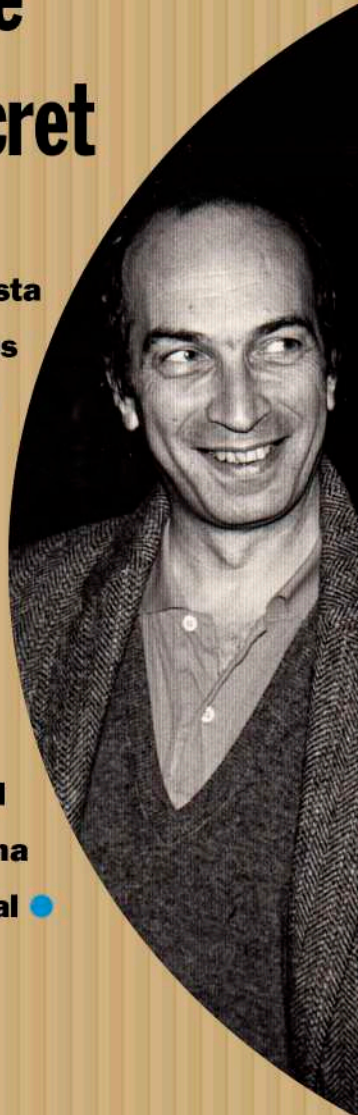


TRAFFIC

Jean-Claude Biette L'évidence et le secret

- Raymond Bellour ● João Bénard da Costa
- Jean-Claude Biette ● Jacques Bontemps
- Jean-Christophe Bouvet ● Marc Chevie
- Luis Miguel Cintra ● Benjamin Esdraffo ●
- Pierre Eugène ● Philippe Fauvel ● Fernando
- Ganzo ● Marie Anne Guerin ● Jean-Claude
- Guiguet ● Benoît Jacquot ● Pierre Léon ●
- Mathieu Macheret ● Jean Narboni ● Boris
- Nelepo ● Sylvie Pierre Ulmann ● Noëlle Pujol
- Patrice Rollet ● Jean Louis Schefer ● Noël
- Simsolo ● Serge Toubiana
- Ysé Tran ● Marcos Uzal ●

85



PRINTEMPS 2013

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Jean-Claude Biette est encore de la génération de ceux qui avaient le sens moral, donc le sens de l'esthétique. Et croyez-moi, disait Renoir, c'est une race qui tend à disparaître.

JEAN-MARIE STRAUB

Fondateur : Serge Daney

Cofondateur : Jean-Claude Biette

Comité : Raymond Bellour, Sylvie Pierre Ulmann, Patrice Rollet

Conseil : Jacques Bontemps, Leslie Kaplan, Pierre Léon,
Jacques Rancière, Jonathan Rosenbaum,
Jean Louis Schefer, Marcos Uzal

Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus

Maquette : Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Danièle Hibon, Renaud Legrand, Maria João Madeira, Marie-Claude Treilhou.

En couverture : Jean-Claude Biette en 1993 (photo Jean-Marc Piel – détail).

TRAFIC 85

JEAN-CLAUDE BIETTE, L'ÉVIDENCE ET LE SECRET

<i>Première préface à Poétique des auteurs</i> par Jean-Claude Biette	5
<i>Portrait du cinéaste en trappeur</i> par Patrice Rollet	12
<i>Jean-Claude Biette me manque</i> par Serge Toubiana	16
<i>Biette souvent</i> par Benoit Jacquot	20
« <i>Aujourd'hui...</i> » par Jean-Claude Guiguet	22
<i>Le voyageur des parallèles</i> par Noël Simsolo	24
<i>Comment Biette digérait-il Bouvet ?</i> par Jean-Christophe Bouvet	28
<i>Biette</i> par Luis Miguel Cintra	32
<i>Cours de cinéma avec Jean-Claude Biette</i> par Noëlle Pujol	34
<i>Polyphonie</i> par Jean Louis Schefer	37
<i>Biette dans le labyrinthe</i> par Jacques Bontemps	41
<i>Comme on marche à pied</i> par Marc Chevré	49
<i>Théâtre sans lumière</i> par Marie Anne Guerin	67
<i>La langue au chat</i> par Benjamin Esdraffo	75
<i>Bouche grande ou verte</i> par Marcos Uzal	80
<i>Regarde, de tous tes yeux, regarde</i> par Pierre Eugène	87
<i>Le château des morts-vivants</i> par Mathieu Macheret	94
<i>Robinson Crusoe</i> par Jean-Claude Biette (présentation par Pierre Léon)	103
<i>Le songe de Dorothée. Du Théâtre des Matières à Saltimbank</i> par Boris Nelepo	120
<i>Jean-Claude en Amérique. Loin de Manhattan</i> par Sylvie Pierre Ulmann	130
<i>Une étoile cadette. Autour de Loin de Manhattan</i> par Philippe Fauvel	140
<i>Le Champignon des Carpathes</i> par João Bénard da Costa	146
<i>Le Champignon des Carpathes, un grand film politique</i> par Raymond Bellour	149
<i>Mauvaises grâces. À propos de Chasse gardée</i> par Jean Narboni	156
<i>Allons voir ailleurs si nous y sommes. Le Complexe de Toulon, histoire d'un film</i> par Ysé Tran	162
<i>Ailleurs. Trois ponts sur la rivière</i> par Fernando Ganzo	176
<i>Des gens passent, et des meilleurs. À propos de Saltimbank</i> par Pierre Léon	182
<i>Le Steak de Valance</i> par Jean-Claude Biette	185

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.com

© Chaque auteur pour sa contribution, 2013.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-1761-6

