

A close-up portrait of Jean-Pierre Melville, wearing a dark hat and sunglasses, with his hand near his chin. The image is tinted with a warm, orange-brown color.

LE CINÉMA

SELON Entretien avec
Rui Nogueira

**JEAN-PIERRE
MELVILLE**

capricci



Directeur : Thierry Lounas
Responsable des éditions : Camille Pollas
Coordination éditoriale : Maxime Werner
Correction : Sunniva Bischoff, Anne-Capucine Blot

Conception graphique : gr20paris
Couverture et réalisation de la maquette : Juliette Gouret

Première édition :
Le Cinéma selon Melville
© Seghers, 1973

Deuxième édition :
Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville
© Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996

© Capricci, 2021, pour la présente édition
isbn papier 979-10-239-0797-1
isbn PDF web 979-10-239-0799-5

Remerciements de l'auteur :

Je tiens à remercier tout particulièrement : Madame Florence Melville, épouse et collaboratrice du cinéaste; Philippe Labro, qui a bien voulu accepter d'écrire la postface de l'ouvrage; Tom Milne, traducteur du livre en anglais, qui a rendu évidents les mots de Victor Hugo : « Le traducteur est un peseur perpétuel d'acceptions »; Nicoletta Zalaffi, qui a lu et relu le texte et m'a donné des conseils précieux; David Meeker, qui m'a permis de revoir à Londres *Léon Morin, prêtre*; Annie Melliant, pour son dévouement.

Pour cette réédition, je tiens à remercier tout particulièrement Sophie Mirouze.

Capricci remercie également Sophie Mirouze, Laurent Grousset, Rémy Grumbach et Philippe Labro.

Droits réservés

Capricci
contact@capricci.fr
www.capricci.fr

LE CINÉMA

SELON Entretien avec
Rui Nogueira

**JEAN-PIERRE
MELVILLE**

À la mémoire de ma femme, Nicoletta Zalfa (1932-1994), à qui je dédie ce livre, qui est aussi le sien, en rendant tangible l'une des plus belles répliques de l'un de nos films préférés :

« God! My God!
Help me!
Give me the Strength,
The Understanding
And the Courage! »

Ingrid Bergman
dans la scène finale de *Stromboli*
(Roberto Rossellini, 1950)



EL
PORTO

ARTS
ADISIBS

LES INSTITUTEURS

MELVILLE

ACCUSE

TRUFEAUT

PRÉFACE DE JEAN-PIERRE MELVILLE..... 8

PRÉFACE DE RUI NOGUEIRA..... 12

16
« CIVILISATION !
CIVILISATION ! »

92
*LÉON MORIN,
PRÊTRE*

26
*MON PÉCHÉ
ORIGINEL*

106
LE DOULOS

30
*LE SILENCE
DE LA MER*

120
*L'AÎNÉ
DES FERCHAUX*

48
*LES ENFANTS
TERRIBLES*

132
*LE DEUXIÈME
SOUFFLE*

58
*QUAND
TU LIRAS
CETTE LETTRE*

146
LE SAMOURAÏ

66
*BOB
LE FLAMBEUR*

160
*L'ARMÉE
DES OMBRES*

80
*DEUX HOMMES
DANS MANHATTAN*

174
*LE CERCLE
ROUGE*

192
*LE CHAGRIN
ET LA PITIÉ*

POSTFACE DE PHILIPPE LABRO..... 210

POSTFACE DE RUI NOGUEIRA (2020)..... 218

PRÉFACE
DE JEAN-PIERRE MELVILLE
(1971)

Puisqu'à titre d'introduction vous me demandez ce que je pense de ce que j'ai déjà lu de votre livre et que, par conséquent, c'est en fait une sorte de conclusion introductive que vous attendez de moi, je vous dirai que selon moi il est encore trop tôt pour dresser un véritable bilan de mes vingt-cinq ans d'activité professionnelle. Il est possible d'ailleurs que cette postérité à laquelle je pense souvent – en me rappelant ce que me disait Cocteau concernant ce qu'il deviendrait une fois qu'il serait mort, par rapport à ses œuvres – soit une chose problématique parce qu'il y a tellement de films réalisés... C'est fou de penser qu'en trente ans de cinéma en Amérique on est arrivé à faire quatre fois moins de films ; mais, quand même, bon an mal an, le millier de films produits dans le monde écrase et enterre un petit peu ceux qui ont été faits auparavant. Alors, que serai-je dans tout cela?... Au bout du compte, peu importe : il faut faire *comme si...*

