1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

89 | 2019

Varia

Rivette et Truffaut à l'exercice

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7612>

DOI : 10.4000/1895.7612

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 182-187

ISBN : 978-2-37029-089-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Rivette et Truffaut à l'exercice », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 89 | 2019, mis en ligne le 27 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7612> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7612>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Rivette et Truffaut à l'exercice

François Albera

RÉFÉRENCE

Jacques Rivette, *Textes critiques*, Paris, Post-éditions, 2018, 445 p.

François Truffaut, *Chroniques d'Arts-Spectacles 1954-1958*, Paris, Gallimard, 2019, 524 p.

- 1 Après « tout Bazin » (et auparavant déjà plusieurs volumes des écrits de Jean-Luc Godard, un de Rohmer, sans compter les épigones ou compagnons de route comme Kast, Douchet et Moulet) les recueils des écrits critiques de Rivette et Truffaut viennent apporter de substantiels matériaux à l'analyse de l'exercice critique tel qu'il se mena dans les années 1950-1960, notamment aux *Cahiers du cinéma* mais pas seulement, puisque ce sont aussi bien dans des journaux, des hebdomadaires que parurent leurs articles. Il resterait à éditer l'œuvre critique de Claude Chabrol – pour en rester au noyau dur des *Cahiers* – ce dernier ayant préféré publier des pensées et des anecdotes plutôt que ses réflexions de critique.
- 2 Peut-on aborder les écrits de Rivette et Truffaut ensemble ? Les deux auteurs se réfèrent volontiers l'un à l'autre et les deux corpus se recoupent çà et là mais ils ne sont pas de même nature ni ne couvrent les mêmes années. L'ouvrage de Truffaut qu'édite Bernard Bastide ne porte que sur ses chroniques d'*Arts-spectacles* (les articles des *Cahiers* demeurent donc en dehors) entre 1954 et 1958. Le choix a pour lui la cohérence : un seul support, un hebdomadaire qui n'est pas seulement voué au cinéma mais également aux arts, à la littérature, à l'architecture, à la chanson. À l'inverse le livre de Rivette qu'éditent Miguel Armas et Luc Chessel se veut complet – du *Bulletin du ciné-club du Quartier latin* à la *Gazette du cinéma* à *Arts-spectacles* et surtout aux *Cahiers*. On va de 1950 à 1964 (avec des prolongements occasionnels jusqu'en 1977). Les éditeurs ont ajouté aux textes publiés des inédits allant de 1948 à 1965, présents dans le fonds Rivette conservé à la Cinémathèque française. S'il manque toutefois au moins une contribution, importante, parue dans les *Lettres françaises* – sur laquelle on va revenir – ce sont des écrits complets. À cette première difficulté à envisager ensemble Rivette et Truffaut,

s'ajoute une différence d'investissement dans l'écriture. Si l'un et l'autre mettent dans celle-ci une passion comparable, ce n'est pas avec la même intensité : Rivette est économe et programmatique ; Truffaut est emporté, polémiste. Tous deux savent se montrer injustes et parfois odieux, quitte à en rajouter (Truffaut contre Autant-Lara, véritable feuilleton à rebondissements) ou à faire amende honorable. Rivette ayant profité de la sortie d'*En compagnie de Max Linder* (Maud Linder, 1963) commenté par René Clair pour attaquer ce dernier reçoit de sa victime une mise au point qu'il publie avec ce *mea culpa* : « un des périls de la polémique, c'est justement cette fausse mémoire venant au secours de l'humeur du moment qu'elle procure ; il ne reste plus ensuite qu'à reconnaître son erreur – et, l'œil froid, ne plus soi-même comprendre grand-chose à cette “fureur sacrée” d'une soirée... Je crois par ailleurs que les *Cahiers* se doivent, dans un proche avenir, de revenir plus sereinement sur le “cas René Clair”... » (*Cahiers du cinéma* n°161-2, janvier 1965).

