



Mister Everywhere

Entretiens avec Samuel Blumenfeld

Avec la participation de Marc Bernard

Préfaces de Clint Eastwood
et Bertrand Tavernier

INSTITUT LUMIÈRE / ACTES SUD

II

LA PORTE DU PARADIS

LES ANNÉES MAC-MAHON

Dans quelles circonstances avez-vous commencé à travailler pour la salle de cinéma Le Mac-Mahon ?

Le Mac-Mahon, toujours près du lycée Carnot, présentait des films en version originale sous-titrée. S'y côtoyaient des œuvres excellentes et d'autres plus ordinaires, au rythme d'une par semaine. Jean-Louis Cheray, le patron du Parnasse, refusait de passer certains films qu'il n'aimait pas. Michel Fabre, Georges Richard et moi avions tant envie d'en voir certains que nous sommes allés parler avec Émile Villion, le directeur du Mac-Mahon. Nous avons cité plusieurs titres qu'il accepta pour certains de programmer. Était-ce une coïncidence ? En tout cas, plusieurs cinéphiles attendaient sans doute ces films car ils remportèrent un petit succès. Villion fut ainsi encouragé à en montrer d'autres que nous suggérions. Nous avons pu très rapidement passer *Les Désemparés* (1949) de Max Ophuls, *He Ran All the Way (Menaces dans la nuit, 1951)* de John Berry, *The Prowler (Le Rôdeur, 1951)* et *M* (1951) de Joseph Losey que la Columbia ne souhaitait pas ressortir après son échec retentissant, et *The Lawless (Haines, 1950)* de Losey aussi, avant que la Paramount n'envoie la copie à Dakar.

M avait été décrié de manière incroyable, comme un remake servile du film de Lang. Or, c'était un film qui témoignait d'un très grand talent. Certains plans étaient même supérieurs au film de Lang. C'est le mystère et la beauté du cinéma : le plan du ballon dans les fils diffère par des impondérables, l'objectif, le ciel californien. Son impact est supérieur dans le film de Losey. À ces œuvres, il faut ajouter *Whirlpool* (*Le Mystérieux Dr Korvo*, 1949) d'Otto Preminger qui devint pour nous une sorte de définition même de la syntaxe de la mise en scène cinématographique.

Quels étaient les autres grands lieux de la cinéphilie à l'époque ?

Outre Le Mac-Mahon, il y avait à Paris de belles salles qui offraient de très bons programmes, où existaient une convivialité et une communication entre le public et le programmeur. Jean-Louis Cheray, au Parnasse, nous paraissait parfois contestable dans ses goûts, mais finalement, quand on voit les multiplex d'aujourd'hui, on se rend compte qu'il y a quelque chose de perdu dans la façon d'aller voir un film : ne serait-ce que la possibilité de bavarder avec le programmeur dans le hall. Le mardi soir, il y avait des débats. C'est ainsi que j'ai connu Claude Chabrol : je garde un souvenir aussi vif qu'ému de nos retours en voiture du Studio Parnasse, le mardi soir. Et de nos conversations quand je passais dans son bureau à la Fox où il tenait salon avec les cinéphiles ardens. Paul Gégauff* avait fait de même.

* Paul Gégauff (1922-1983) fut le scénariste de nombreux films de Claude Chabrol : *Les Cousins* (1959), *Les Bonnes Femmes*

Je me souviens qu'à la première projection de *Der Tiger von Eschnapur* (*Le Tigre du Bengale*, 1959) de Lang, presque personne n'avait aimé le film. S'en suivit une conversation passionnée, et il en alla de même la semaine suivante pour *Das indische Grabmal* (*Le Tombeau hindou*, 1959).

Je voudrais aussi citer Mme Cauhépé du Cardinet, Mme Peillon des Ursulines ou Mme Decaris à La Pagode et, bien sûr, les merveilleux frères Siritzky, Samy et Jo. On regrette qu'il n'y ait plus de telles personnalités aujourd'hui.

Comment est née l'idée du "Carré d'As" du Mac-Mahon, qui réunissait vos quatre cinéastes préférés ?