J'ai été très heureux de voir que dans le livre *Trente ans de cinéma américain*¹, les auteurs ont fait état de mes goûts. Je crois que je suis en France le dernier témoin vivant de ce cinéma d'avant-guerre. Un jour je ne serai plus là et il n'y aura plus personne en France, avec la mémoire que j'ai pour ces choses, pour se souvenir et placer réellement au rang qu'ils méritent les films de notre époque. Parce que lorsqu'on les revoit maintenant à la Cinémathèque on ne les replace pas dans le contexte d'une

¹ De Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, Éditions C.I.B, 1970. Livre réédité depuis sous le titre *50 ans de cinéma américain* par Omnibus en 1995.

année de production. Le film qui est sorti en avril 1934 – entre mars 1934 et mai 1934 – ce n'est pas exactement le même film que l'on va voir maintenant l'après-midi ou le soir à la Cinémathèque. Alors mes propres films valent-ils la peine – et ne croyez pas que je suis en train de faire un numéro de fausse modestie – qu'on en parle comme de certains autres films dont je parle, moi ? Je ne le sais pas. Et personne ne le sait. On le saura dans cinquante ans quand le panthéon d'Henri Langlois sera remplacé par un panthéon définitif... Je n'accepte pas le panthéon de Langlois parce qu'il est subjectif, tendancieux, et donc sujet à caution. Ce que j'accepte, bien sûr, c'est la mission de Langlois, son travail, et la Cinémathèque, cette merveilleuse invention qu'il se partage avec Franju. Mais quant aux films que Langlois aime, je ne suis pas d'accord avec lui...

Alors, puisque c'est d'une introduction qu'il s'agit, j'aimerais dire ici, à ce titre, ce qu'il faut que soit, à mon avis, un créateur de cinéma. Il doit être un homme constamment disponible, constamment «traumatisable»; il doit avoir un sens de l'observation très développé, ainsi qu'un sens de la psychologie; il doit avoir une acuité visuelle supérieure à la moyenne, une acuité auditive aussi... et de la mémoire. À cet égard, ce qu'on a tendance à prendre pour de l'imagination, dans mes films, c'est en réalité un effet de la mémoire. C'est ce que j'ai retenu en marchant dans la rue, en assistant à un événement, en ayant vécu quelque chose (que je transpose, bien sûr, puisque j'ai horreur de montrer ce que j'ai vécu vraiment). Un créateur de cinéma doit être un témoin de son temps. Dans cinquante ans – j'y reviens – quand on verra tous mes films en trois jours, au cours d'un «séminaire», dans un Marly quelconque², il faut que l'on se dise que le premier de ces films et le dernier ont incontestablement quelque chose en commun, soit au niveau du langage, soit au niveau du propos, et qu'à travers des histoires inventées, l'on retrouve toujours le même auteur, toujours le même bonhomme, avec toujours les mêmes couleurs sur sa palette. Je trouve qu'il est tragique qu'un créateur, tout à coup, change radicalement sa façon de raconter les choses, car cela veut dire que l'une des deux formules, la nouvelle ou l'ancienne, n'est pas la bonne. Il

² Allusion aux colloques et congrès (ceux, notamment, qu'organisait chaque année la Fédération française des ciné-clubs) qui avaient lieu dans le cadre de l'Institut national d'éducation populaire de Marly-le-Roi.

est essentiel que le dernier film ressemble au premier, absolument. Je ne sais pas si c'est mon cas autant que je le désirerais; mais, pour moi, le créateur idéal (j'aime mieux employer le mot « créateur » que le mot « réalisateur » ou le mot « auteur » puisque notre langue n'a pas un mot vrai pour dire ce que nous sommes, ou tout au moins ce que j'essaye d'être quant à moi, puisque j'aime de plus en plus écrire et tourner), eh bien, le créateur idéal est celui qui a forgé une œuvre *exemplaire*, une œuvre qui sert d'exemple. Non pas d'exemple de vertu ou seulement de qualité, non pas dans le sens où l'on dit quelqu'un exemplaire parce que tout ce qu'il a fait est admirable, mais dans ce sens où ce qui est *exemplaire*, pour un créateur, c'est que tout ce qu'il a conçu soit condensable en 10 lignes de 25 mots chacune qui suffisent à expliquer ce qu'il a fait et ce qu'il était.

