

LE CINÉMA

SELON

Entretien avec
Rui Nogueira

JEAN-PIERRE MELVILLE



capricci



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

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

Première édition :
Le Cinéma selon Melville
© Seghers, 1973

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

© Capricci, 2021, pour la présente édition
isbn 979-10-239-0797-1

Remerciements de l'auteur :

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

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

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

Droits réservés

Capricci
contact@capricci.fr
www.capricci.fr

Page précédente : Jean-Pierre Melville en 1968 après l'incendie de ses studios rue Jenner.

LE CINÉMA
SELON Entretien avec
Rui Nogueira
JEAN-PIERRE
MELVILLE

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

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

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



VIRIS
L'ADULTÈRE

LES INSTITUTEURS

MELVILLE
ACCUSE

TRUFFAUT

EL
PORTO

PRÉFACE DE JEAN-PIERRE MELVILLE.....8

PRÉFACE DE RUI NOGUEIRA.....12

16

« CIVILISATION !
CIVILISATION ! »

92

LÉON MORIN,
PRÊTRE

26

MON PÉCHÉ
ORIGINEL

106

LE DOULOS

30

LE SILENCE
DE LA MER

120

L'AÎNÉ
DES FERCHAUX

48

LES ENFANTS
TERRIBLES

132

LE DEUXIÈME
SOUFFLE

58

QUAND
TU LIRAS
CETTE LETTRE

146

LE SAMOURAÏ

160

L'ARMÉE
DES OMBRES

66

BOB
LE FLAMBEUR

174

LE CERCLE
ROUGE

80

DEUX HOMMES
DANS MANHATTAN

192

LE CHAGRIN
ET LA PITIÉ

POSTFACE DE PHILIPPE LABRO.....210

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

PRÉFACE
DE JEAN-PIERRE MELVILLE
(1971)

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

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

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

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

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

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

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

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

J.-P. M.

PRÉFACE

DE RUI NOGUEIRA (1973)

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

Jorge Luis Borges

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

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

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

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

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

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

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

R. N

LÉON MORIN, PRÊTRE

1961

128 min

D'après le roman
éponyme de Béatrix
Beck (1952)

Production

Rome-Paris-Films
C.C. Champion

Scénario, dialogues, adaptation

Jean-Pierre Melville

Assistants de réalisation

Luc Andrieux
Volker Schlöndorff
Jacqueline Parey

Directeur de la photographie

Henri Decaë
assisté de Jean Rabier

Décors

Daniel Guéret

Montage

Jacqueline Meppiel
Nadine Trintignant
Marie-Josèphe Yoyotte

Acteurs principaux

Jean-Paul Belmondo (Léon Morin)
Emmanuelle Riva (Barney)
Irène Tunc (Christine Sangredin)
Monique Hennessy (Arlette)

Des ciseaux et des hommes

En 1959, vous avez interprété le rôle d'un romancier dans le premier long métrage de Jean-Luc Godard, À bout de souffle [1960].

J'ai accepté de «jouer» Parvulesco pour faire plaisir à Godard. Il m'avait écrit une lettre pour me demander de jouer dans son film : «Essaye de parler des femmes comme tu m'en parles d'habitude.» C'est ce que j'ai fait. Pour le rôle, je me suis inspiré de Nabokov – que j'avais vu dans une interview télévisée – étant, comme lui, fin, prétentieux, imbu de moi-même, un peu cynique, naïf, etc. Ma séquence faisait plus de dix minutes et *À bout de souffle* faisait plus de 3 heures ! Il fallait ramener le tout à une durée normale. Godard m'a demandé conseil. Je lui ai dit de couper tout ce qui n'ajoutait rien à l'action du film, et d'enlever toutes les séquences inutiles, y compris la mienne. Il ne m'a pas écouté et, au lieu de supprimer, comme il était d'usage jusqu'alors, des séquences entières, il a eu l'idée géniale de couper, un peu au hasard, à l'interieur des plans. Le résultat fut excellent.

Dans *À bout de souffle*, Godard fait référence à *Bob le flambeur*. Quand Belmondo-Poiccard essaye d'encaisser le chèque auprès d'un copain à l'agence Inter-Américana : «...ton ami Bob Montagné, lui, il me l'escompterait», lui dit-il essuyant un refus, et l'autre : «Il est en taule, ce con-là !»

Que pensez-vous du « style Nouvelle Vague » ?

Mais le « style Nouvelle Vague » n'existe pas. La Nouvelle Vague ne fut qu'une façon économique de faire des films. C'est tout.

Je vous pose cette question parce qu'Henri Decoin m'a dit, peu de temps avant sa mort, que son meilleur film était Tendre et Violente Élisabeth [1961] qu'il avait tourné dans d'innombrables difficultés financières. Il estimait que grâce à cet inconvénient, qui l'avait obligé à faire souvent recours à l'invention et à l'imagination, il avait obtenu un style comparable à celui de la Nouvelle Vague.