Première préface à *Poétique des auteurs**

par Jean-Claude Biette

Je découvris les *Cahiers du cinéma* à la parution du numéro 89 – en 1958 – qui portait en couverture une photo du film de Louis Malle qui venait de faire scandale, *Les Amants*. La typographie, les photos, la mise en page, bref la plastique de cette revue jaune eut son rôle à jouer dans la découverte que je fis du cinéma. J'étais à l'âge où l'on cesse d'accorder de l'importance aux distractions de l'enfance, et le cinéma faisait partie de ces distractions. Désormais, les livres et la musique, qui impliquent une certaine solitude, me sortaient de l'enfance et de tout un monde que je trouvais futile. Un camarade de lycée me méprisait parce que j'aimais encore les films de Hitchcock auxquels il m'opposait ceux, beaucoup plus sérieux, de Clouzot et de Bresson. Lorsqu'un peu plus tard un camarade nettement moins nationaliste me fit lire les *Cahiers du cinéma*, je sentis que le cinéma, que je connaissais si bien comme spectateur enfant, cachait, autant que les autres arts, des trésors de significations et de rêves. Je lus avec passion le *Hitchcock* de Chabrol et Rohmer et constatai avec tristesse que la plupart des adultes n'avaient toute possibilité de marque personnelle à une mise en scène, affirmant que seul l'auteur du scénario était l'auteur du film. Je me serais bien gardé de leur dire que Rohmer et Chabrol osaient comparer Hitchcock non seulement à Edgar Poe mais à Platon. C'est sur cette base idéologique violente que s'édifiait alors la fameuse « politique des auteurs ». Mon principal désir était de découvrir tous les films dont les *Cahiers* disaient du bien et que presque tout le monde autour ne prenait pas au sérieux. Le « Référendum de Bruxelles » organisé pour désigner les dix plus grands films de l'Histoire du Cinéma

* Je dois à Marc Chevré, que je remercie ici, responsable jadis du « Journal des Cahiers » qui accueillit de 1985 à 1987 les « Cinéma-chroniques » de Jean-Claude Biette, la connaissance de ce texte inédit dont il a soigneusement conservé une photocopie. Ce projet très abouti de préface à *Poétique des auteurs* (*Cahiers du cinéma*, coll. « Écrits », 1988) fut finalement remplacé par un entretien plus ample et détaillé mené par Jean Narboni et Serge Toubiana. Tel quel, malgré un air de famille, il nous a paru serrer au plus près l'histoire et la pensée critique de Jean-Claude à ce moment précis de sa cinéphilie et mériter donc d'ouvrir ce numéro de *Trafic* qui lui est consacré. (P.R.)

m'apparaissait comme un événement presque aussi solennel et lourd de conséquences que le Serment du Jeu de Paume ou une séance de l'Académie française au temps de Corneille. Et puis, qui était donc ce mystérieux André Bazin qui venait de mourir et à qui les *Cahiers* consacraient un numéro entier qui me privait de l'actualité cinématographique du mois ?

En cette époque de la fin des années 1950, les films sortaient en exclusivité dans trois ou quatre salles dont les noms accolés formaient comme une devise magique : Rex-Normandie-Moulin-Rouge ; Balzac-Helder-Scala-Vivienne ; Barbizon-Saint-Antoine-La Cigale, etc. Ensuite les films repassaient pendant des mois dans les très nombreuses salles de quartier, presque toujours en version française. On pouvait donc le jeudi après-midi (jour de congé scolaire à cette époque) aller enfin voir le film dont l'affiche nous avait alléchés sur la façade des cinémas des Champs-Élysées ou des Grands Boulevards. Lorsque je découvris le cinéma des *Cahiers*, je voulus tout connaître : c'est ainsi que j'allai à la Cinémathèque de la rue d'Ulm, où, pour ne rien perdre des rétrospectives consacrées aux grands cinéastes défendus aux *Cahiers*, nous réservions nos places pour les trois séances successives à l'aide de manteaux et d'impers, et les escaliers étaient si remplis de monde qu'il fallait parfois, pour revenir à sa place après l'entracte, descendre l'escalier par l'extérieur de la rampe. Nous, c'est-à-dire Jacques Bontemps, Jean-André Fieschi, Jean-Pierre Biesse, Jean-Louis Comolli, Pierre-Richard Bré, Barbet Schroeder, futurs rédacteurs des *Cahiers* et cinéastes, auxquels viendrait s'ajouter un peu plus tard Jean Narboni ; il y avait aussi le Ciné-Club de la Sorbonne, où je découvris *Le Bandit* d'Edgar G. Ulmer et *Le Petit Soldat* de Godard, qui se fit traiter de fasciste par les étudiants communistes (on était en pleine guerre d'Algérie) ; le Ciné-Club d'Henri Agel, rue de Rivoli, nettement plus calme ; le Nickel-Odéon, où le sévère Bertrand Tavernier semblait ne révéler les trouvailles de Boetticher, Dwan ou Delmer Daves qu'à ceux qui le méritaient ; et surtout le Studio Parnasse, avec ses célèbres mardis. Entre les deux films du mardi soir, à l'entracte, on pouvait écrire sur le registre, posé à gauche dans l'entrée, le titre des films qu'on désirait voir : on ne se privait pas de demander l'impossible. Et les discussions ardentes étaient animées par le moins dogmatique des programmeurs de salles, Jean-Louis Chéray, qui, debout face aux spectateurs, nous enchantait lorsqu'il pointait sa main vers l'écran derrière lui, pour affirmer avec ferveur le critère des critères : « *Ça passe!* » Et, un peu plus tard, il y eut le Cine Qua Non, où nous devions découvrir, sur le grand écran de l'Escurial, *La Maison des étrangers* (Mankiewicz), *Comme un torrent* (Minnelli), *Elle et lui* (McCarey) et *La Forêt interdite* (Nicholas Ray). Je cite ces films parce qu'ils étaient, quoique alors un peu anciens, perçus comme des événements inoubliables, et, les années ayant passé, inoubliés.