Je crois qu'il faut être libre, courageux, intransigeant, et qu'il faut avoir de la santé. C'est le premier commandement : « De la santé, tu auras ! » Je m'en suis encore rendu compte pendant le tournage du *Cercle rouge*... Le réalisateur de films, c'est l'homme qui doit être doué de la plus grande santé, puisqu'il traîne, comme les bateliers de la Volga traînaient leurs chalands, une équipe ! Alors, il faut qu'il soit solide, il faut qu'il soit costaud. Il faut qu'il marche, il faut qu'il monte, il faut qu'il coure, il faut qu'il ne soit jamais fatigué. À partir du moment où le réalisateur de films est un vieux monsieur fatigué, eh bien, il n'a vraiment plus qu'à poser sa caméra et à tailler ses rosiers. J'ai des rosiers chez moi, mais ce n'est pas moi qui les taille ! Je n'ai pas encore le temps !

J.-P. M.

PRÉFACE
DE RUI NOGUEIRA (1973)

*Le rêve d'un homme fait partie
de la mémoire de tous.*

Jorge Luis Borges

Il n'y a rien de plus difficile que de parler des êtres qui nous sont chers. Aujourd'hui encore, deux mois après la disparition prématurée de Jean-Pierre Melville, je n'arrive pas à me faire à l'idée que je ne le verrai plus; que jamais plus il ne me montrera Paris – ce Paris secret que lui seul connaissait –; que jamais plus je ne l'écouterai me raconter telle ou telle histoire, tel ou tel film américain dont il était tombé amoureux; que jamais plus je n'entendrai sa voix chaude, grave et nuancée... que jamais plus...
JAMAIS PLUS...

Mon expérience d'interviewer m'a appris que les gens du spectacle ont le don de tout ramener à eux. Que vous leur parliez de la pluie ou du beau temps, ils trouvent toujours le moyen de se raconter. Pendant la longue série d'interviews qui constituent ce livre, mon problème a été de ramener Melville autant que possible à son œuvre, car, contrairement à la plupart de ses confrères, il lui était beaucoup plus facile de parler avec amour des films des autres que des siens propres qu'il tenait toujours à considérer comme des brouillons. Cet homme qui aimait la vérité

et la justice n'était injuste qu'envers ses films. Même après le succès du *Cercle rouge*, Melville, loin de se prendre au sérieux, me disait avec son humour teinté d'ironie : « Je promène mon film comme mon fils, en lui tenant la main. En faisant la pute. En l'amenant à toutes les émissions de télévision et à toutes les émissions de radio... Je suis une pute qui fait des passes. »

Bien qu'il aimât se proclamer un homme de droite, il avait dans la vie des attitudes que l'on attend parfois en vain de ceux qui se sont fait – ou se font – une place au soleil sous le couvert de la gauche. En dépit de son grand amour pour l'Amérique, il n'était pas dupe d'un certain nombre de problèmes posés par la politique de ce pays. Un jour que je lui demandais pourquoi il ne parlait pas, comme c'était son désir le plus secret, tourner des films là-bas, il me répondit : « L'Amérique me fait peur maintenant. Elle ne me faisait pas peur il y a dix ans. Je l'aimais à la folie et sans réserve, il y a dix ans... Je savais bien que les conditions faites aux Noirs n'étaient pas acceptables mais je ne pensais pas qu'elles auraient empiré jusqu'à justifier une guerre. Car ce qui est épouvantable, c'est de savoir que ça va être la guerre. Les Noirs ont raison de se révolter. Ils ont raison d'adopter une attitude de combat. La violence appelle la violence. Depuis le premier lynchage, les Noirs ont le droit à leur tour d'être des violents. Personne ne pourra jamais leur reprocher de vouloir se battre. C'est l'histoire de la libération de tous les peuples opprimés. Ce qui fait que je ne pourrais pas vivre en Amérique où je serais témoin du sous-prolétariat noir comme je serais témoin de la misère des Hindous si j'allais à Calcutta, et je ne peux pas supporter ça. Alors, comme je n'ai plus l'âge d'être un contestataire ni un révolutionnaire et comme je sais très bien que ma pauvre petite tentative de révolte personnelle ferait sourire et ne servirait à rien, j'aime mieux rester en France. »