Decoin ne vous a pas dit la vérité. C'est embêtant : c'était un bon camarade et il est mort...

J'ai eu longtemps comme chef monteuse Claude Durand, qui, à ce moment-là, travaillait sur le film en question de Decoin. Un jour, vers 6 heures de l'après-midi, elle l'a vu arriver, comme un fou, dans la salle de montage pour s'écrier : « Enlève-moi tous les coups de crayon, enlève-moi tout, tout. Je ne veux plus de fondus, plus d'enchaînés, plus de rien. Je viens de voir *À bout de souffle* ! »

Becker

Votre goût du classique, votre obsession de la perfection vous font considérer tous vos films comme des brouillons. Pourquoi ?

Parce que ce n'est qu'après avoir terminé un film, quand il est prêt à sortir dans les salles, que l'on s'aperçoit de l'immensité de choses qu'on aurait pu faire et qu'on n'a pas faites. C'est à ce moment-là que l'on a envie de tout recommencer... comme a fait Becker avec *Le Trou* ! Non content du « brouillon » qu'est tout film tourné, Jacques Becker a entièrement retourné *Le Trou*... dans mes studios de la rue Jenner. Il faisait 20, 25, 28, 30, 33... prises de chaque plan, pour utiliser à chaque coup la première, la deuxième, la troisième ou, au maximum, la sixième. C'était de la perfection à rebours. Je me souviens qu'au bout de la vingtième prise, il éprouvait encore le besoin de se tourner vers Jean, son fils, pour lui voir faire « Oui » avec la tête. Il avait l'air d'écouter ce que disait Jean. Incroyable !

Chaque fois que vous parlez du Trou, nous sentons que ce film tient une place à part dans votre cœur.

Pas seulement à cause du film, que je tiens pour l'un des plus beaux films du monde, mais aussi de Jacques. Becker a été le seul réalisateur français qui se soit occupé de moi quand j'étais seul. Un jour, en 1948, j'ai reçu un coup de fil : « Bonjour, ici Becker. Ce matin, j'ai vu, en compagnie de Jean Renoir, *Le Silence de la mer*, et je voudrais prendre un verre avec vous. » J'étais un jeune homme timide et j'ai eu du mal à lui demander ce

qu'il pensait de mon film. Il l'avait trouvé formidable et a commencé tout de suite à me tutoyer. Il m'a conquis. Quand je lui ai demandé, toujours aussi timidement, quelle avait été la réaction de Renoir après la projection, «Eh bien, m'a-t-il répondu, Jean m'a dit une chose qui n'était pas tout à fait gentille envers moi, que *Le Silence de la mer* était le plus beau film qu'il avait vu depuis quinze ans». Merveilleux Becker!

Pour que vous voyiez à quel point Becker a joué un rôle important dans ma vie, je vais vous raconter une petite anecdote : un jour j'étais, avec ma femme, au café Dupont-Ternes, en face du Cinéac-Ternes qui venait de ressortir *Les Enfants terribles*. Je n'avais que 35 francs en poche : 30 francs pour un Coca-Cola et 5 francs pour le pourboire. C'était au printemps 50. Il y a donc vingt ans de cela! Pour plusieurs raisons, j'avais pris la décision d'abandonner définitivement le cinéma. Je n'en pouvais vraiment plus. La veille au soir, j'avais déjà parlé de ça, sur un banc de l'avenue Montaigne, à un vieil ami que j'adorais, Pierre Colombier, le vieux metteur en scène français, frère du décorateur, qui était devenu complètement clochard. Ce vieil homme, misérable, qui n'avait plus un sou après avoir été un roi de Paris, avait eu la force de me remonter le moral : «Tu n'as pas le droit de faire ça! C'est un métier très difficile, c'est sûr, mais c'est le plus beau métier du monde! Crois-moi.» Et pour mieux me convaincre, il m'avait parlé de l'époque où il tournait des films : *Le Roi des resquilleurs* [1930], *Les Rois du sport* [1937], etc. Ses paroles m'avaient remis d'aplomb mais pas assez pour que j'écarte ma décision de tout laisser tomber le lendemain. J'étais donc dans le bistrot à côté du Cinéac-Ternes quand, au moment de partir, de la salle du fond est sorti Jacques Becker accompagné de Daniel Gélin. «C'est incroyable, s'est écrié Becker en nous voyant, nous sommes assis depuis 2 heures ici, en train de parler des *Enfants terribles* que nous venons de revoir. C'est un film formidable...» Je ne pouvais même pas leur demander ce qu'ils voulaient boire, mais après les avoir quittés, ma femme et moi, quand nous sommes remontés dans notre vieille voiture pourrie, nous étions sereins, heureux...