Quelqu'un qui entrait en cinéphilie se sentait le devoir de connaître tous les films d'un cinéaste dès lors qu'il éprouvait un intérêt réel pour un seul de ses films. Nous passions donc notre temps à courir d'une salle à l'autre pour voir mais surtout pour revoir les films. Car c'était à revoir les films qu'on apprenait à les connaître. Je n'ai pas souvenir que nous ayons souvent employé le mot « auteur » puisqu'il y avait un

principe indiscuté selon lequel on était ou n'était pas « cinéaste » selon qu'on s'exprimait ou pas par la mise en scène. Et la mise en scène, ça n'était pas n'importe quoi. On divisait le paradis inaccessible du cinéma en grands cinéastes *et* en cinéastes mineurs (mais aimés tout de même, voire parfois avec plus de ferveur), tous les autres étant relégués au purgatoire morne et ennuyeux des tâcherons ou, pire, des fausses gloires. Nous étions passionnés et injustes, aidés en cela par quelques aînés qui avaient vu plus que nous et qui orientaient nos goûts encore incertains. On ne peut évoquer cette époque sans dire quelques mots du mac-mahonisme, mouvement esthétique lié aux projections du dimanche matin au cinéma le Mac-Mahon. J'avais été très marqué par le manifeste de Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », paru dans les *Cahiers*. Son jusqu'au-boutisme me ravissait, mais je crois qu'une partie de sa force de conviction venait d'un choix de photos admirables qui faisait rêver sur un certain nombre de films que j'avais encore à découvrir. Le « carré d'as » qui figure toujours au-dessus de l'escalier du Mac-Mahon a aujourd'hui valeur historique. Il m'a toujours paru discréditant. Walsh a toujours été un plus grand cinéaste que Losey. Et Lang que Preminger. Luc Moullet, dans sa critique de *Temps sans pitié*, avait bien montré en quoi la mise en scène de Losey contrevenait aux principes de transparence édictés par Mourlet. Et la révision aujourd'hui des *Aventures de Hadji-Baba* de Don Weis est accablante. Un cinéaste, tout de même, est sorti de cette école historique, Pierre Rissient.

J'en vins tout naturellement à vouloir écrire aux *Cahiers*, et, encouragé par ce bon saint Pierre qu'était Jean Douchet, mais fort intimidé par Éric Rohmer qui parlait peu et ressemblait déjà à Goethe, je sacrifiai au rite de la visite antichambre au bureau des *Cahiers* situé alors au-dessus du cinéma George-V. Je passai de temps en temps voir Douchet, qui toujours me ramenait au couloir où, dans un fauteuil profond, j'écoutais son analyse du dernier Renoir ou du dernier Fritz Lang qui venait de sortir. Rohmer était cependant, en dehors de Douchet, le seul à qui j'osais parler, parce que son style très littéraire et ses goûts surprenants et audacieux m'amusaient énormément; et il fut le premier cinéaste des *Cahiers* dont j'aimais les films *et* le projet cinématographique qui consistait déjà à dire : je fais ça et je m'y tiens. C'est un peu plus tard que j'aimai les films de Godard : quand je découvris ceux de Rossellini.

Quand je rentrais chez moi, j'écrivais pour réfléchir au film que je venais de voir : simplement pour me rappeler des détails ou l'ordre des scènes, ou pour échafauder une explication souterraine où je serais bien sûr d'être seul à m'y retrouver. Je crus longtemps être seul à faire cela. Mais, à la même époque, ce sont des carnets entiers que Jean-Claude Guiguet remplissait de notes dans une petite ville du Dauphiné où les films étaient moins nombreux qu'à Paris. Et il y a certainement eu d'autres amateurs passionnés pour le faire. Cette pratique, sans doute plus courante dans les autres arts, paraissait alors excessive pour le cinéma, encore bien loin d'être un objet d'étude. Le passage de la prise de notes à l'article proprement dit se faisait tout seul. Régulièrement je venais proposer un article à Éric Rohmer (alors rédacteur en chef), qui le refusait tout aussi régulièrement. Cela dura trois ans. Il en fallait plus pour

me décourager. D'autant que d'avoir réussi, sans rien dire à personne, à tourner un court métrage m'avait donné comme une arme secrète qui, si ces quelques mètres de pellicule ne me protégeaient pas contre les angoisses de l'adolescence, m'assurait d'un lien fragile mais bien réel avec le cinéma.

C'est avec un article sur *Cyrano et d'Artagnan* d'Abel Gance que j'entrai aux *Cahiers*, chaleureusement accueilli par Jacques Rivette, en 1964. C'était l'époque où Comolli, J.-A. Fieschi et Narboni prenaient la relève. L'art moderne faisait une entrée en force aux *Cahiers*, avec références fréquentes à Bataille et Blanchot, et surtout des entretiens avec Lévi-Strauss, Barthes et Boulez. Certains d'entre nous allaient au Domaine Musical. J'attendais les dernières œuvres de Stravinski comme les derniers films de John Ford. Je me souviens d'un jour – le 18 juin 1963 – où Jean Narboni et moi étions allés à la Cinémathèque de la rue d'Ulm voir *Les Contes de la lune vague* de Mizoguchi. Le soir avait lieu au Théâtre des Champs-Élysées un concert Stravinski dirigé par Boulez. L'émotion donnée par Mizoguchi était telle que nous doutions de l'intensité de celle du concert du soir : *Le Sacre du printemps* ne pouvait pas tenir le coup après Mizoguchi. Eh bien, Stravinski, ça tenait à côté de Mizoguchi. Cette égalité-là, c'était aussi la grandeur du cinéma.

Entre 1964 et 1970, j'écrivis peu. Je retiens de cette époque d'avoir été le premier à défendre *Nicht versöhnt (Non réconciliés)* de Straub, que, sur les conseils de Michel Delahaye, j'avais vu à Locarno où il avait été projeté, évidemment hors festival. Je me souviens encore de la stupeur, pour ne pas dire de la perplexité, des cinéastes et des critiques invités à la première projection parisienne. Je n'en tire aucun mérite : le film a été un choc immédiat. Il était – et est encore – le prolongement évident des derniers films de Lang. Même rigueur, et même humour interne. J'avais adoré *Le Mépris*, avais été extrêmement troublé par *Accattone*, mais – à une époque où naissait ce qu'on appelait le Jeune Cinéma, en Italie avec Bertolucci, Bellocchio et Olmi, au Brésil avec Glauber Rocha, Carlos Diegues et tant d'autres, au Canada avec Brault, Perrault, Jean-Pierre Lefèvre, en Tchécoslovaquie avec Milos Forman et Vera Chytilová, en France avec Luc Moullet et Jean Eustache – l'apatride Straub, qui vivait à Munich, m'apparaissait comme le Cinéaste. Je partis en Italie pendant quatre ans, fus assistant, réalisai quatre courts métrages, traduisis des scénarios, écrivis pour la revue d'Adriano Aprà, *Cinema e film*, puis, à la fin de 1969, rentrai à Paris.