Jean-Pierre Melville pouvait parler avec une intelligence et une passion sans cesse renouvelée des films qu'il voyait. Enthousiasmé, comme moi, par la vision du méconnu *The Rain People* (*Les Gens de la pluie*, 1969) de Francis Ford Coppola, il m'a expliqué pourquoi, après une trêve de quelques années, le cinéma américain continuait à être le plus grand : « Les Américains ont été bêtement impressionnés par ce qu'ils ont cru être la manifestation d'un phénomène qui n'existait pas : le fameux mouvement dit de la "Nouvelle Vague". Par cette espèce de terrorisme dialectique des articles d'une certaine revue de

cinéma, les auteurs américains, qui sont, comme tous les Américains, des snobs, ont cru qu'il fallait aller chercher en Europe quelque chose qui ne s'y trouvait absolument pas. Pendant six ou sept ans, ils ont cru que la vérité se trouvait de ce côté-ci de l'Atlantique, mais il leur a fallu cette période de recherches inutiles pour refaire leur admirable cinéma anglo-judéo-saxon-américain.» Devant mon étonnement il a poursuivi : « Vous savez, Jean Cocteau me disait : "La France est le pays du Nouveau Testament, et l'Amérique le pays de l'Ancien Testament." Il croyait à cette espèce de cohésion – aussi bien sur le plan de la morale, que sur le plan de l'esthétique, que sur le plan de l'éthique – entre le monde protestant et le monde juif. Pour lui il y avait le monde catholique d'un côté et le monde juif et le monde protestant de l'autre. Bien que je ne partage pas son point de vue, j'admets qu'il y a une différence de conception entre la morale judéo-chrétienne des protestants et des juifs et la morale judéo-chrétienne des catholiques. Sur le plan du puritanisme, les protestants et les juifs sont plus puritains que les catholiques. Le cinéma puritain de l'Amérique des années 1930 et 1940 – l'Ancien Testament et Louis B. Mayer réunis – avait créé, avec ses limites et ses défauts, une assez belle forme de langage que moi, personnellement, j'ai adorée. Et maintenant, c'est ce cinéma-là qui, se dévergondant, devient ce qu'il est en train de devenir, un cinéma admirable où, il faut bien le reconnaître, on trouve toujours des protestants et des juifs.»

La forteresse Jenner, incrustée comme un défi dans un quartier en pleine transformation, n'a plus le même charme sans cet être d'élite qui l'habitait. En tant qu'ami, en tant qu'artiste, en tant que poète, Jean-Pierre Melville n'avait pas le droit de nous quitter si tôt, mais je pense à ces mots de Léon-Paul Fargue qu'il aurait pu très bien prononcer : «Le doux géant qui me tracasse quand je me sens désossé par le sommeil, c'est l'Univers que je me suis créé, qui me tient chaud en rêve. Et si je meurs demain, ce sera d'une attaque de désobéissance», alors, je pense à son ultime escapade comme à un dernier rêve d'enfant. En disant adieu à Mardi, il est devenu l'«Empereur de son âme» et a pris la barre pour gouverner lui-même son destin sur un océan sans fin.

« CIVILISATION!
CIVILISATION! »

L'amour fou

Le principe de ce livre est identique à celui du livre de Truffaut sur Hitchcock. Croyez-vous pourtant qu'un créateur de cinéma, comme Hitchcock justement, soit sincère quand il explique comment il a tourné certaines scènes de ses films ?

Non, jamais ! Il est merveilleusement de mauvaise foi. Il se dit – et il a certainement raison... – que l'on n'a pas à donner les recettes des plats que l'on fait mieux que les autres. Le secret de fabrication est une chose sacrée ! Un peintre ne dit pas comment il a réussi à obtenir, à partir d'un mélange de bleu et de gris, un certain ton de ciel. Je crois qu'un créateur, un vrai créateur, n'a pas tellement envie de vulgariser les choses qu'il a apprises durant de longues années, à ses dépens. Un créateur de cinéma est un montreur d'ombres. Il travaille dans le noir. Il crée avec des « trucs ». Je me rends bien compte de la fantastique malhonnêteté qu'il lui faut pour être efficace. Or, il ne faut jamais que le spectateur s'aperçoive à quel point tout est truqué. Il faut qu'il soit envoûté, qu'il devienne prisonnier, qu'il soit en état de subir...