Une critique brechtienne ?

- 3 Cette différence renvoie peut-être bien à la conception qu'ils se font l'un et l'autre de la « fonction critique » que tous deux ont d'ailleurs cherché à définir : Truffaut évoque, une année seulement après avoir débuté dans *Arts*, « Les sept péchés capitaux de la critique » (pp. 141-145), où il relève surtout les défauts et les incompétences de ses confrères (ignorance de l'histoire du cinéma, de sa technique, absence d'imagination, chauvinisme, ton professoral, décalage avec l'évolution du cinéma). Il en conclut qu'« il ne serait pas étonnant que l'on assistât bientôt à l'éclatement de la critique » (et en 1957 il assène qu'« il n'y a pas, actuellement en France, de vrais critiques de cinéma » à part Bazin [p. 374]). Dix ans plus tard, Rivette, dans un texte consacré à *la Vieille Dame indigne* d'Allio (« D'après Brecht ou brechtien ? », *les Lettres françaises*, 1^{er} avril 1965), juge la critique « dangereusement bloquée », dans une « impasse », car « un certain relais n'a pas été pris » après « la “grande critique”, celle qui se veut pionnière et créatrice, voire révolutionnaire » et qui « se limite à quelques noms, ceux d'André Bazin, de Maurice Schérer, de François Truffaut ». « Le film, de nouveau, se débrouille seul, sa critique a désormais perdu toute prise directe sur ses avatars contemporains et son progrès ». Pourtant continue-t-il, vers les années 1960, quelques-uns eurent l'ambition de « lui rendre cette efficacité » en s'annonçant comme une « critique “brechtienne” du cinéma » qui aurait passé « au stade suivant : celui du dévoilement des significations, de l'analyse de leur fonctionnement, bref, une démystification non plus seulement des “contenus” mais surtout de la façon dont ceux-ci viennent au jour ». Une sorte de sémiologie (le mot est prononcé) attachée à étudier « le rapport du signe au sens » et cette « conquête de l'arbitraire du signe » par le cinéma de Resnais, Antonioni, Godard notamment. Mais ce fut un « faux départ » : faute d'une suffisante familiarité avec le medium et son « langage même », cette critique s'est égarée dans la critique de scénario. À qui pensait Rivette ? À Barthes qui avait défini – pour le théâtre – « les tâches de la critique brechtienne », peut-être – il s'y réfère d'ailleurs plusieurs fois dans l'article –, mais pour ce qui est du cinéma, dont Barthes ne parla qu'incidemment, il s'agit plus sûrement de Bernard Dort qui intervint quelque temps sur le cinéma dans *les Temps Modernes*. Cette déclaration révèle une part de l'ambition qui fut celle de Rivette pour sortir de ce qu'il appelait « l'impressionnisme critique » (à propos d'Eisenstein, p. 159) ou « l'analyse des apparences » (à propos de Bergman, p. 205) dans les *Cahiers* lors de son accession à sa direction (après l'éviction de Rohmer

en 1963). Les entretiens avec Boulez, Lévi-Strauss, Barthes en furent les indices. En 1966, un numéro autour de « Film et roman : problèmes du récit », dirigé par Claude Ollier et Jean-André Fieschi, faisait figurer Jean-Pierre Faye, Bernard Pingaud, Christian Metz, Jean Ricardou, le Pasolini sémiologue au sommaire ainsi que nombre de romanciers et de cinéastes modernes qui répondaient à une série de questions (Calvino, Robbe-Grillet, Simon, Sarraute, Dos Passos, Klossowski, Le Clézio et j'en passe). Cette option marqua manifestement un tournant, y compris par rapport au premier Rivette, celui de *la Gazette du cinéma*.