En 1970, je retrouvai les *Cahiers* très politisés et assez loin du cinéma. Je n'étais pas, dans ce climat, tenté d'écrire et j'avais entrepris un nouveau court métrage que je devais mettre presque deux ans à produire. Les jeunes cinéastes se rencontraient et portaient leurs films au festival d'Hyères et de Toulon. Noël Simsolo n'arrêtait pas d'écrire, m'ennuyait avec un certain Fassbinder dont il avait vu le premier film à Pesaro et qu'il considérait comme un grand cinéaste, et tournait des courts métrages théoriques comme les premiers Fassbinder; Jean Eustache filmait sa grand-mère; Arrietta, de sa chambre de l'Hôtel des Pyrénées, magnétisait ses amis et tricotait patiemment avec sa petite caméra des films qu'il sonorisait ensuite. Le grand critique, c'était Eustache, mais sa critique restait, malheureusement, orale.

C'était la triste époque pompidolienne où les CRS arpentaient les rues de Paris quand planait encore l'ombre de Mai 68, où tout le monde, peut-être pour tenir bon, répétait que tout est politique (*Le Petit Livre rouge* était encore dans toutes les bibliothèques), et où quelques cinéastes rageurs et mendiants avaient l'impression d'assurer une résistance esthétique minimale. Pour les aînés de la Nouvelle Vague, nous n'existions pas. Inversement, nous ne portions intérêt qu'aux films de Godard et de Rivette. Garrel, qui tournait beaucoup, avait attiré l'attention admirative de Truffaut, et l'opinion moyenne, fortement politisée, nous dissuadait de faire des films, par principe : certains assuraient même que filmer était une occupation bourgeoise passiste. Seule ou presque, Marguerite Duras nous défendait.

Ce fut un choc quand Jean Eustache écrivit et réalisa *La Maman et la Putain*. Le festival de Cannes retint son film en compétition officielle : on se serait soudain cru au festival de Venise. On eut aussitôt la certitude que c'était l'un des très grands films français des années 1970. Même Jean Delannoy le salua. En 1974, un drôle de film, *Femmes femmes*, qui, par la suite, oscillera sans cesse entre le statut de classique et celui de film maudit, donne un coup de vieux à la Nouvelle Vague. En faisant passer soudain les acteurs avant le style personnel du cinéaste. Vecchiali est invité au festival de Venise, qui, contesté par les pouvoirs politiques, se déroule en hiver dans plusieurs salles bondées de la ville et de sa banlieue, et dans le Grand Palais du Lido déserté, où j'avais vu quelques années auparavant Fritz Lang et Lotte Eisner faire les cent pas sur la longueur de l'esplanade. *Femmes femmes* enthousiasme le public et Pasolini, qui engage bientôt les deux comédiennes de ce film, Hélène Surgère et Sonia Saviange, pour le dernier film qu'il va tourner, *Salò*. Sa mort en novembre 1975 clôt une époque. Le terrorisme vient de s'installer en Italie, mortel aussi pour le cinéma.

Lorsqu'en 1977 je réalise *Le Théâtre des Matières*, mon premier long métrage, cela fait sept ans que je n'ai pas écrit aux *Cahiers*. J'avais toujours fait jusque-là de la critique en marginal ou en amateur. La revue, alors, est prête à accepter qu'on réinjecte une sorte de cinéphilie empirique, amorcée par Serge Daney et Louis Skorecki, qui viendrait raviver les timides sorties hors du champ théorique que constituaient, pour la revue, les films des Taviani ou les films politiques des pays aux cinématographies neuves (Godard et Straub n'ayant, eux, jamais connu d'éclipse).

Parler de Jacques Tourneur n'était pas une nouveauté, mais consacrer tant de pages à un film comme *Wichita*, ce que je fis, en était une. Les rééditions de vieux films étaient rares, et porter autant d'attention à Lang, Ford et Tourneur était un paradoxe, après ces années de soumission aux sciences humaines, au lacanisme et au marxisme. Étant bien entendu que dans cette soumission, je ne voyais qu'approximation du discours sur le cinéma, ou plutôt non : éloignement.

La plupart des textes que j'ai écrits entre 1977 et 1980 – et qui constituent une large partie de ce livre – sont nés du désir de réexaminer un certain nombre de vieux films, non plus en partant de l'auteur comme valeur absolue, puisque la politique des auteurs était un fait acquis, mais en parlant des films comme valeurs

relatives. Puisque l'étape nouvelle de l'Histoire du Cinéma qui était en train de se dessiner avait tendance à enrôler de plus en plus de films et surtout de plus en plus de réalisateurs, j'avais besoin de faire de l'ordre, et de voir dans le passé ce qui pouvait dialoguer avec le présent, et surtout de trouver une ligne de continuité entre ce qu'on peut appeler un peu grossièrement le classique et le moderne, l'ancien et le nouveau.