Pour vous, un créateur de cinéma est avant tout un homme de spectacle. À partir de quand et comment vous êtes-vous intéressé au monde du spectacle ?

Je me suis approché du monde du spectacle dans ma prime enfance par la lecture de pièces de théâtre – illustrées de photos – qui étaient publiées dans la collection « La Petite Illustration ». Ensuite, j'ai été attiré par le cirque. Puis, par le music-hall.

Il y avait à Paris un endroit sublime – L'Empire, avenue de Wagram – où passaient toutes les plus grandes vedettes mondiales du music-hall : Al Jolson, Jackie Coogan et son père, Sophie Tucker, Ted Lewis, Harry Pilcer, Jack Smith, Jack Hylton, etc. J'y allais toujours, ainsi qu'au Casino de Paris et aux Folies Bergère, en compagnie de mon oncle qui était un ami personnel de Maurice Chevalier, de Mistinguett et de Joséphine Baker. C'était ça le spectacle ! Le music-hall était une chose parfaite. À cette époque, il m'intéressait beaucoup plus que le cinéma car il

possédait la parole et la musique. De même le théâtre me plaisait parce qu'il y avait le *langage*. Le cinéma ne venait qu'en troisième position. Quand j'allais au cinéma, l'après-midi, dans mon quartier, c'était pour voir évidemment un film muet, et je me sentais terriblement frustré. Le premier film qui m'ait vraiment marqué a été *White Shadows in the South Seas* [*Ombres blanches*]³ de Van Dyke et Flaherty, où Monte Blue prononçait les paroles jamais dites à l'écran : « Civilisation ! Civilisation ! » Cela s'est passé en 1928, bien avant *The Jazz Singer* [*Le Chanteur de jazz*]⁴.

À cette époque, vous aviez déjà tourné plusieurs films en 9,5 millimètres ?

J'ai eu ma première caméra, une Pathé-Baby à manivelle, en janvier 1924. J'avais donc six ans. J'habitais alors la Chaussée d'Antin et mon premier film, je l'ai fait sur cette rue, de ma fenêtre. On pouvait voir le Bébé Cadum, les voitures qui passaient, un petit chien qui avait la danse de Saint-Guy, lequel appartenait à une dame charmante, de l'autre côté de la rue... Enfin tout ce que j'apercevais de chez moi. Mais je me suis vite rendu à l'évidence que les films que je faisais ne m'intéressaient pas du tout. J'aimais bien plus les films des autres. Je me suis donc très vite lassé de ma Pathé-Baby. Par contre je ne me suis jamais lassé de mon Pathé-Baby projecteur, puisque je pouvais voir chez moi tous les films du monde. Le catalogue de films de location de Pathé-Baby, un catalogue énorme avec le résumé et une photo de chaque film, était la chose la plus belle du monde. Il y avait des westerns, tous les Keaton, les Harold Lloyd, les Harry Langdon, les Chaplin, etc., qu'on louait chez un photographe, Sartoni. Ainsi, toutes les semaines, je pouvais voir quatre ou cinq films nouveaux de deux, trois ou quatre bobines. C'était l'amour fou, complètement. La base de ma culture cinématographique.

De temps en temps, je filmais encore des gens dans la rue, mais toujours sans passion et cela jusqu'à mes douze ans, date à laquelle on m'a offert une caméra 16 millimètres. Mais j'aimais mieux être spectateur. Avec le parlant a commencé la vraie

³ En règle générale, les films étrangers seront toujours cités sur leur titre original, suivi du titre français lorsqu'il est connu.

⁴ En réalité *Le Chanteur de jazz* (dont la première new-yorkaise a eu lieu le 6 octobre 1927) est antérieur à *White Shadows* (sorti en novembre 1928), mais il n'a été montré en France qu'à partir d'octobre 1929.

grande folie : je débutais mes journées à 9 heures du matin dans une salle de cinéma (le Paramount) pour les finir de la même façon à 3 heures du matin. C'était plus fort que tout. Je ne pouvais pas dominer ce besoin absolu d'avaler des films tout le temps, tout le temps, tout le temps.

Un beau meuble Louis XV

C'est en voyant des films que vous vous êtes formé ? Que votre goût s'est développé ?

Oui, mais quatre personnes ont vraiment eu de l'influence sur moi : mes parents, mon frère aîné et mon oncle.

