

« TRUFFAUT PROFESSAIT DES THEORIES ABSURDES »

Entretien avec Michel Mourlet
Propos recueillis par Daoud Boughezala et Élisabeth Lévy

Jeune critique « mac-mahonien » révolté par le cinéma de papa des années 1950, garnement réac aujourd'hui, Michel Mourlet a toujours été un rebelle du cinéma face aux rebelles de cinéma.

Causeur. Grand cinéophile, vous avez été le théoricien des « mac-mahoniens », regroupés autour du cinéma Mac-Mahon. Racontez-nous la genèse de cette bande.

Michel Mourlet. Mis à la porte du lycée Pasteur de Neuilly en classe de seconde, je suis arrivé au lycée Carnot dans le XVII^e arrondissement de Paris, où j'ai rencontré deux ou trois garçons tels que Pierre Rissient, qui se passionnaient pour le cinéma, notamment pour un certain cinéma américain que personne ne connaissait en France. Ils fréquentaient une salle près de l'Étoile, le Mac-Mahon, et m'ont ouvert des horizons nouveaux sur ce que pouvait être le cinéma. Car le septième art n'était pas compris comme il aurait dû l'être. Il y avait toute une hiérarchie à bousculer.

Pourquoi ?

Quelques critiques faisaient l'opinion, comme Chauvet au *Figaro* ou Sadoul dans les journaux communistes. Ils décrétaient que tel film était important, tel autre ne l'était pas. On avait établi une fois pour toutes une liste des grandes œuvres de l'histoire du cinéma (*Les Enfants du paradis*, *Le Cuirassé Potemkine*, *la Passion de Jeanne d'Arc*...) Toutefois, les *Cahiers du cinéma* avaient commencé à remettre en question cette vision académique et apporté leurs propres valeurs. Les mac-

mahoniens - ainsi nommés par Philippe Bouvard -, avec leur « carré d'as » (Preminger, Lang, Losey, Walsh), sont allés beaucoup plus loin dans le bouleversement des valeurs et la découverte de cinéastes méconnus.

Outre d'avoir négligé de grands noms du cinéma, que reprochiez-vous aux pontes de la critique ?

Ils comprenaient le cinéma surtout à travers les intentions thématiques du scénario et la qualité des dialogues. À leurs yeux, la mise en scène était une opération analogue à la mise en pages d'un livre, ou à sa reliure. Ils n'admettaient comme auteurs à part entière que de rares exceptions : Eisenstein, Welles, René Clair... Le public connaissait Prévert et Jeanson, pas du tout Duvivier ou Decoin. On regardait le cinéma un peu comme du théâtre filmé.

« Tout film d'un cinéaste considéré n'est pas forcément considérable. »

C'est ce que vous dénonciez dans votre fameux article manifeste « Sur un art ignoré », publié en 1959 dans les *Cahiers du cinéma*. À moins de 25 ans, comment y avez-vous eu accès ?

Issus de *La Revue du cinéma* d'avant-guerre, les *Cahiers du cinéma* étaient alors sous la houlette d'Éric Rohmer, qui a immédiatement saisi la nouveauté de la vision mac-mahonienne. Il avait publié *Le Celluloïd et le Marbre* qui, avec les écrits de Bazin et l'article fondateur d'Astruc en 1948 dans *L'Écran français*, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », prend place dans la généalogie de « Sur un art ignoré ». Je venais aussi d'être adoubé par Paulhan à la NRF, ce qui a peut-être facilité mon entrée aux *Cahiers*.

Les *Cahiers du cinéma* étaient aussi le repaire de la Nouvelle Vague. Que

→

Critique cinéphilique, littéraire et théâtral, Michel Mourlet vient de publier ses mémoires, *Une vie en liberté* (Séguier, 2016).

pensez-vous du cinéma d'auteur qu'ont théorisé Rohmer, Truffaut et Godard ?

Truffaut professait que tout film d'un cinéaste considéré est forcément considérable. Vue sous cet angle, la « politique des auteurs » est absurde. Il ne faut pas tomber dans l'idolâtrie. Même phénomène en peinture, où la signature de l'artiste tient lieu de certificat d'excellence. Remarquez, cela évite des migraines aux critiques et apporte beaucoup de revenus aux ayants droit. Mais le véritable objet de la « politique des auteurs », c'est de réfléchir à la signification générale et aux propriétés récurrentes d'une filmographie, au lieu d'en analyser les films séparément.

Ce culte de la mise en scène a fini par envahir tout le reste, à tel point qu'on a considéré le scénario, les dialogues, comme quantité négligeable, jusqu'à produire un certain cinéma français extrêmement emmerdant...

