman, *Cris et chuchotements*, qui a été un succès mondial bien que présentant toutes les caractéristiques du film maudit : lente agonie d'une femme

rongée par le cancer, tout ce que le public refuse de voir. Eh bien, dans le cas de *Cris et chuchotements*, il me semble que la perfection formelle du film et surtout l'utilisation de la couleur rouge dans le décor de la maison, ont constitué l'élément exaltant, j'oserai dire l'élément de plaisir, grâce à quoi le public a immédiatement senti qu'il était en train de regarder un chef-d'œuvre et a décidé de le regarder avec une complicité artistique, une admiration qui ont équilibré et compensé l'effet traumatisant des cris et des râles de l'agonie de Harriet Andersson. D'autres films de Bergman, non moins beaux, ont été boudés par ce qu'on appelle le grand public – il ne leur manquait peut-être que les murs rouges – mais il y aura toujours, pour un artiste comme Bergman, un noyau de spectateurs fidèles dans chaque grande ville au monde, donc un encouragement à poursuivre son travail.

\*

Il m'en faut venir à présent au contenu de ce livre. Il est constitué d'un certain nombre d'articles que j'ai écrits depuis 1954, pour différents journaux et magazines. De 1954 à 1958, il s'agit d'articles de journaliste et ensuite d'articles de metteur en scène. La différence est importante car il est bien évident que, devenu metteur en scène, je n'allais pas critiquer mes confrères mais n'écrire sur eux que lorsque j'en avais le désir et l'occasion.

Ce livre comporte environ cent mille mots et ne représente donc qu'un sixième de ce que j'ai écrit. On pourra critiquer ce choix, il est le mien. Il comporte peu d'éreintements bien que l'on m'ait fait, à l'époque, la réputation de « démolisseur du cinéma français ». Mais à quoi bon publier aujourd'hui des diatribes sur des films oubliés ? Je pourrais d'ailleurs faire miens ces mots de Jean Renoir : « Je considérais que le monde, et surtout le

cinéma, était encombré de faux dieux. Ma tâche était de les renverser. Flamberge au vent, j'étais prêt à y consacrer ma vie. Les faux dieux sont toujours là. Ma persévérance, au cours d'un demi-siècle de cinéma, a peut-être aidé à en déboulonner quelques-uns. Elle m'a également aidé à découvrir que certains de ces dieux étaient vrais et ne méritaient pas d'être déboulonnés. »

J'ai donc préféré, même s'ils sont moins bons, publier des articles favorables ou enthousiastes, tout simplement parce qu'ils concernent des films encore montrés aujourd'hui et de grands metteurs en scène.

Certains de ces articles sont inédits car j'ai heureusement conservé l'habitude d'écrire pour mon plaisir ou pour m'éclaircir les idées, d'autres sont des synthèses de différents textes consacrés au même film, car pendant une certaine période j'écrivais régulièrement dans plusieurs journaux : des hebdomadaires comme *Arts*, *Radio-Cinéma*, *Le Bulletin de Paris*, des mensuels : les *Cahiers du cinéma*, *La Parisienne*, un quotidien éphémère : *Le Temps de Paris*, sous mon nom et sous différents pseudonymes. C'était la première heureuse période de ma vie car je faisais enfin ce qui me plaisait : voir des films, en parler et, de plus, on me payait pour ça ! Je gagnais enfin assez d'argent pour ne faire du matin au soir que ce qui me plaisait et j'appréciais cela d'autant plus que je venais de passer sept ou huit années dont chaque journée était consacrée à chercher l'argent des repas et du logement.

J'étais un critique heureux.

Voici comme j'ai construit ce livre.

### *Le grand secret*

La première partie s'appelle « Le grand secret » parce qu'elle est consacrée à des metteurs en scène qui ont

commencé leur carrière avec le cinéma muet et l'ont poursuivie dans le parlant. Ceux-là ont quelque chose *de plus* et Jean Renoir, dans *Ma vie et mes films*, a décrit la fascination qu'ils exercent sur leurs cadets. « Je suis poussé par les questions insistantes de jeunes collègues pour qui tout ce qui précède le parlant apparaît aussi lointain et mystérieux que le déplacement des grands glaciers dans la période préhistorique. Nous autres, les ancêtres, jouissons chez eux d'une estime analogue à celle que les artistes modernes accordent aux graffiti des cavernes de Lascaux. La comparaison est flatteuse et nous apporte la satisfaction de constater que nous n'avons pas follement gâché la pellicule. »

Certains des textes de ce chapitre sont d'ordre nécrologique et inédits dans leur version française : Carl Dreyer, John Ford. En ce qui concerne ce dernier, j'ai carrément retourné ma veste, car, étant critique, je ne l'aimais guère et je lui ai certainement consacré deux ou trois méchants articles. Il a fallu que je devienne metteur en scène et que j'ouvre un jour la télévision qui projetait *L'Homme tranquille* pour mesurer mon aveuglement ; je vis alors ou je revis un grand nombre de ses films et aujourd'hui je porte à John Ford le même intérêt qu'à Jean Giono par exemple.

Inédits également, car il s'agissait initialement de présentations parlées, les textes sur Jean Renoir et Buñuel. Le long texte sur Jean Vigo était destiné à préfacier une édition de son œuvre complète non encore publiée. Le témoignage sur Frank Capra a été écrit pour un livre collectif américain.

### *Les cinéastes du parlant (I et II)*

Là encore, il s'agit d'un choix. Pour ne pas décevoir les amateurs d'éreintements, j'en ai conservé quelques-uns, ceux qui me paraissaient suffisamment argumentés :

*Monsieur Ripois, Le Ballon rouge, Arsène Lupin* ; je leur préfère aujourd'hui les articles élogieux, plus difficiles à écrire évidemment, mais plus intéressants avec le temps. Il m'arrivait, lorsqu'un film m'enthousiasmait, d'écrire dans des journaux différents – et sous divers pseudonymes – plusieurs articles dont il m'a paru intéressant de faire la synthèse ; cela explique la longueur des textes consacrés au *Condamné à mort s'est échappé*, à *Lola Montès*, ou à Jean Cocteau.

J'ai choisi de mêler dans la deuxième partie de ce chapitre, consacré aux cinéastes américains admirés comme Billy Wilder, Cukor, Nick Ray, des films peu connus ou oubliés mais qui ont été importants pour moi, comme *Love Me or Leave Me (Les Pièges de la passion)* de Charles Vidor ou *The Naked Dawn (Le Bandit)* d'Edgar G. Ulmer qui a marqué une date dans ma vie : ayant mentionné dans le cours de cet article l'existence d'un roman intitulé *Jules et Jim*, son auteur, Henri-Pierre Roché, m'écrivit un petit mot, j'allai faire sa connaissance, la suite est connue.

### *Quelques outsiders*

Dans ce chapitre, j'ai groupé Ingmar Bergman (parce qu'il est suédois), Luis Buñuel (Espagnol travaillant au Mexique ou en France), Norman McLaren, cet Écossais installé au Canada et qui est l'un des plus grands cinéastes du monde, même si ses films durent entre trois et sept minutes, deux grands Italiens (il y en a d'autres) Fellini et Rossellini ; j'y ai placé également Orson Welles qui aurait pu figurer dans le chapitre américain mais que je considère comme un cinéaste-citoyen du monde (le texte sur *Citizen Kane* est inédit) et enfin deux portraits d'acteurs dont la mort m'avait touché : James Dean qui était déjà l'objet d'un culte de son vivant et Humphrey