Mon père, qui était négociant en gros, était un homme très intelligent, très spirituel. Un humoriste du style de Jules Renard. Cela n'existe plus d'ailleurs, les hommes n'ont plus d'humour.

Mon oncle était un grand antiquaire de Paris, à une époque où cela était un vrai métier. J'étais très petit garçon quand un jour il m'a fait comprendre la différence entre les belles choses et les choses moins belles. Comme je le questionnais sur le pourquoi de l'énorme différence de prix qu'il y avait entre deux objets identiques qui étaient dans son magasin, il a pris deux fauteuils Louis XV, apparemment semblables, et m'a dit : « Tu vois, tu as ici deux fauteuils qui se ressemblent. Pourtant l'un a plus de valeur que l'autre. Tu vas bien les regarder et ensuite tu vas me dire, sans te tromper, quel est le plus beau, donc le plus cher. » Je les ai bien regardés, j'ai bien réfléchi et je ne me suis pas trompé dans la sélection. Content, mon oncle a ajouté : « À partir d'aujourd'hui tu sauras toujours, dans ta vie, la différence qu'il y a entre le beau et le reste. » Je n'ai jamais oublié cette leçon. Ce qui me fait croire que j'ai un goût sûr. Par exemple, en ce moment, nous sommes en train de regarder à la TV *Written on the Wind* [Écrit sur du vent, 1956]. C'est un film très inférieur à ce qu'un grand metteur en scène aurait pu faire. Pourtant le même Douglas Sirk a fait un film remarquable, *A Time to Love and a Time to Die* [Le Temps d'aimer et le Temps de mourir, 1958]. Par contre, l'actrice du film, Dorothy Malone, est un très beau

meuble Louis XV... Je crois que nous sommes tous les deux d'accord là-dessus. Mais, si par hasard votre opinion divergeait de la mienne, eh bien, c'est moi qui aurais raison !

63 cinéastes américains

Dans ce cas-là, comment expliquez-vous que dans votre célèbre liste des 63 cinéastes américains d'avant-guerre, il n'y ait pas de noms comme Chaplin, Walsh ou DeMille ?

À cette époque-là, le cinéma américain se composait d'une trinité célèbre : Capra, Ford et Wyler.

Je ne parle pas ici de nos goûts mais de l'importance véritable qu'ils occupaient dans la hiérarchie cinématographique de l'époque.

Mais, pour qu'un cinéaste fasse partie de ma liste, il suffisait qu'il ait fait un film, un seul, qui m'ait enthousiasmé.

Je n'ai pas mis Chaplin parce qu'il est Dieu, hors de tout classement, donc. J'ai établi cette liste – qui ne concerne que le parlant – après maintes recherches très minutieuses, beaucoup de réflexion et d'analyse critique :

Lloyd Bacon, Busby Berkeley, Richard Boleslawski, Frank Borzage, Clarence Brown, Harold S. Bucquet, Frank Capra, Jack Conway, Merian C. Cooper, John Cromwell, James Cruze, George Cukor, Michael Curtiz, William Dieterle, Allan Dwan, Ray Enright, George Fitzmaurice, Robert Flaherty, Victor Fleming, John Ford, Sidney Franklin, Tay Garnett, Edmund Goulding, Alfred Green, Edward Griffith, Henry Hathaway, Howard Hawks, Ben Hecht, Garson Kanin, William Keighley, Henry King, Henry Koster, Gregory La Cava, Fritz Lang, Sidney Lanfield, Mitchell Leisen, Robert Z. Leonard, Mervyn LeRoy, Frank Lloyd, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Norman Z. McLeod, Rouben Mamoulian, Archie Mayo, Lewis Milestone, Elliot Nugent, Henry C. Potter, Gregory Ratoff, Roy Del Ruth, Mark Sandrich, Alfred Santell, Ernest Schoedsack, John M. Stahl, Josef von Sternberg, George Stevens, Norman Taurog, Richard Thorpe, W. S. Van Dyke, King Vidor, William Wellman, James Whale, Sam Wood, William Wyler.