Depuis une dizaine d'années, le cinéma est non seulement accepté mais la connaissance du cinéma semble être l'un des secteurs les plus importants de la culture générale requise en société, phénomène qui ne cesse de m'étonner : j'ai découvert le cinéma comme un art rebelle, non reconnu et méprisé. Et qui tirait sa force de ce rejet vers le bas de gamme culturel. J'ai alors écrit en essayant de comprendre le rapport entre un film et son auteur, avec la certitude que le nombre des films totalement réussis dans la carrière d'un cinéaste était une chose secondaire, sans importance, d'un intérêt guère plus que biographique, mais avec la certitude tout aussi nette qu'un film et un seul, inspiré par les lois mystérieuses et non édictables du cinéma, est à la fois nécessaire et suffisant pour figurer dans cette anthologie chimérique du cinéma que j'ai essayé, à partir de 1977, d'esquisser. Et, loin de m'éloigner des autres films, le fait d'en faire moi-même a même augmenté mon admiration pour tous ceux qui ont passé intacts à travers le filtre d'un peu plus de vie vécue et du déniement professionnel. Les vrais cinéastes – appellation que je préfère à celle d'auteur –, si différents par leurs films, ont en commun un certain air d'éternité. Que leur poétique naisse d'une pensée du message ou bien d'une domination morale de la technique, je ne la vois pas beaucoup occuper le discours critique. Et c'est cette poétique à deux visages qui m'a un peu forcé à écrire. Mon deuxième long métrage, en 1980, mit un point final à ces textes que je vois aujourd'hui comme un temps de réflexion de trois ans entre deux films.

Avec l'arrivée du magnétoscope sur le marché, la connaissance des films ne fait désormais plus appel à la mémoire. Nous voilà privés de cette angoisse précieuse de rater le passage d'un film, et de cette autre angoisse d'oublier presque tout un film, qui donnait si furieusement envie, autrefois, de les revoir. Nos capacités d'amour sont bien affaiblies par cette avalanche de films en cassettes. Le désir même de voir un film se fait plus rare. Et puis le cinéma est devenu un jeu de société. Mais un jeu terriblement obligatoire. Cet amour pour certains vieux films, que les années 68 avaient rendu clandestin ou, mieux, dérisoire, j'avais essayé de le ranimer en en cherchant la continuité interne dans le cinéma moderne (et un mauvais film d'autrefois est à peine moins mauvais qu'un mauvais film d'aujourd'hui : ce n'est souvent que la technique qui a régressé).

Lorsque à la fin de 1984 je provoquai une rencontre avec Serge Toubiana, j'avais cessé d'écrire sur le cinéma depuis quatre ans. La formule de la critique, film par film, n'avait pas particulièrement d'urgence, d'attrait encore moins. Je ressassais dans mon coin, c'est-à-dire bien inutilement, des griefs que je ne retrouvais que rarement dans des textes écrits. Je voulais attaquer le discours critique ambiant ainsi que les

nouvelles perspectives que les médias étaient en train d'imposer au cinéma. Ou, plus modestement, dire certaines choses. La formule de la chronique que me proposa Toubiana me plut. L'espace du « journal » était une garantie de liberté et d'indépendance. En écrivant ces dix-sept « Cinéma-chroniques », je mis un point d'honneur à toujours aller en sens inverse de la facilité digestive des « nouveaux cinéphiles » moyens, et à m'adresser à des lecteurs et à des amateurs de cinéma aussi difficiles que moi sur la qualité du plaisir qu'on leur vend.

Portrait du cinéaste en trappeur

par Patrice Rollet

Jean-Claude Biette nous a quittés il y a bientôt dix ans. Je me souviens avoir longuement déjeuné avec lui le jour même de sa mort, le 10 juin 2003. Nous nous étions fixé rendez-vous au rez-de-chaussée du Café Beaubourg. Il revenait du festival de Cannes, où *Saltimbank* avait été sélectionné, présenté et dûment applaudi dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs. Il pensait déjà à son prochain film, *Éléphant & Château*, qui devait raconter un voyage en Écosse, patrie de Stevenson, l'un de ses auteurs préférés. Il avait le sentiment d'avoir trouvé en Paulo Branco le producteur qui lui permettait enfin d'enchaîner les tournages et d'être ainsi pleinement cinéaste. Je l'avais rarement vu aussi heureux. Gai, cocasse et malicieux, il l'était, ou le paraissait, souvent au point qu'il s'avérait impensable de ne pas l'aimer, mais ce ludion que savait être Jean-Claude au milieu des pires intempéries ne m'avait jamais semblé à ce point au diapason de lui-même. Il se tenait en odalisque, les jambes nonchalamment allongées sur la banquette près d'une fenêtre ouvrant sur la terrasse, à la croisée des chemins. Je l'avais fait rougir en affirmant que *Saltimbank* constituait à sa manière, en mineur par la modestie de ses moyens mais également en majeur par son feuilleté scénographique, ses intrigues parallèles et leur complexité dramatique, sa *Règle du jeu* à lui, un accomplissement de son cinéma tout en légèreté apparente et en gravité voilée qui appelait désormais de nouvelles pistes. L'idée d'un voyage en autocar au milieu des Highlands s'y prêtait bien dans l'œuvre à venir. Plus encore que la route, pour ne pas parler des voies aériennes qu'il avait en horreur jusqu'à s'interdire, pour mieux en rêver, d'aller aux États-Unis, le pays du cinéma, la rue était son domaine et la déambulation son modèle critique, d'autant qu'il se méfiait des Postes et, craignant les lettres en souffrance, préférait vous apporter lui-même, à pied ou en bus, les textes qu'il vous tendait d'un air gourmand, curieux de votre réaction tout en savourant d'avance le plaisir qu'ils vous donneraient.