... et nombriliste. Comme toute chose, un principe sain poussé à l'excès, en l'occurrence reléguer les *matériaux* de la mise en scène, devient mauvais. Il s'est produit la même dérive dans le théâtre. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les comédiens se débrouillaient avec leurs répliques, et le régisseur de plateau posait un canapé ici, un arbre là. Mais il n'y avait pas de metteur en scène au sens moderne du mot.

Pourtant, le théâtre naît de l'invention de l'auteur, premier metteur en scène de sa pièce...

Metteur en scène virtuel, si l'on veut, mais l'auteur de théâtre, à part de notables exceptions comme Molière ou Shakespeare, ne mettait pas ses pièces en scène au sens concret du mot. Racine, Corneille se bornaient à fournir de brèves indications scéniques. Qui a organisé la représentation de *Chatterton* ? L'actrice Marie Dorval, l'égérie de Vigny. Elle en a même conçu le décor ! Il a fallu attendre André Antoine (1858-1943), ainsi que quelques autres en Europe et aux États-Unis, pour envisager le déploiement des comédiens dans un espace « scénographié » comme un art à part entière, porteur de style et de sens. Mais ces dernières décennies, on est passé d'un extrême à l'autre : le metteur en scène est allé parfois jusqu'à évincer l'auteur du haut de l'affiche.

En lisant vos mémoires, on se dit que vos jugements esthétiques sont très péremptoirs. Ainsi, vous célébrez les « films Lumière » et brocardez les « films Méliès », car les premiers restituent la réalité tandis que les seconds la recréent. Comment avez-vous forgé cette grille de lecture ?

L'extraordinaire singularité du cinéma, c'est qu'il saisit les apparences du monde sans passer par des agents de récréation matériels (tube de peinture,

note de musique...) et immatériels (signe, convention, métaphore). Depuis Lascaux jusqu'à l'invention de la photographie, les arts étaient contraints d'utiliser des moyens indirects pour représenter une bataille ou évoquer un état d'âme. L'objectif transparent, lui, saisit la réalité telle quelle.

Mais si vous montrez un homme et une femme qui s'embrassent, vous montrez un homme et une femme en train de jouer qu'ils s'embrassent. Donc ce que vous montrez n'est pas strictement la réalité...

Vous évoquez ici la réalité à son niveau anecdotique : deux personnes qui s'embrassent à l'écran peuvent en effet se détester dans la vie. Mais ce qui importe ici, ce n'est pas la vérité biographique ou la fiction des personnages, c'est la restitution directe de la perception visuelle et sonore qui nous est donnée d'eux, sans avoir à les redessiner. Dans mon manifeste, je soutenais que le cinéma en tant qu'art dramatique se situe entre le documentaire et la féerie. Je me suis toujours élevé contre l'idée que pour faire un film, il suffit de poser la caméra sur l'épaule et de descendre dans la rue. Il faut un scénario construit, à la disposition du cinéaste comme un fait divers à la disposition d'un romancier. Le cinéma qui m'intéresse est l'héritier du théâtre, mais en même temps à l'opposé de celui-ci.

« Certaines scènes du dernier Dupontel sont aussi drôles qu'un burlesque américain de la grande époque ! »

Entre ce néoréalisme à la petite semaine et votre refus de la féerie, il reste assez peu de marge aux cinéastes. Passez-vous à côté de certains films qui sortent de votre grille de lecture ?

Je les place ailleurs. Je peux prendre plaisir à un dessin animé, alors que c'est l'exact contraire de ma conception du cinéma. Je considère d'ailleurs beaucoup de films actuels comme des dessins animés.

Qu'entendez-vous par là ?

L'utilisation envahissante des « effets spéciaux », qu'avant l'ère numérique on nommait « trucages », surtout quand ils s'écartent de toute vraisemblance, ou les coups de sonde dans le monde intérieur, rêves, images prémonitoires, surgissements du souvenir qui ne sont pas de simples retours en arrière mais de pseudo-plongées dans la tête, effets (pour moi insupportables) de ralenti ou d'accélééré, toutes ces transgressions du réel, je les perçois comme des hérésies

qui trahissent la *vocation de rupture* du cinéma dans l'histoire des moyens d'expression et le rattachent aux arts traditionnels, en particulier à la bande dessinée.

Aucun film récent ne trouve donc grâce à vos yeux ?

Il y a quelques bonnes surprises de temps en temps ; plutôt, me semble-t-il, dans le registre de la comédie. Dans *9 Mois ferme* d'Albert Dupontel, les scènes avec l'avocat bègue sont aussi drôles qu'un burlesque américain de la grande époque ! Mais je ne peux décerner ni blâme ni compliment au cinéma actuel, je le connais trop peu.

Quand on vous lit, on a quand même envie de s'exclamer : « Quelle période bénie ! » où les idées fusaient dans un grand bouillonnement intellectuel. Notoirement de droite, vous avez néanmoins fait écrire de grandes plumes de l'extrême gauche des années 1960 dans votre revue *Présence du cinéma*...