Je ne sais plus trop comment est née l'idée, en 1958. À l'époque, les cinéphiles parlaient de plus en plus du Mac-Mahon et de ses cinéastes favoris et c'est peut-être ainsi que l'on a décidé de la formule du Carré d'As qui est claire et directe. Ce n'était pas particulièrement à l'intention de la presse, même si la formule fut reprise assez vite dans *Carrefour*, un journal de l'époque. Dans le hall du Mac-Mahon étaient affichés les quatre visages du Carré d'As, Fritz Lang, que nous apprécions énormément, en particulier pour ses films américains, Raoul Walsh, Joseph Losey et Otto Preminger. Mais nous aimions aussi Anthony Mann, Howard Hawks, et d'autres...

La première projection privée à Paris de *Time Without Pity* (*Temps sans pitié*, 1957) de Joseph Losey reste un grand souvenir pour les mac-mahoniens. Le scénario était de Ben Barzman. C'est l'une des premières

(1960), *Les Biches* (1968), *Que la bête meure* (1969)...

personnalités que nous avons rencontrées. Il écrivait alors pour Dassin *Celui qui doit mourir* (1957). Ben ne pouvait se rendre en Angleterre et, afin de lui permettre de voir le film terminé, Losey amena la copie à Paris pour une projection privée. Ben nous y convia. Tous ceux de la “liste noire”*, ces cinéastes mis à l’index de Hollywood pendant la guerre froide et qui vivaient à Paris, étaient présents : Jules Dassin, John Berry, Michael Wilson, Paul Jarrico, Lee Gold... Il y avait aussi Nissim Calef, qui avait collaboré à *Imbarco a mezzanotte* (*Un homme à détruire*, 1952) de Losey, Simone Signoret et Yves Montand, Roger Pigaut et Betsy Blair. Ben avait tenu secrète la venue de Losey, et cela fut une grande émotion de voir tous ces gens aussi mythiques et de rencontrer Losey, qui était devenu une sorte de figure de proue de nos options esthétiques, éthiques et politiques.

J’ai été pour beaucoup dans la négociation qui a permis de convaincre un distributeur de prendre le film. Mais il lui fallut longtemps pour le programmer dans sa salle d’art et essai. Quand la sortie du film s’est préparée, il y eut des controverses et peu de bonnes critiques. Jean Douchet, dans *Arts*, était très favorable, mais cela a été sans doute la seule critique positive dans un hebdomadaire important. Beaucoup se demandaient : “Quel est ce metteur en scène que ces jeunes énergumènes défendent autant ?” Michel Mourlet écrivit un texte dans le cadre d’une projection pour l’Unesco, où il disait de manière très adroite : “Allez voir le film dont on vous dit qu’il n’est

* Cette “liste noire” comportait les noms d’artistes supposés avoir des sympathies communistes. Les studios hollywoodiens refusaient alors de les employer.

rien.” *Time Without Pity* nous avait enthousiasmés au point que nous en fîmes une bataille d’Hernani.

Quelle cohérence esthétique pouvait-on trouver entre Losey, Walsh ou Lang ?

Nous sentions que l’ultime défi de la mise en scène était de se faire oublier et de rendre le monde dans sa brutalité originelle, sans intellectualisation. Si Lang était devenu pour nous l’un des plus grands, c’était dans cet effacement. La grandeur de Walsh, elle, était dans son immédiateté, celle de Preminger dans la fluidité, tous dans leur urgence. Comparé à Lang, Alfred Hitchcock n’était pour nous qu’un “showman”. Il utilisait sa caméra pour souligner. Chez Lang on ne souligne pas, l’emplacement de la caméra élabore l’espace. Serait-elle placée légèrement différemment, avec un autre objectif, et tout prendrait un autre poids.