- 4 Le cinéma que défend ce dernier dans ses premiers textes est attaché à « l'acte », aux « actions », il « spécul[e] sur le pouvoir de leurs seules apparences » que l'on se borne à décrire le plus rigoureusement possible. C'est l'art, comme il le dit de Hawks, « d'aller jusqu'au bout et même à l'infâme » ; mais l'acte moins dans sa beauté (ce sera la position de Mourlet dans *Sur un art ignoré* où cette beauté de l'acte nu est appelée « fasciste ») que dans son efficacité. « Nous n'avons d'attention que pour la précision de chacun des pas » (de John Wayne ou de Bogart : « que nous importent [leurs] pensées »), « de chacun des coups » (pp. 63-64). Il tire de ce principe une « obsession de la continuité », garante de la « morale » du film : nul flash-back, nulle ellipse une sorte de monotonie qui n'est que le masque d'un « progrès obstiné » allant au paroxysme, « jusqu'à ce que la coupe déborde » car un film de Hawks « n'est souvent que l'attente anxieuse de la goutte d'eau » (p. 65). Formule qui renvoie peut-être à la scène de *Rio Bravo* où Dean Martin, entré dans le saloon des malfrats, attend un indice de la présence du tueur qu'il a blessé, venu s'y réfugier. Ce seront les gouttes de sang tombant sans bruit dans une chope de bière sur le bar dont l'adjoint humilié calculera la provenance pour abattre l'homme au-dessus de lui avec précision au terme d'une pure déduction de géométrie dans l'espace. Abstraction et réalisme.
- 5 Comme Bazin – mais à sa façon – Rivette a entrepris de défendre une idée du cinéma : quel en est le but ? demande-t-il dans « Revoir *Verdoux* » (1963) : « Que le monde réel, tel qu'offert sur l'écran, soit aussi une idée du monde. Il faut voir le monde comme une idée, il faut le penser comme concret ; deux chemins avec tous deux leurs risques. Qui part du monde, et s'y installe, risque fort de ne pas atteindre l'idée : tels sont les périls de l'attitude du “pur regard”, qui mène à se soumettre au présent, à l'accepter tel quel, à le contempler, comme on dit, mais, j'en ai peur, comme les vaches les trains qui passent [...] Partir de l'idée, risque inverse : on y reste neuf fois sur dix, et le champ de l'Histoire (du cinéma) est jonché des cadavres de ces films que tous les exercices de respiration artificielle n'ont animés que l'espace d'une sortie » (p. 237). Truffaut reprit ce propos en mineur avant de l'abandonner devenu cinéaste : « lorsque j'étais critique 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* » (« À quoi rêvent les critiques » dans *les Films de ma vie*, Flammarion, 1975, p. 17).

Truffaut chroniqueur

- 6 Truffaut avait déjà donné une sélection de ses textes dans *les Films de ma vie* mais, en écartant les textes polémiques qui avaient fait sa réputation et qui marquèrent son temps, il laissait quelque peu le lecteur sur sa faim. Par ailleurs il avait réécrit la plupart des articles choisis dont bon nombre provenait d'*Arts-Spectacles* : c'était donc un

livre « au présent », d'où le privilège accordé aux éloges par rapport aux critiques négatives.