Or, il se trouvait qu'avant-guerre aucun film de Walsh ne m'avait jamais plu, car ils étaient tous en marge, avec quelque chose de raté. Soyez-en sûr. Walsh est un pauvre metteur en scène. C'est tragique de voir à quel point les jeunes se sont trompés. À quel point un garçon peut avoir de l'influence sur sa génération : je suis en train de penser à Pierre Rissient. Rissient n'a pas de goût. Il a cru que Walsh avait du talent, il l'a dit, il l'a tellement répété, qu'il s'est créé une espèce de religion ridicule, à Paris, de gens qui aiment Walsh. Le seul film de Walsh que j'ai aimé dans ma vie c'est *Objective, Burma!* [*Aventures en Birmanie*], qu'il a fait en 1945. Il faudrait pourtant que je le revoie avant de me prononcer définitivement car il se pourrait qu'il ne tienne pas le coup.

Je n'ai jamais vu non plus un film de DeMille complètement réussi. Je crois, et je l'ai pensé plus encore après avoir vu *Sunset Boulevard* [*Boulevard du crépuscule*, Billy Wilder, 1950], que DeMille était avant tout un acteur, un merveilleux acteur. Le problème c'est qu'il n'a jamais été un vrai réalisateur, comme tous les acteurs qui deviennent réalisateurs par hasard, justement en opposition à Orson Welles.

Avez-vous déjà pensé à établir une nouvelle liste des metteurs en scène américains d'après-guerre ?

Oui, il faudrait la faire, bien que je ne croie pas qu'il soit possible de trouver 63 nouveaux réalisateurs importants. Vous savez, la guerre a fait tout basculer. Un monde a disparu, au profit d'un autre, qui est encore en voie de formation. Disons qu'il y a 30 ans, exactement en mai 39, une certaine forme de civilisation en même temps qu'une certaine forme de cinéma a disparu subitement. Cela a été très frappant. Quand je suis arrivé à Londres en 1943, j'ai vu, pendant mes huit jours de permission, vingt-sept films. Je me suis vite rendu compte, à leur vision, que le cinéma avait changé. Même une comédie comme *Mr. Lucky* [*Pile ou Face*, 1943], de Henry C. Potter, avec Cary Grant et Laraine Day, n'avait plus le même ton. Le tempo, l'allure des comédies d'avant-guerre n'y étaient plus. On sentait déjà dans l'air, quoiqu'ils n'aient pas encore fait leurs premières armes (à notre connaissance du moins), des cinéastes comme Welles, Kazan, Wilder, Wise, Preminger, Mankiewicz, enfin des gens venus vraiment du cinéma américain. C'est à Londres que j'ai découvert tout un cinéma

d'outre-Atlantique que je ne connaissais pas. Je ne parle pas de *Gone with the Wind* [*Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939], car justement il ressemblait au cinéma américain d'avant-guerre, mais des vingt-six autres films, qui avaient été tournés entre 42 et 43. À Londres, le cinéma et le monde ont pris, pour moi, une autre tournure.

Ce n'est pas votre rencontre avec Clark Gable chez un chemisier londonien qui a marqué cette rupture avec le passé?

À ce moment-là tout était magique, surtout dans la deuxième partie de la guerre. J'étais en uniforme anglais, de passage à Londres pour quelques jours, et j'avais le sentiment que la guerre allait être gagnée. D'un coup, le mot de De Gaulle au colonel Passy, en 1942, devenait évident et balayait le sentiment de défaite qu'on pouvait encore ressentir en France, d'où je venais : « Dans le fond, la guerre est gagnée. Maintenant ce n'est plus qu'une question de formalités à remplir. »

En proie à cette sensation de victoire, liée à cette force monstrueuse américaine et alliée, voir tout d'un coup Dieu en personne faisait partie du programme. Le fait d'avoir vu quelques jours auparavant Clark Gable dans *Gone with the Wind*, sans un cheveu blanc et sans une ride, n'enlevait rien au charme de cet homme buriné par le soleil, les tempes plus qu'argentées, que je reconnus au son de sa voix avant que je ne l'aie regardé et qu'il ne m'ait souri de toutes ses dents.

Vous savez, je peux citer à peu près tous les événements de ma vie entre 30 et 40. Comme ça. À cheval entre deux films, puisque je me souviens dans quel ordre je les ai vus. Il m'arrive parfois de dire à de vieux amis d'avant-guerre : « Tu te souviens ? Cela s'est passé entre *Three Comrades* [*Trois Camarades*, Frank Borzage, 1938] et *Wuthering Heights* [*Les Hauts de Hurlevent*, William Wyler, 1939]. » Les films américains de ces temps-là furent des étapes de notre vie.