Pensant assurément aux *Fioretti* de Rossellini et à *Uccellacci e uccellini* (*Des oiseaux petits et gros* selon Biette) de Pasolini, Serge Daney pointait parfois, pour en souligner

la joie, l'innocence mais aussi l'endurance souveraine, la dimension « *franciscaine* » de Jean-Claude. J'aimerais quant à moi, en écho aux chemises à carreaux et à cette veste gris-bleu de cow-boy, aux motifs indiens, qu'il affectionnait, le comparer – dût-on en frémir – à un homme de l'Ouest, à un trappeur qui avancerait secrètement vers des terres inconnues en effaçant soigneusement la trace de ses pas dans la neige ou la poussière. Si tant est que l'opposition des Anciens et des Modernes ait eu pour lui, comme pour l'aile la plus radicale des cinéastes qu'il n'a cessé de défendre (Straub, Godard, Pasolini), le moindre sens, Jean-Claude Biette, s'il s'est montré résolument moderne dans ses écrits et ses films traversés par Brecht autant que par Bataille, ne l'a pourtant jamais claironné sur les toits, s'est défié de la politique des auteurs entonnée par tout un chacun et n'a jamais affiché le plus minime signe de modernisme. C'eût été une faute de goût. Il n'incarnait pas non plus, comme certains le croient, la cinquième colonne d'un mac-mahonisme latent même s'il en partageait le tropisme pour un art caché de la mise en scène. Il s'approchait masqué des lignes du conformisme. Moderne, il l'était comme malgré lui, obligé qu'il se devait de tourner en pointillés dans les interstices de son temps libre, par la matité émotionnelle de sa dramaturgie et par l'impureté assumée d'un cinéma de plain-pied qui savait avoir toujours affaire à forte partie, littérature, peinture, musique et surtout théâtre, mais sans y voir, comme Rivette, son sujet par excellence. Son amour du calembour, que n'auraient renié ni Raymond Roussel ni Marcel Duchamp, traduisait l'ambiguïté doublée d'une forme de pudeur de son rapport à la modernité. Surannés et inventifs à la fois, ses jeux de mots, à l'inverse des mots d'auteur, témoignaient presque à leur corps défendant de cette autonomie retrouvée du langage dont l'univers en expansion au sein de ses films faisait ou défaisait seul les personnages et les histoires qu'il transitait. Moderne, il l'était aussi par la limite même assignée au langage, son point de butée et d'aphasie. L'ensablement paradoxalement antonionien de *Loin de Manhattan* dans la blancheur de ses dunes répond au silence inexplicable du peintre Dimanche non moins qu'à celui plus matériel de ce cinéaste du dimanche qu'était parfois, fort malgré lui, Jean-Claude Biette.

Quant à son penchant pour le secret dans la vie comme dans les films, et dans les siens plus encore que dans ceux des autres qu'il appréciait (Lang ou Tourneur), il avait ceci de particulier de l'être *évidemment*. Cinéaste secret, Biette se voulait d'abord un cinéaste du secret gardé mais à ciel ouvert, à la manière de la lettre volée de Poe mais d'une lettre dont la destination même consisterait cette fois à rester en souffrance ou du moins suspendue. Le tout sans drame ni pathos. D'où le jeu de fausses pistes propre à son art : la séance de spiritisme apparemment langienne du *Champignon des Carpathes* débouche, par exemple, sur la scène plus murnaldienne de l'apparition d'Ophélie sur le balcon et, par cette allusion discrète à *Nosferatu*, révèle sans crier gare le sujet clandestin du film, celui de la contamination, d'autant plus inquiétant à l'ère nucléaire et surtout à l'époque du sida. D'où aussi l'énigme irrésolue du MacGuffin biettien, ce réel opaque et résistant si différent du modèle hitchcockien qui tire son efficace narrative de sa transparence, sa vacuité et son

insignifiance mêmes : pince-sans-rire, il fait tourner tant bien que mal son récit tout en gardant l’empreinte d’un mystère ténu mais inaliénable qui accompagne pas à pas, voire rétrospectivement, sa progression inattendue, que l’on pense à l’indécidabilité du talent du metteur en scène de *Dirty* dans *Le Théâtre des Matières*, à l’absence de raison donnée au silence du peintre dans *Loin de Manhattan* ou du professeur dans *Trois ponts sur la rivière*, à l’invisibilité des radiations du *Champignon des Carpathes*.

Jean-Claude Biette demeure l’un des rares cinéastes de son temps à n’avoir jamais préféré son image d’auteur à l’histoire qu’il raconte. Sa mise en scène atteste une retenue et une délicatesse qui non seulement l’amènent à refuser l’effet pour l’effet, à traiter à parts égales chacun de ses personnages, si réfractaires soient-ils à notre sympathie (on pourrait reprendre à leur compte ce que Fanny, la libraire du *Champignon des Carpathes*, dit de ses livres : « *Chacun a son petit intérêt* », curiosité sensiblement distincte de l’équanimité renoirienne du « *Chacun a ses raisons* »), mais aussi à conduire son récit, comme Jacques Tourneur, en somnambule, en état d’absence. Le spectateur ne sait où il va, et quand il le découvre, le film s’avère fini. Il a le sentiment étrange, déceptif mais délicieux, de prendre ce dernier en cours de route (pas de préliminaires inutiles, il est déjà commencé) et d’assister conjointement à sa mise en place, à sa configuration, au tissage de la figure dans le tapis qui le constitue. Une fois positionné le cadre de l’intrigue, noués les fils des relations entre les personnages, quand en somme il peut démarrer, *Le Champignon des Carpathes* touche abruptement à sa fin comme à son origine même. Souvenons-nous encore d’un autre chassé-croisé paradoxal, celui de la conduite du récit et de la gestion des personnages entre les films du week-end (*Loin de Manhattan*, *Le Champignon des Carpathes*, *Le Complexe de Toulon*) et ceux de la semaine continue (*Le Théâtre des Matières*, *Chasse gardée*, *Trois ponts sur la rivière*, *Saltimbank*) : à l’incertitude du tournage des premiers correspond une prégnance plus affirmée du récit (leur côté Dwan), au resserrement de celui des seconds une respiration plus ample des personnages (leur côté Walsh), comme si le point d’équilibre des uns et des autres, loin d’épouser simplement un concours de circonstances, jouxtait leur point de rupture, qu’il s’agisse du délitement erratique du scénario ou du mutisme énigmatique des protagonistes. Résonne pourtant longtemps en nous dans les deux cas la note tenue, l’émotion fugace mais tenace de la petite musique biettienne, dans le sillage redevenu silencieux de ses jeux de langage, à l’image de ceux de Jenny sur le mensonge à la fin du *Champignon des Carpathes* qui nous rappellent la structure de fiction de toute vérité prise dans les limbes du songe.