À mes débuts, je me fichais éperdument de la politique. Je professais le désengagement le plus total, un peu dans l'esprit hussard. Il se trouve que c'est *La Table Ronde* qui a publié mon premier roman, *D'exil et de mort*. J'ai été coopté par un cercle d'amis classés à droite, avec lequel j'avais des affinités vraiment très fortes. À l'époque, seul *Le Monde*, sous la plume grinçante d'Alain Bosquet, a pris mon livre avec des gants et un masque de protection, en me comparant à Chardonne et à Montherlant ! Dans *Présence du cinéma*, écrivaient des gens de gauche comme Bertrand Tavernier ou le futur critique de *Libération* Skorecki ; nos divergences ne comptaient pas à mes yeux. Ni aux leurs ! Plus tard, dans mon magazine *Matulu*, Mao a voisiné avec Arno Breker.

L'indifférence aux étiquettes idéologiques paraît aujourd'hui incompréhensible. À une époque où l'on s'empoignait autour de la guerre froide ou de l'Algérie française, comment parveniez-vous à ménager la chèvre et le chou ?

Il faut se souvenir du contexte. Après la guerre, le parti communiste était très puissant et tout le monde était plus ou moins contre. À l'intérieur de celui-ci, on ne pouvait s'écarter de la ligne ; mais à l'extérieur, où des gens comme Sartre étaient traités de « vipère lubrique » par les staliniens, il y avait des passages possibles entre adversaires de bonne foi. Je vais vous raconter une histoire assez emblématique : le critique Jean-Louis Bory, militant de mouvements gauchistes et homosexuels, s'est rendu un jour à la rédaction de *Défense de l'Occident*, la revue de Maurice Bardèche, pour un débat autour d'un livre sur le fascisme que Bardèche venait de publier. Bory est arrivé en déclarant : « *Je suis très heureux d'être aujourd'hui parmi vous.* » Imagine-t-on une chose pareille aujourd'hui ?

On comprend votre nostalgie du passé. Mais au-delà de ce sentiment légitime, ne cultivez-vous pas une certaine esthétique de l'exécration ?

J'ai, surtout, toujours aimé la provocation, qui m'a procuré plus d'ennemis que d'amis. Mais je suis animé d'une exaspération permanente contre la tartufferie et la bêtise. Ce n'est pas le meilleur état d'esprit pour se faire accepter de la société.

Conformément à votre esprit réfractaire, dans votre revue *Matulu* (1971-1974), vous avez consacré de larges pages aux oubliés (Calet, Guérin) ou aux réprouvés (Morand, Fraigneau) des lettres. Nourrissez-vous le goût des marges ?

Ce n'est pas un penchant obsessionnel, j'aime aussi beaucoup Valéry ou Hugo ! Mais de nombreux écrivains étant méconnus ou rejetés pour de mauvaises raisons, je voulais rétablir une certaine justice. Même démarche pour le cinéma : il valait mieux s'occuper de Cottafavi que de Renoir, que tout le monde célébrait déjà.

Malgré son succès – sa diffusion a culminé à 15 000 exemplaires –, pourquoi l'aventure *Matulu* s'est-elle achevée au bout de trois ans ?

J'ai sabordé *Matulu* pour deux raisons. La première : je voulais développer le magazine et, pour ce faire, j'avais besoin d'un apport d'argent. Il aurait suffi de 50 000 francs pour lui donner une nouvelle impulsion. Je n'ai pas su m'y prendre ; si j'avais demandé 5 millions aux banquiers, ils auraient examiné mon dossier avec plus d'intérêt. À l'époque, ils ont perdu une dizaine de millions de francs avec un quotidien enterré après trois numéros ! Seconde raison : une dame dont j'étais très épris venait de me quitter. J'étais écoeuré, au point de me dire : « *Ce journal, je l'avais fait pour elle. Je l'arrête !* »

Puisque vous évoquez la gent féminine, vous numérotez vos épouses successives « Jacqueline n°1 » et « Jacqueline n°2 ». Certaines belles âmes y verraient une forme de misogynie, mais vous rendez le plus bel hommage qui soit à Marie-France Garaud...

Oui, et aussi à Silvia Monfort. On me dit en effet assez misogyne, comme beaucoup d'hommes qui ont pratiqué assidument le *mundus muliebris*, ainsi que Baudelaire appelait la planète des femmes, mais je m'intéresse aussi aux créatures d'exception. On a connu dans l'Histoire de grandes femmes d'État. Quand Marie-France Garaud s'est présentée à l'élection présidentielle en 1981, les Français ont raté le coche. Si elle avait été élue, les choses iraient probablement mieux dans notre pays. •