Dans *Time Without Pity*, quand Leo McKern se lance en bolide pour échapper à Michael Redgrave, qu’on le suit dans le couloir de son bureau, l’intensité n’est plus dans la narration, même si le spectateur est pris par le drame. Ce qui est extraordinaire, c’est l’émotion brute, le tragique qui s’exprime. Ce film dépassait les limites de la violence émotionnelle et psychique. C’était une violence sans complaisance, comme sous l’œil d’un entomologiste, et qui n’a rien à voir avec ce qu’est devenue, depuis, la violence au cinéma avec les ralentis, le sang qui gicle, etc. Tout jaillissait des réactions d’un personnage piégé par ses hantises et ses passions. *Time Without Pity* était un film sauvage, dépassant son propos. L’intrigue supposée d’un film contre la peine capitale devenait autre, tournant au duel entre Michael Redgrave et

Leo McKern. On sentait pulser la ville de Londres, et le film débouchait sur un autodrome désert à l'aube, où le sentiment cosmique était affolant.

À partir d'un film comme *Whirlpool* de Prelinger, nous essayions de démontrer pourquoi la mise en scène était plus qu'un art de narration et une science exacte. La manière dont on déploie l'histoire, les personnages dans le décor, qui crée ce qui est le sujet du film, le cœur, le sujet réel, est devenue la matière même du film.

Pourquoi cette vision des choses, qui semble tout à fait admise, voire banale aujourd'hui, créa un tel ramdam à l'époque?

Avant nous, des critiques des *Cahiers du cinéma* avaient défriché le terrain et beaucoup parlé de certains metteurs en scène comme Hitchcock. Or l'analyse qu'ils faisaient de ses films portait sur la thématique, moins sur la mise en scène elle-même, une mise en scène qui nous paraissait moins pure que celle des cinéastes que nous défendions. Et c'est la réaction de certaines personnes des *Cahiers* qui ont été mécontentes que l'on conteste leurs vues, froissées que l'on n'adhère pas à leur choix, qui créa la polémique.

Walsh vous semblait un réalisateur supérieur à Hawks, ce qui n'allait pas de soi à l'époque. Pourquoi?

Je me souviens d'une déclaration de Jean-Louis Comolli, ergotant sur le fait que la moyenne des films de Hawks était supérieure à celle des films de Walsh. Nous aimions beaucoup Hawks, mais placions Walsh tout en haut, sur les cimes. Surtout, nous ne pensions

pas que l'on doive juger l'œuvre d'un artiste sur la moyenne de ses films, mais sur ses sommets. La réussite des plus "intellectuels" comme des "artisans" du cinéma fluctue en fonction de leur position dans la profession, des comédiens qui peuvent leur être imposés et de tellement d'autres choses encore... Il faut les juger en fonction de leurs plus grands films, après quoi, sans doute, faut-il prendre une perspective pour savoir pourquoi tous ne sont pas au même niveau, pourquoi ils ont, à un moment donné, produit une œuvre plus ou moins ambitieuse. Ils étaient, à certains moments de leurs vies, plus ou moins en forme. Pourquoi ont-ils craqué? Cela peut parfois se comprendre ou se deviner. C'est d'ailleurs passionnant de voir à quel point de grands artistes ont pu être autodestructeurs ou, au contraire, comment les circonstances de la vie ont offert à d'autres certaines chances. Parler ainsi de la "moyenne" en faveur ou défaveur de quelqu'un me paraissait ridicule. Cela ne servait que le dessein de plaire à ceux qui s'offusquaient que les films de Walsh soient l'objet d'un hommage à Chailot, ou que les ressorties de *Pursued* (*La Vallée de la peur*, 1947), de *Gentleman Jim* (1942) ou de *White Heat* (*L'enfer est à lui*, 1949) fassent oublier qu'il était, dans ses sommets, encore plus grand que Hawks.

L'une des caractéristiques du "mac-mahonisme" était donc de ne pas sacrifier à la "politique des auteurs", en cherchant à dissocier les meilleurs films d'un auteur de ses moins bons.

Pour Raoul Walsh, par exemple, nous étions très conscients que *L'Esclave libre* (*Band of Angels*, 1957) était raté. Mais quand nous avons vu *Pursued*, alors

considéré comme un film manqué, nous l'avons immédiatement porté aux nues.

Josef von Sternberg a été très important dans mon évolution. J'avais beaucoup aimé *Der Blaue Engel* (*L'Ange bleu*, 1930) mais étais resté indifférent à *Morocco* (*Cœurs brûlés*, 1930), vu il est vrai sur une mauvaise copie. Mais j'étais peut-être trop jeune. Je l'ai revu et l'ai trouvé magnifique, tellement moderne...