- 7 Bernard Bastide a bien sûr adopté une autre position en compilant une grande partie des contributions de Truffaut à *Arts-Spectacles*. Toutes ne s'y retrouvent pas (le volume eût excédé le format concédé par l'éditeur) et ont été écartés les notules informatives, les entretiens et les reportages dont certains sont signalés en notes. Bastide, contrairement aux éditeurs de Bazin, a pu bénéficier de documents archivés dans le fonds Truffaut de la Cinémathèque française pour identifier certains articles anonymes et d'autres signés de pseudonymes. C'est donc un vrai travail d'édition qui a été effectué qui permettra, entre autres, de repérer les remaniements de certains articles repris dans *les Films de ma vie* et de considérer cette dernière édition comme offrant des variantes parfois significatives (un seul exemple de réécriture, la critique, réjouissante, dans sa sévérité, du *Ballon rouge* de Lamorisse en 1956 [respectivement pp. 241-244 (*les Films*) et pp. 275-277 (*Chroniques*)], critique qui modéra l'admiration que Bazin portait à ce film, laquelle s'érode d'article en article, du *Parisien libéré* à *France observateur*, sous le coup notamment des arguments de Truffaut [*Écrits complets* II, pp. 2037 et 2040]). Si ce volume répare heureusement les lacunes de la propre anthologie de Truffaut en réunissant et présentant les textes polémiques, les pamphlets, il reste encore d'autres textes peu accessibles, publiés dans d'autres journaux ou revues (comme *la Parisienne*). Mais ce corpus, contrairement aux choix antérieurs, est significatif et même emblématique de son auteur qui se révèle un polémiste redoutable ne reculant devant aucun artifice rhétorique, affirmation erronée, assertion de mauvaise foi, ni devant des palinodies parfois spectaculaires (s'agissant de Claude Autant-Lara notamment qui passe de « tête de Turc », nullité flagrante, à auteur d'un chef-d'œuvre, de même que l'aberration dénoncée des adaptations littéraires au cinéma par Aurenche-et-Bost se renverse en prouesse admirable, voire exemplaire, à partir de *la Traversée de Paris*). On comprend que Lucien Rebatet ait reconnu en lui le « Vineuil d'avant-guerre » et qu'une certaine amitié soit née entre l'ancien volontaire pour l'Indochine – devenu par la suite déserteur – et le collaborateur condamné à mort puis gracié. Outre leur correspondance (inédite à ce jour), ils dialoguèrent ouvertement dans *Dimanche matin* où Rebatet tenait une chronique. De même comprend-on pourquoi Jacques Laurent, écrivain de droite appartenant à la mouvance des « hussards », engagea Truffaut dans *la Parisienne* et dans *Arts*, hebdomadaire culturel créé par le galeriste Georges Wildenstein en 1945 (non en 1952 comme il est dit sur Wikipedia) pour promouvoir un certain courant pictural non-figuratif et faire pièce aux *Lettres françaises* que dirigeait Aragon (et qui promouvaient le réalisme). Ce journal coexistait dans les kiosques non seulement avec les *Lettres françaises*, mais le *Figaro littéraire*, les *Nouvelles littéraires*, tous faisant une place significative à la critique de cinéma (comme aussi *France Observateur*, *l'Express*...) – situation inimaginable de nos jours où ce sont les magazines auto, moto, surf, chasse, potins mondains, mode et informatique qui prolifèrent sur les étals.
- 8 En pleines guerre « froide » et guerre d'Algérie, Truffaut, soutient Bastide, « tourne délibérément le dos à la “chose politique” pour positionner la critique sur un terrain purement esthétique » (p. 13). Cela se discute. D'un côté il y a son déni du problème de la censure (alors que Sadoul a consacré un véritable feuilleton à la question dans *l'Écran français* et les *Lettres françaises*) et la réponse qu'il fait à Autant-Lara quand celui-ci lui oppose le sort de Stroheim, victime par excellence des censures tant morale qu'économique (il le traite de faux martyr et cinéaste bourgeois...). D'un autre côté il

signera le « Manifeste des 121 » (avec Resnais notamment) et vendra dans la rue *la Cause du peuple* interdit par le pouvoir politique. On peut précisément suivre sa progressive politisation à gauche au gré de ses chroniques. Lecteur des *Mythologies* de Barthes il se montre ainsi lucide au sujet de *Sur les Quais* (*On the Waterfront*, 1954) de Kazan en qualifiant le film de fasciste (p. 399 – « corrigé » en « démagogique » dans *les Films*, p. 141) et il voit dans *Un roi à New York* (*A King in New York*, 1957) de Chaplin « une démonstration rapide, sèche, d'un trait, presque un documentaire » montrant la « destruction organisée de la liberté dans le monde entier, bientôt acculée au mouchardage » dont le maccarthysme est la sinistre manifestation. Sa conclusion est puissante : « La terrible douceur » de ce film tourné par Chaplin après son expulsion des États-Unis, dit-il, « m'a fait penser à *Nuit et Brouillard*... » (pp. 403-404).