Soit un mot de Chaplin que Biette met dans la bouche de Jeremy Fairfax dans ce même film : « *Notre vie est bien trop courte pour que nous soyons autre chose que des amateurs.* » Au-delà de l’ironie poignante qui colore aujourd’hui le destin d’une existence si vite interrompue, la formule a le mérite de nous suggérer que Jean-Claude s’était pareillement voulu cet amateur, qu’il avait eu le courage enfantin de le rester en dépit des innombrables difficultés à réaliser ses films, en amoureux du

cinéma dont il rêvait (pour les autres comme pour lui) autant qu'en connaisseur avisé de son histoire (au sens du *connoisseurship* des amateurs d'art). Deux qualités le résumaient, la confiance et l'enthousiasme (vertu politique selon Kant).

Pour revenir enfin à la veste de Jean-Claude qui m'évoquait tant celles d'Ethan Edwards dans *The Searchers* ou de Ben Allison dans *The Tall Men* ainsi que les couvertures indiennes des jeunes femmes qui leur sont associées, il y a dans le film de Walsh, en réponse aux rêves trop ambitieux de la belle Nella, cette repartie faussement modeste de Ben : « *I dream small.* » Elle vaut éminemment pour Biette, c'était sa grandeur à lui.

Jean-Claude Biette *me manque*

par Serge Toubiana

Dans le TGV qui, le 7 décembre 2012, nous emmène à Marseille, où nous nous rendons pour évoquer ensemble Serge Daney, Patrice Rollet sollicite ma contribution à un hommage à Jean-Claude Biette, à l'occasion du dixième anniversaire de sa disparition. Patrice attend de moi une évocation subjective, et un texte pas trop long.

J'aimerais ne dire qu'une seule chose : Jean-Claude Biette me manque. Il manque à beaucoup, et chacun aura l'occasion de dire en quoi et de quelle manière spécifique Jean-Claude nous manque.

Il me manque parce qu'il était unique. De son être et de sa présence il émanait quelque chose de magique, une grâce que je n'ai rencontrée chez personne d'autre. Je ne sais pas d'où elle lui venait, mais elle était immédiate, dans sa manière de vivre, de parler du cinéma, et d'en faire. Il ne subissait aucun stress, je ne l'ai jamais vu en colère, il donnait le sentiment tout simplement de prendre le temps de vivre. Ses choix ou décisions essentiels, il semblait les avoir définis une fois pour toutes, et s'y tenir dans une sorte d'entêtement doux, enfantin. Sa vision du monde était d'autant plus claire qu'il semblait vivre lui-même dans une sorte de monde parallèle. Il vivait et il survivait. Je n'ai jamais su quelle était son économie domestique, je sais qu'il vivait de peu et ne se plaignait jamais. Lorsqu'il venait dîner à la maison, il arrivait très tôt – trop tôt –, sonnait à l'interphone : « *C'est Jean-Claude.* » C'était pour nous une fête.

Il était gourmand. Quand nous dînions au restaurant, il disait : « *Ce soir je me suis programmé pour manger du poulet.* » Et il riait, il riait. Et il nous faisait rire... Jean-Claude était le roi du calembour. Je me souviens de « *la Tatin habite au 21* ». Ou de sa formule « *en bonnet Duforme* », du célèbre « *clou Houellebecq* ». Il nous est souvent arrivé de rire aux larmes. Tout, de son être enfantin, jaillissait alors de manière communicative.

Serge Daney aussi nous manque. Il *me* manque. Mais ce manque n'a rien à voir avec le manque de Jean-Claude Biette. Avec son absence. Serge manque pour des

raisons d'ordre critique, et disons politique. J'aurais aimé connaître son point de vue ou son regard sur des films et sur des événements qui ont jalonné ces vingt dernières années. Comment aurait-il perçu et analysé le monde d'aujourd'hui, à ce point dérégulé, en déséquilibre ? Jean-Claude nous manque pour des raisons poétiques.

Ils étaient les meilleurs amis du monde. Une réelle complicité intellectuelle les liait, une même cinéphilie. Je peux affirmer qu'il n'y avait entre eux aucun esprit de compétition, aucune rivalité mimétique. Une amitié profondément respectueuse. Mais, sur le territoire Cinéma, ils campaient de manière différente. C'est cette différence qui est intéressante à décrire ou à imaginer. Non pas dans une opposition, mais dans une différence de point de vue et d'attitude. Je pourrais résumer cette opposition d'un seul trait : Serge, très orgueilleux, avait sans doute une revanche sociale à prendre, il lui fallait s'imposer, donc d'une certaine manière faire ses preuves. Et il les a faites, au-delà même de ce qu'il espérait. Jean-Claude avait plus facilement le don de vivre et d'être heureux. Il émanait de lui une plus grande sérénité. C'est en tout cas ainsi que je l'ai perçu. Mais tout être évidemment cache des secrets, porte un masque. Jean-Claude aussi, et j'avoue n'avoir connu qu'un aspect de sa personnalité, celui qu'il acceptait d'offrir. Il était certes très solitaire, mais sa solitude était gaie, joyeuse.