Vous préférez Vittorio Cottafavi, l'un des metteurs en scène italiens qui deviendra l'un des fers de lance du Mac-Mahon, à Michelangelo Antonioni?

Je crois que le premier film que nous avons vu était *Una donna libera* (*Femmes libres*, 1956). Je revenais de province, Michel Fabre était venu m'attendre à la gare. Nous sommes allés ensemble au cinéma Paramount qui était encore le "grand Paramount", et nous avons été émerveillés par le film, en tout cas par la première partie, car, comme souvent dans les mélodrames, les conventions reprenaient le pas dans la seconde.

Traviata '53 (*Fille d'amour*, 1953) est un film plus secret, plus homogène et sans doute plus noir et amer. Puis nous avons vu *Il boia di Lilla – La vita avventurosa di Milady* (*Milady et les Mousquetaires*, 1952) et *Il cavaliere di Maison Rouge* (*Le Prince au masque rouge*, 1953) qui furent une confirmation du talent de Cottafavi, et aussi du fait qu'un film de genre pouvait déployer une intelligence, une finesse, un humour qui accentuaient le sérieux d'une émotion secrète et ce, même en dépit d'acteurs parfois insuffisants. De sa mise en scène jaillissait le sentiment que Cottafavi était un écorché vif qui animait l'histoire de ses propres pulsions.

Notre véhémence à défendre ce qu'on aimait pouvait heurter ou passer pour de l'arrogance. Nous voulions seulement prolonger la réflexion sur la notion de mise en scène, de spécificité cinématographique, et nous nous heurtions à l'incompréhension et à l'ignorance ou, plus, à la mauvaise foi.

Je n'ai pas du tout suivi Antonioni : *La Notte* (*La Nuit*, 1961) m'a éloigné de lui pendant de très longues années, peut-être à jamais, alors que j'avais pourtant aimé *Le Amiche* (*Femmes entre elles*, 1955), surtout à cause de la longue nouvelle de Cesare Pavese dont il s'était inspiré. Même *Professione : reporter* (1975) et son fameux plan-séquence final ne m'ont pas impressionné, malgré sa longueur. J'aime les plans longs de Preminger, mais ce n'est pas pour leur longueur, c'est pour la raison qui les motive et les meut...

J'avais également remarqué *I Vitelloni* (1953) de Federico Fellini qui se situe d'ailleurs dans une sorte de continuité avec *Roma città libera* (*La nuit porte conseil*, 1946) de Marcello Pagliero, écrit par Ennio Flaiano, avant d'être déçu par les films de Fellini qui suivirent que je trouvais sentimentaux et pâteux. Je fus de nouveau séduit plus tard, par *I clowns* (*Les Clowns*, 1971) et *Prova d'orchestra* (*Répétition d'orchestre*, 1978). J'avais été si rebuté par ses films mélodramatiques et sentimentaux que je n'avais pas même vu *8½* (1963), le film à partir duquel il allait changer. En revanche, je fus ébloui par le tour de force de la séquence de l'autoroute dans *Fellini Roma* (1972) et je dois bien avouer que j'étais loin de croire Fellini capable d'un tel savoir-faire, d'un tel brio. *Casanova* (1976) aussi, quoique bancal, m'impressionna énormément. Et bien sûr *Amarcord* (1973)...

Espérez-vous construire une carrière au cinéma ?

Il n'y avait chez moi aucune ambition, aucun calcul pour un futur. Lire un livre que l'on n'a pas encore lu, attendre la sortie d'un film, en programmer un... C'était une boulimie : voir, savoir, connaître, sentir. J'étais de plus en plus passionné, happé par les films, le théâtre, la littérature, tant et si bien qu'après mon bac, c'est à peine si j'assistais à deux ou trois cours de droit. Je suspendis mes études par cinéphilie. J'obtins trois années consécutives de sursis militaire grâce à mon inscription en faculté, avant que la guerre d'Algérie ne vienne mettre un terme à cette situation.