- 9 Bien qu'admirateur inconditionnel ou presque du cinéma industriel américain, Truffaut et ses camarades des *Cahiers du cinéma*, dans la mesure où ils avaient pour dessein d'entrer dans le champ cinématographique (et non de se situer dans celui de la critique), se heurtaient au système industriel et professionnel français et entreprirent de le critiquer voire de le délégitimer en s'attaquant à des positions acquises. La campagne menée depuis les *Cahiers* mais aussi *Arts* et *Radio-Cinéma-Télévision* parvint ainsi à déstabiliser ce système industriel, d'ailleurs en crise, et à susciter d'autres modes opératoires qui avaient l'avantage de proposer une diminution des coûts. Une argumentation « libérale » en quelque sorte qui fit apparaître de nouveaux acteurs plus « performants » au plan économique (comme Georges de Beauregard) comme technique (Raoul Coutard) et bénéficia de l'aura de la nouveauté et de la jeunesse dont Françoise Giroud avait popularisé l'idéologie sous le nom de « nouvelle vague ». En 1961, Truffaut prit conscience que l'« erreur était de croire que les producteurs avaient intérêt à tourner des films bon marché alors qu'en vérité, dans la plupart des cas, simples intermédiaires entre les banques et les distributeurs, leur marge bénéficiaire [était] proportionnelle au devis du film » (*les Films*, p. 336). Cette remarque, qui porte sur les conditions économiques du cinéma est indicative du type de critique que promut Truffaut, tournée vers elles comme vers les choix de scénarisation d'une œuvre littéraire, de réalisation (découpage et mise en scène), de casting plus que d'appréciation critique proprement dite en direction des spectateurs ordinaires. Les « injustices » de ses textes s'expliquent ainsi par la fonction qu'il leur donne, celle d'éprouver des modes de faire du cinéma. C'est une critique de praticien par anticipation. La précision qu'il met à détailler un passage de film, critiquer un montage ou un raccord – avec une minutie et une acuité qu'on ne trouve plus dans la critique actuelle, eût-elle tout loisir de détailler les films qu'on lui transmet par vimeo avant leur sortie – est impressionnante. Si ce regard aiguisé s'appuie peut-être sur des visions répétées en salle du film traité, il est plus probable qu'il procède avant tout de cette préoccupation de praticien (comment est-ce fait, pourquoi ce raccord, cette durée, etc., comment aurais-je fait à la place ? voir à cet égard – cas d'école – la critique du *Huis Clos* de Jacqueline Audry et Pierre Laroche, pp.101-103) qu'il partage avec Rivette plus sans doute qu'avec Godard et Rohmer, qui changent plus volontiers de personnage quand ils analysent un film : « Je sors toujours d'un film de Samuel Fuller admiratif et jaloux, puisque j'aime recevoir des leçons de cinéma » (*les Films*, p.137). Sa critique du *Condamné à mort s'est échappé* de Bresson (précédée d'un reportage sur le tournage) est à cet égard exemplaire : « Depuis Bresson nous savons qu'il y a quelque chose de nouveau dans l'art du film » (pp. 296-299). Stupéfait par cette nouveauté le critique écrit qu'« on serait tenté de refaire le découpage en indiquant les plans à tourner pour que le film

ressemble à « ce qui se fait dans le cinéma ». En effet, le découpage classique « dans lequel un plan de regard ne valait que par rapport au plan suivant de [var. montrant] la chose regardée » est « pulvérisé ». Les plans de visages ou de mains, d'objets ou de parties de lieux gagnent dans ce film leur « autonomie ». Il s'en effraie presque car, après avoir vu un film tel que celui-là, « on perçoit plus nettement les “limites” de l'autre cinéma » : il risque « de nous rendre trop exigeants et même sévères » pour Becker, Clouzot, Clair ou Clément... Ce type de déclaration où le critique sort du consensus obligé fait du partage de valeurs avec la profession, ses confrères et le public représente bien ce que Rivette appelait la critique « révolutionnaire », c'est-à-dire qui ne laisse pas les films novateurs « se débrouiller seuls ». Il y a donc autre chose qu'un opportunisme, qu'une stratégie d'entrée dans « le champ » dans cet ensemble de textes distillés quatre années durant. Il y a une sorte d'apprentissage mimétique ou répulsif.