C'était le signe, n'est-ce pas... et je n'ai pas abandonné le cinéma!

Jacques Becker est mort d'une hémochromatose. Son organisme fabriquait du fer qu'il n'arrivait pas à éliminer. Quand il est mort, il s'était transformé en une statue de fer! Il était beau,

très beau, Jacques Becker, sur son lit de mort. Je vous assure que les gens qui l'ont vu ne l'oublieront jamais !

J'ai vu *Le Trou*, un matin au Marignan. Au balcon il y avait Jean Becker et le directeur de la salle. À l'orchestre, ma femme et moi. Seuls, tous les deux, dans cette immense salle. Jean savait que j'étais un ami de son père. Quand je suis rentré chez moi, après avoir vu ce chef-d'œuvre, j'étais bouleversé et je me suis couché.

Le soir de la première du *Trou*, René Clément pleurait. En voyant ça, Jean Rossignol¹² s'est approché de moi pour me chuchoter : « Tu sais pourquoi il pleure ? Parce que ce n'est pas lui qui a tourné *Le Trou* ! »

Ce monde banal

Comment êtes-vous arrivé à Léon Morin, prêtre ?

L'échec de *Deux hommes dans Manhattan* ne m'avait pas gêné en quoi que ce soit. Mon avenir n'avait pas du tout été mis en cause. Je n'étais pas en panne, bien au contraire : j'étais propriétaire de mes propres studios et ma situation était assez privilégiée. Mais je n'avais plus la moindre intention de continuer à faire des films qui ne marchaient pas. J'en avais assez d'être un auteur maudit, connu uniquement par une petite chapelle de cinglés de cinéma.

Au début de 1960, j'avais été pris par la production coûteuse d'un court métrage, *Ce monde banal* de Jean Wagner, dont l'histoire se passait dans l'Allemagne occupée, entre un soldat français et une Allemande. Lui ayant conseillé de transposer l'action en Algérie, sujet brûlant d'actualité à l'époque, Wagner, qui avait beaucoup apprécié ma suggestion, après avoir transformé son soldat en « para » et l'Allemande en Algérienne, a tourné son film en trois jours, à Jenner, dans de très beaux décors construits pour l'occasion. Henri Decaë, que j'avais racheté pour ce faire aux frères Hakim pour deux fois son prix, était son chef

¹² Agent littéraire spécialisé dans la négociation des droits cinématographiques.

opérateur, Philippe Leroy et Nadia Lara ses interprètes. C'était vraiment de la grande production. Mais Wagner n'a jamais été capable de monter et mixer son film, qu'il avait tourné en 75 plans, quand il aurait été passionnant de le tourner en un seul plan. C'est là que j'ai compris que la production était un métier terriblement dangereux! Mais je dois dire que si cette première expérience avait réussi, j'aurais certainement produit beaucoup de films de beaucoup d'autres gens.

À la suite de cette histoire, en septembre 1960, j'ai acheté les droits d'un policier américain que je voulais porter à l'écran, et je suis allé le proposer au plus puissant producteur-distributeur français, Edmond Ténoudji. Il m'a tenu le même discours que jadis Ray Ventura et m'a proposé de devenir son «producteur à façon» – comme l'est maintenant Michel Ardan – en me conseillant de prendre comme réalisateur un garçon qui était très en vogue dans ce mois de septembre 60, mais qui depuis a cessé de l'être.

Mais je ne suis pas arrivé à monter l'affaire. Comme Georges de Beauregard et Carlo Ponti voulaient que je fasse un film pour eux, j'ai décidé, enfin, d'adapter *Léon Morin, prêtre*.

Le livre de Béatrix Beck correspond-il à ce qu'a été votre guerre?

Il correspond à beaucoup de choses que j'ai connues, pas obligatoirement à ma guerre. La France sous l'Occupation, par exemple. Mais ce qui m'a attiré dans ce livre que j'avais envie de porter à l'écran depuis sa parution (novembre 1952), c'est le personnage de Léon Morin, à cause de cette façon non autobiographique de se raconter qui est propre, je crois, à tous les créateurs, puisque si j'avais été prêtre, j'aurais agi comme lui.

Je me raconte énormément à travers mes films. Un metteur en scène doit pouvoir se déguiser, dans chacune de ses entreprises, dans un costume de la couleur de ce qu'il raconte. Je dis souvent que, si je faisais un film sur les Noirs d'Afrique, je deviendrais un Noir africain le temps de tourner le film; si je faisais un film sur les minorités indiennes de l'Amérique du Nord, je deviendrais un Sioux ou un Apache pendant la durée du tournage; dans un film sur les pédérastes, je serais pédéraste, etc., etc. Voyez-vous ce que je veux dire? Je penserais absolument comme le personnage que je montre... c'est le côté rôle de composition du metteur en scène.