Vos activités au Mac-Mahon ont-elles continué à se dérouler durant votre service militaire ?

Absolument. Nous avons mis en place durant cette période le Cercle du Mac-Mahon, vu qu'au service cinématographique des armées je pouvais sortir tous les soirs et que mes week-ends étaient libres. Le Cercle regroupait Michel Mourlet, Michel Fabre, Jacques Serguine, Alain Archambault, Marc Bernard et Claude Makovski. Le but était d'organiser des avant-premières au Mac-Mahon pour présenter des films et des auteurs que nous défendions. Nous y invitions des journalistes et des critiques. Le film qui ouvrit avec succès la programmation du Cercle, début 1961, fut *Blind Date* (*L'Enquête de l'inspecteur Morgan*, 1959) de Joseph Losey.

Quel était l'objectif du Cercle du Mac-Mahon ?

Plusieurs avaient pris parti contre Losey, craignant sans doute qu'une reconnaissance porte ombrage

aux metteurs en scène qu'ils défendaient. Vint *The Criminal* (*Les Criminels*, 1960) dans lequel nous craignons voir affleurer un certain maniérisme. Pourtant, le film reçut cette fois un accueil délirant.

Die 1000 Augen des Dr. Mabuse (*Le Diabolique Dr Mabuse*, 1962) de Fritz Lang fut le second film à passer au Cercle du Mac-Mahon. Chaque fois, Losey et Lang étaient venus présenter leurs films, transportés et hébergés grâce aux cotisations des spectateurs et à l'appui des distributeurs. Nous avons fait en sorte qu'ils donnent un certain nombre d'interviews, méthode inédite à l'époque. Cette couverture par les quotidiens et les hebdomadaires a contribué à faire démarrer ces films en salle.

Par la suite se succédèrent les films de Cottafavi, mais aussi *Doctor Strangelove* (*Dr Folamour*, Stanley Kubrick, 1964), *Hatari!* (Howard Hawks, 1962), *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'Homme qui tua Liberty Valance*, John Ford, 1962), *Donovan's Reef* (*La Taverne de l'Irlandais*, John Ford, 1963), *Esther and the King* (*Esther et le Roi*, Raoul Walsh, 1960), *The Manchurian Candidate* (*Un crime dans la tête*, John Frankenheimer, 1962) et *Sept jours en mai* (*Seven Days in May*, John Frankenheimer, 1964), *Too Late Blues* (John Cassavetes, 1961), *Hell Is for Heroes* (*L'enfer est pour les héros*, Don Siegel, 1962), et beaucoup d'autres...

Orson Welles est un metteur en scène que vous placez moins haut que la vaste majorité des historiens de cinéma.

Citizen Kane (1941) est surcoté. Il s'agit sans doute d'un jalon, car faire un film aussi personnel en 1940 était une chose relativement nouvelle. Et depuis la fin du muet, il n'y avait plus de gens comme Griffith,

Stroheim, identifiés en tant qu'auteurs. À l'exception de Frank Capra et de quelques autres, les cinéastes étaient considérés comme des employés. Mais la dernière partie de *Citizen Kane* me semble très contestable. Ne serait-ce que sur un plan superficiel, parce que le maquillage et le jeu de Welles campant Kane âgé sont outrés, on sent qu'il n'a pas encore l'expérience de l'âge.

Nous préférons *The Magnificent Amberson* (*La Splendeur des Amberson*, 1942). Était-ce parce que Welles avait été imprégné, dans son enfance, de l'époque et du milieu décrits par le roman de Booth Tarkington qu'il adaptait? Le film, en tout cas, est à mes yeux une lecture melvilienne d'un roman que l'on dit plus ordinaire, proche de *Pierre or the Ambiguities* de Herman Melville, que je venais de lire dans la traduction de Pierre Leyris.