Mon amitié avec Jean-Claude était pour ainsi dire équidistante de celle qui me liait à Serge Daney. C'est par Serge que j'ai connu Jean-Claude, aux *Cahiers du cinéma*. Lui y revenait, après un long détour, quand j'y faisais mes classes. Le long détour de Jean-Claude passait par Rome, ses quatre ou cinq années italiennes au cours desquelles il avait été très proche de Pasolini (il fut son traducteur et son assistant), et des cercles intellectuels et artistiques romains : Moravia, Bertolucci, Laura Betti, Ninetto Davoli, entre autres. De retour à Paris en 1969, Jean-Claude, qui vivait sans établir de réelle stratégie, revint naturellement dans le giron des *Cahiers du cinéma*, sa première famille. Entre-temps la revue avait opéré plusieurs virages assez brutaux, avant de revenir lentement, toute cicatrisée, vers le point d'attache : le cinéma. À Rome au moment de Mai 68, il avait évité du même coup la catharsis idéologique qui s'était emparée de la cinéphilie *Cahiers*, avec ses retombées dogmatiques. Jean-Claude renoua sans violence avec sa passion cinéphile des années 1950, qui lui avait fait découvrir et admirer le cinéma américain (Lang, Ford, Hawks). Il fut aussi aux côtés d'Eustache, Rivette, Straub, Garrel, Duras, Rohmer, Adolpho Arrietta, ou encore Vecchiali, quand nous étions encore en train de nous débarrasser du dogme maoïste.

Cette absence de rupture dans son lien avec le cinéma est un élément essentiel pour comprendre sa trajectoire, la longue courbe de ses amours ou de ses alliances avec les auteurs de films. Peut-on dire que cela faisait alors, pour lui, « système » ? Oui sans doute, mais dans un sens davantage poétique que politique. Jean-Claude fonctionnait par affinités esthétiques, le lien entre lui et ces cinéastes ne s'inscrivait dans aucun manifeste idéologique. S'il s'agissait pour lui comme pour eux de « résister », cette résistance était épanouie et consistait à camper dans les marges du

cinéma : on parlait alors de « *cinéma différent* ». Tandis qu'au même moment la cinéphilie des *Cahiers* – je parle de la période 1971-1974 – s'embourbait dans l'illusion de construire un « *front culturel révolutionnaire* ».

Jean-Claude était donc en avance sur nous, du seul fait qu'il demeurait fidèle à lui-même et à son idée de jeunesse : écrire sur le cinéma et faire des films. Ce qu'il nous arriva de considérer, dans les pires moments, comme relevant d'un désir petit-bourgeois.

Récrivant aux *Cahiers*, à la demande de Serge Daney puis de moi-même – lorsque je lui confiai la rubrique « Cinéma-chroniques » –, Biette poursuivit son exploration du cinéma, sans surmoi ni imposition idéologique ou politique, ce qui lui donnait une grande liberté de jugement. Il était animé d'une sorte d'impertinence poétique, qui fait que ses textes peuvent être relus aujourd'hui avec bonheur. Sa liberté de jugement y demeure pure, intacte. Il n'était pas sous pression, son avis sur les films prenait souvent sa source dans le détail et le goût de la lumière. « *Un des facteurs qui a toujours été déterminant pour moi, disait-il dans un entretien paru en ouverture de son recueil de textes (Poétique des auteurs, Cahiers du cinéma, 1988), dès cette période [celle de la fin des années 1950], ça a été la lumière. Celle d'Hiroshima était belle, et j'y étais sensible. Je n'ai pas aimé la lumière des Amants, ou même celle des Quatre Cents Coups : la lumière était pour moi un facteur d'acquiescement ou non aux films que je découvrais.* »

Dans ce même entretien mené par Jean Narboni et moi, il nous disait ceci, qui avait valeur de vérité pour lui, et sans doute pour d'autres (sauf que lui osait le dire) : « *J'ai toujours eu du mal avec les groupes. Je sais que j'ai tort. La vie nous apprend qu'il faut être nombreux pour mener certaines luttes.* » Jean-Claude s'est donc tout naturellement tenu à l'écart des emballements collectifs, préférant poursuivre avec constance et à son rythme ce qui avait pour lui valeur d'engagement : écrire et faire des films. L'un et l'autre. Non pas l'un d'abord, et l'autre ensuite. Les deux, simultanément. Écrivain et cinéaste. « *J'étais décidé à écrire et à faire des films : mais à mon rythme et en prenant mon temps.* » Jean-Claude Biette, cinéaste du dimanche ? C'est honnêtement ainsi que je le percevais, me rappelant ce qu'il disait à propos du tournage d'un de ses films : « *Je ne tourne que les week-ends.* » Il retournait le handicap en en faisant un principe actif, un choix de mise en scène. C'était sa manière si singulière de contourner les difficultés économiques, le manque d'argent et de moyens, et de tenir vivace la flamme d'un amateurisme en art, qu'il partageait avec la bande d'acteurs et de techniciens qui l'entouraient et l'aimaient. Heureusement, Paulo Branco, Paul Vecchiali et quelques autres veillaient à lui prodiguer des conseils et à lui donner le peu dont il avait besoin.

Ce que je retiens aussi de Jean-Claude, de ses écrits sur le cinéma, c'est sa manière naturelle et talentueuse de « présentifier » les films du passé, de les considérer comme des objets singuliers, quelle que soit la date de leur réalisation. Comme des objets au présent, dont la rhétorique de mise en scène s'offre à nous, intacte. Jean-Claude avait un talent extraordinaire pour déceler, dans une sorte

d'émerveillement, ce qui dans une œuvre passée brille encore de tous ses feux et nous parle. Sans nostalgie ni culte fétichiste du passé. Mais dans une sorte d'intelligence vive, au présent, à lire les œuvres essentielles du cinéma, anciennes ou plus récentes.

Ouvrant au hasard *Cinémanuel*, je tombe sur ce passage : « *Jeudi 25 mai. Hier soir, ai fumé. N'aurais pas dû, peut-être. Insomnie, longue.* » Il y avait chez Jean-Claude Biette un air de doux rêveur qui faisait totalement partie de son charme.

Achévé d'imprimer en février 2013
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2331
N° d'édition : 249072
N° d'imprimeur : 13xxxx
Dépôt légal : mars 2013
Imprimé en France



Trafic 85

Cette édition électronique de la revue *Trafic 85* a été réalisée le 5 mars 2013 par les Éditions P.O.L. Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage, achevé d'imprimer en février 2013 par Normandie Roto Impression s.a.s. (ISBN : 9782818017616 - Numéro d'édition : 249072). Code Sodis : N54541 - ISBN : 9782818017630 Numéro d'édition : 249074.