- 10 Il y a aussi les goûts de Truffaut, les valeurs qu'il défend et surtout la manière dont il les défend, polémique, on l'a dit - une « critique de combat » (p. 209). Quel contraste avec le pédagogue Bazin mais tout autant avec le doctrinaire Rivette ! Ces deux-là ont une « idée » du cinéma, à n'en point douter - et Rivette en particulier, qui fait un usage étendu de ce mot. Souvent cinglant, impitoyable, ce dernier distille un rigorisme chevillé à ses convictions. Quelles sont celles de Truffaut ? C'est plus difficile à dire tant il procède de manière avouée « à l'instinct » et énonce des oukases : le cinéma c'est Renoir (ou Lang) et qui n'aime pas Renoir (ou Lang) n'aime pas le cinéma ; tel film est raté mais je l'aime quand même ; « John Ford est le plus surestimé des cinéastes de seconde zone » (p.149 - s'agissant de *The Searchers* il fallait l'écrire), etc. Bastide, dans sa solide introduction (une quarantaine de pages), l'explique fort bien : Truffaut refuse toute approche théorique du cinéma, il est plus à l'aise dans l'attaque que dans la défense, il n'hésite pas à recourir à « toute une panoplie d'arguments fallacieux pour détourner les spectateurs des œuvres qui n'ont pas son assentiment », y compris d'imaginaires accusations de plagiat. Contre ses têtes de Turc (Bardem parmi d'autres) il fait flèche de tout bois. Les attaques contre Autant-Lara sont connues, n'y revenons pas, et les arguments parfois surprenants se retournent contre leur auteur. Ainsi en est-il du rapprochement du style « mort » de ce réalisateur avec celui du théâtre de la rive gauche aboutissant à ce diagnostic : « Claude Autant-Lara est de toute évidence le Ionesco du cinéma, matiné d'Adamov » (p. 92, répété p. 261).
- 11 Pourtant quelque chose relie Truffaut et Rivette. Non seulement leur estime réciproque exprimée par Rivette - dans son article sur *la Vieille Dame indigne*, et plus encore dans un texte resté inédit : « François Truffaut ou la lucidité » - ou par Truffaut quand il dit se rallier à la conviction de Rivette selon laquelle *Gentlemen Prefer Blondes* est un « film abstrait voire métaphysique » ou se réfère à son jugement sur Joshua Logan (c'est « Elia Kazan multiplié par Robert Aldrich »). « Tout en ayant peu écrit, Jacques Rivette, par la sûreté de ses jugements, a influencé toute la jeune critique » dit encore Truffaut en 1961, car « de notre bande de fanatiques [il] était le plus complètement fanatique : le premier jour d'exclusivité du *Carrosse d'or* il resta dans son fauteuil de 14 heures jusqu'à minuit » (*les Films*, pp. 335-337).
- 12 C'est une exigence morale (le mot revient souvent) qui leur fait mépriser Allégret, Audiard et quelques autres en raison de leurs compromissions esthétiques (bassesses, vulgarités, facilités, démissions ou simplement paresse) : « il y a des films réussis et des films ratés, mais il y a aussi des films nobles et des films abjects. Il y a une morale artistique qui n'a aucun rapport avec la morale courante, mais qui existe » (p. 405), car

« seul le regard d'un cinéaste, regard qui s'exprime en termes de mise en scène, décide de la valeur morale d'un film » (p. 209).