Lors d'une conversation avec Losey j'avais évoqué une vision progressiste de *The Magnificent Ambersons* et, exceptionnellement dans l'œuvre de Welles, un sens de la totalité de la scène qui permettait de mieux saisir les personnages dans leur singularité. Une synthèse que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans ses films. Plus Welles s'est orienté vers un montage fragmenté, moins il m'a paru intéressant. Un film comme *Touch of Evil* (*La Soif du mal*, 1958), cité comme l'un des plus importants, n'était pour moi que boursoufflé. Je l'ai revu récemment et il n'a pas plus arrêté mon attention, tout comme *Macbeth*, dans sa version "écossaise".

Touch of Evil, dont Welles s'est, à un moment, désintéressé du montage. A-t-il selon vous œuvré contre lui-même?

Il y a une volonté d'autodestruction chez beaucoup d'artistes. Je ne pense pas tant aux pionniers, qui se

lançaient dans le cinéma comme dans une aventure, mais ceux surtout de la deuxième génération, qui avaient déjà pu réfléchir sur le cinéma. Après *The Magnificent Ambersons*, Welles a plus tard provoqué des situations où les gens perdaient confiance en lui. *Moby Dick*, que Welles avait commencé à filmer sur scène à Londres où il avait monté la pièce, avait été montré à Louis Dolivet, son financier, par fragments d'environ cinquante minutes. Puis, subitement, Welles a disparu, et laissé le travail inachevé. Cette force négative enfouie au plus profond de beaucoup d'autres est certainement ce qui explique la carrière de certains d'entre eux, autant sinon plus que les circonstances. Cette faille explique sans doute que certains eurent une plus grande sensibilité que d'autres, disons "compétents", qui n'avaient pas cette vulnérabilité.

J'ai pu aller trois fois sur le plateau du *Procès* (1962), lors du tournage à Paris, grâce à Marc Bernard et à Claude Othnin-Girard. Et j'ai été impressionné par un échange entre Welles et Anthony Perkins juste avant la dernière mise en place d'une scène : la connivence entre eux fonctionnait avec une rapidité, une électricité très grande.

On a beaucoup reproché aux mac-mahoniens d'être de mauvaise foi. Comment regardez-vous les choses avec le recul?

Nous ne contredisons pas le point de vue des *Cahiers du cinéma*, pour lesquels Hitchcock serait un auteur développant ses thèmes. Toutefois, ce qui comptait pour nous n'était pas la thématique, mais comment elle est exprimée par la mise en scène. Les

suiveurs du “hitchcocko-hawksisme”, voulant flatter ses initiateurs, ont eux fait preuve de mauvaise foi. Ils ne se souciaient pas de découvertes et utilisaient des discours artificieux pour “décoder” un film avec tout un fatras de sémiologie et de structuralisme. Je me souviens de la rencontre entre Comolli et Howard Hawks. Comolli parlait de la notion d’espace “non plus dans le plan comme les autres metteurs en scène le faisaient, mais d’un espace dans l’espace” : Howard Hawks ne comprenait pas ce dont il voulait parler. Pour justifier n’importe quelle théorie, certains pouvaient déblatérer sans fin. Cela explique que des metteurs en scène incompetents aient pu être portés aux nues, quand des réalisateurs doués et prometteurs étaient, eux, ignorés ou attaqués. On pourrait citer un grand nombre de cinéastes comme Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, John Boorman ou Jerry Schatzberg qui n’ont même pas été considérés dans les *Cahiers* de cette époque. Ce qui est déplorable avec cette mauvaise foi, c’est que beaucoup de gens ne se rendaient pas compte des vrais motifs derrière cette ignorance et ce mépris : il s’agissait avant tout de défendre des cinéastes “copains” qui cherchaient à établir leur mode et trouver le succès à n’importe quel prix.

L’influence des mac-mahoniens se retrouvait quand même aux Cahiers. Il y a ce numéro de septembre 1960 de la revue consacrée à Losey...

Le numéro 111 des *Cahiers du cinéma* sur Joseph Losey fut un numéro à part. Les seuls l’ayant réellement désiré étaient Éric Rohmer et Jean Douchet, qui avaient décidé que ce numéro existerait. Il fut

confié au groupe du Mac-Mahon et, malgré certaines tentatives, sans aucune ingérence. Avant ce numéro, Michel Mourlet avait publié aux *Cahiers* quelques articles, notamment “Sur un art ignoré”, qui définissait ce qu’était pour nous la mise en scène. Le compte rendu de Jean-André Fieschi sur la rétrospective Losey à la Cinémathèque en 1962 suintait la mauvaise foi dictée, il était la servilité même pour complaire à la pensée unique de certains gourous.

Présence du cinéma, à partir de 1962, devint la revue qui porta majoritairement les idées des mac-mahoniens, où ont écrit la plupart des membres de votre groupe.

La revue était incertaine d’un point de vue esthétique. Elle était financée par Alfred Eibel, qui s’était lié d’amitié avec Michel Mourlet. Alfred est né à Prague, avait été élevé à Vienne entre la langue allemande et la langue française. Cette maîtrise de l’allemand lui permit de devenir très proche de Fritz Lang. Il était généreux, il nous a soutenus à notre sortie du service militaire durant quelques moments difficiles.

Quels rapports entreteniez vous avec l’“autre revue cinéophile” qu’était Positif?

Ils étaient et sont restés plus que cordiaux, nous les lisions régulièrement, même si nous n’étions pas vraiment en phase avec ce qui pouvait y être défendu à l’époque. *Positif* était plus à gauche que les *Cahiers*, mais quand j’aimais des cinéastes ce n’était pas pour des raisons politiques. Dans la mesure où les *Cahiers*

se sont, pendant un temps, éloignés du cinéma, nous sommes devenus plus proches de *Positif*. Et d'une certaine manière, nous avons été importants pour la revue en amenant Jerry Schatzberg, John Boorman, Robert Altman et d'autres qu'elle a toujours défendus...

Une supposée dérive droitière de la part des mac-mahoniens a souvent été stigmatisée. Quelles étaient les orientations politiques de votre groupe?

C'est à partir des ragots fomentés par des nouveaux venus opportunistes et à l'instigation d'un maître à penser "savonarolien" des *Cahiers* qu'est née la rumeur que le mac-mahonisme aurait été un mouvement droitier. Le groupe du Mac-Mahon, très homogène jusqu'en 1962, s'est peu à peu dispersé. Il n'avait pas de position politique. Nous étions avant tout cinéphiles. Si le Carré d'As du Mac-Mahon devait avoir une signification politique, on remarque aisément que Joseph Losey était bien plus à gauche que les metteurs en scène défendus par les *Cahiers*. Idem pour Fritz Lang vis-à-vis de Hitchcock. Preminger était connu comme extrêmement libéral au sens anglo-saxon du terme, même s'il était considéré comme un tyran sur un plateau. La profession l'admirait, notamment par rapport à ceux de la liste noire, comme l'homme le plus clair et honnête de Hollywood. Je me souviens d'avoir une fois abordé la question avec Serge Daney, je lui ai demandé : "Ne trouves-tu pas curieux que les quatre cinéastes du Carré d'As soient plus à gauche que ceux défendus par les *Cahiers* de l'époque?" Il m'a répondu : "Ce n'était pas une question de positionnement mais de

lucidité", ce qui laisse supposer qu'il nous reconnaissait ce mérite... Serge Daney était, je crois, très mal à l'aise. En tant que cinéphile, il avait été au début proche du Mac-Mahon. Son voyage initiatique en Amérique, avec Louis Skorecki, était pratiquement un voyage mac-mahonien. C'est, semble-t-il, pour entrer aux *Cahiers* qu'il a, sinon abdiqué certaines convictions sur les auteurs, du moins composé avec.

Pour en revenir à la politique, j'ai voté pour la première et dernière fois de ma vie en 1958, à l'occasion du référendum en faveur de l'autodétermination de l'Algérie. Cela ne me paraissait pas un exploit d'avoir fait partie des onze pour cent en faveur d'une Algérie algérienne. J'entretenais des liens de plus en plus étroits avec des cinéastes de la liste noire. Cette prise de position, avant tout romantique, devenait de plus en plus une partie de moi-même. Autour de moi, les mac-mahoniens étaient presque tous dans le même état d'esprit. Je suis conscient que Michel Moullet, dont je soutiens toujours les qualités humaines et l'intelligence, a viré à droite, a écrit pour *Aspects de la France*, mais bien après son texte "Sur un art ignoré". Ceux qui clamaient que nous étions de droite oblitéraient qu'une certaine partie de l'équipe des *Cahiers* avait, elle, clairement frayé très à droite, et écrit, dans plusieurs revues, des textes en faveur de Lucien Rebatet, *alias* François Vinneuil, écrivain et critique fasciste, collaborationniste et antisémite.

Je me souviens aussi d'avoir immédiatement contesté Jean Curtelin, qui n'a jamais été mac-mahonien, lorsqu'il a fait un article confus sur Walsh dans un numéro de *Présence du cinéma*, à propos de *The Naked and the Dead* (*Les Nus et des morts*, 1958) : il laissait entendre que Walsh endossait la vision du

monde du sergent Croft, joué par Aldo Rey, alors qu'il le montre comme une "bête de guerre" dont il ausculte le professionnalisme... C'est d'ailleurs un peu le même procès stupide que l'on a fait récemment à Clint Eastwood pour son *American Sniper* (2015). Pourtant, qui exerce le "regard froid" cher à Roger Vailland reconnaîtra tout de suite que la guerre y est montrée comme une horreur et que le personnage principal, loin d'être présenté comme un héros, devient totalement obsessionnel. Un bel exemple d'œillères. Il faut relire Lu Xun, Bertolt Brecht, Roger Vailland, Alfred Hayes, Simon Leys, aussi...

D'ailleurs, j'aimerais établir une anthologie des lignes les plus percutantes de Xun, de Brecht, de Vailland, de Hayes, dont la structure ferait apparaître la syntaxe exacte qui révèle la vie brute, nette, concise, et permet de voir et de comprendre.

Avez-vous l'impression d'avoir eu certaines œillères ?

Nous avons peut-être parfois contribué à entretenir une certaine ignorance. Chaque groupe se gargarisait de découvrir ses cinéastes de prédilection, mais il y avait une sorte de consensus. Je regrette de ne pas m'être intéressé beaucoup plus tôt à Anatole Litvak car, outre le talent énorme qu'il a montré, en tout cas au début de sa carrière, c'était aussi quelqu'un de passionnant. Dans la série de films de propagande de Capra, *Why We Fight* (1942-1945)*, l'apport de

* Série de sept films documentaires de propagande, produits et réalisés par Franck Capra (avec Anatole Litvak) et commandés par le gouvernement américain durant la Seconde Guerre

Litvak est certainement capital, et ce n'est pas un hasard si le meilleur épisode, *The Battle of Russia* (*La Bataille de Russie*), est justement aussi de Litvak. Il avait été à la pointe du front américain dans la percée en Allemagne pour libérer les camps, aux côtés de Robert Capa, d'Irwin Shaw et de Peter Vierbel.

Dans un documentaire sur la liste noire – il n'y figurait pourtant pas –, Jane Wyatt, une actrice qui avait été inquiétée, disait qu'il avait été la première personne à l'appeler et à l'alerter. Sans doute aimait-il Paris, mais je pense que si Litvak est revenu en France au début des années 1950 alors que sa cote était exceptionnelle à Hollywood, c'est qu'il ne se sentait plus à l'aise dans le climat imposé par le maccarthysme et sa croisade anticommuniste. Tout comme à Robert Siodmak, cette "chasse aux sorcières" devait lui rappeler l'Europe antisémite de 1933... Cela vaut aussi pour John Huston, Orson Welles ou Robert Parrish.

Presque par hasard, j'ai vu un film de Litvak de 1932, *Cœur de lilas*, dont l'intrigue aurait pu être de Francis Carco, possédant une même force poétique, et que j'ai rarement vue au cinéma. Dans *The Sisters* (*Nuits de bal*, 1938), toujours de Litvak, Errol Flynn campait un personnage veule, un emploi tout à fait étonnant. Son film fut totalement dénigré et on peut se demander comment Litvak a perçu les injures qui sont alors tombées sur lui.

mondiale. Le premier épisode, *Prelude to War*, obtint un oscar dans la catégorie du meilleur documentaire en 1943.