Voyage en Italie

Léon Morin est le premier d'une série de trois films, faits l'un après l'autre, avec Jean-Paul Belmondo. Comment l'avez-vous rencontré?

La toute première fois que j'ai rencontré Jean-Paul Belmondo, c'est dans le plan d'*À bout de souffle* où il descend les escaliers d'Orly, face à la caméra, tandis que moi, dos à la caméra, je remonte ces mêmes escaliers. Nous n'avons fait que nous croiser. Il finissait de tourner le film et, moi, je commençais.

Ma première vraie rencontre avec lui s'est faite en Italie pendant qu'il tournait *La ciociara* [1960], avec Sophia Loren, sous la direction de Vittorio De Sica. Carlo Ponti m'avait invité à venir passer le week-end chez lui pour que je parle à Belmondo de mon intention de le prendre comme interprète de *Léon Morin, prêtre*. Belmondo était très, très réticent, pour ne pas dire complètement hostile à ce projet, tout simplement parce qu'il avait peur. Nous nous sommes rencontrés sur les lieux de tournage de *La ciociara*, entre Naples et Rome, dans un endroit où j'avais fait la guerre. Mais le plus étonnant, c'est qu'il tournait dans un film qui racontait une histoire où nous, soldats français, nous nous étions conduits comme les soldats que De Sica montre comme étant des goumiers marocains. En vérité, les hommes qui violaient les femmes en Italie n'étaient pas des goumiers marocains, qui auraient été incapables de tels actes, mais des soldats français. C'était très impressionnant pour moi de me retrouver, tout d'un coup, sur ces lieux.

Avant de partir, je me souviens d'avoir donné à Belmondo un livre que j'avais acheté à Paris, à la gare de Lyon. C'était la première édition de *The Longest Day*¹³ qui portait, au rabat de la page deux de couverture, la photo du producteur du film. Non, ce n'était pas celle de Darryl Zanuck, comme vous pouvez le croire, mais celle de Raoul Lévy! C'est merveilleux de penser que Raoul Lévy, qui n'avait certainement même pas de quoi se payer le livre, était déjà arrivé à avoir sa photo sur la couverture!

¹³ Roman historique de Cornelius Ryan paru en 1959, traduit en français sous le titre *Le Jour le plus long* et adapté au cinéma en 1962.

Et pourquoi avez-vous choisi Emmanuelle Riva pour le rôle de Barny?

Personne d'autre ne pouvait jouer Béatrix Beck. Ayant connu Béatrix Beck, il fallait que je trouve quelqu'un qui lui ressemble, qui soit comme elle, et je dois dire que je suis très satisfait de mon choix. Je ne vois pas qui j'aurais pu mettre à la place.

J'avais vu Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* [Alain Resnais, 1959] où je l'avais beaucoup aimée. Elle n'est pas du tout facile à diriger parce qu'elle a très très peur, mais c'est une grande comédienne. Je la trouve fantastique dans *Léon Morin, prêtre*.

Comment avez-vous choisi les autres interprètes?

J'aime bien hésiter avant d'engager les acteurs de second plan et je les choisis toujours à la dernière minute.

J'ai pris Irène Tunc parce qu'elle incarnait l'idée que je m'étais faite de Christine Sangredin, elle avait cet accent lyonnais, était belle...

Dans *Léon Morin, prêtre*, il y a les quatre sœurs Gozzi qui jouent. Il y a un plan amusant dans le film, où le même personnage de France est interprété simultanément par deux des quatre sœurs. Il y a là un truquage : sur un mouvement de tête de Marielle vers la gauche, j'ai enchaîné sur un plan de Patricia qui reprend le même mouvement, après que je l'ai installée à la place de sa sœur cadette. Dans un seul plan, je montre ainsi le bébé devenu petite fille. Mais les gens ne remarquent rien car France garde la voix de Marielle pour les deux parties de la phrase qu'elle prononce. Dans mes films, il y a toujours beaucoup de choses qui ne sont pas faites pour être remarquées.

Quant à Monique Hennessy, qui tient le rôle d'Arlette, elle était ma secrétaire et je l'avais déjà utilisée dans *Deux hommes dans Manhattan* où elle jouait la putain qui disait : « *So kind of you to visit me. Tell me, pretty boys, are you in a hurry or not?* » Je l'ai prise encore une troisième fois d'ailleurs, dans *Le Doulos*, où elle meurt assassinée par Belmondo. Monique aurait pu faire quelque chose. J'ai connu tellement de filles qui auraient pu faire quelque chose !

Ni Dieu ni Marx

L'idée principale de Léon Morin, prêtre était l'impossibilité de la conversion?

Non, cela n'était qu'un des éléments. La conversion n'engage qu'un moment de la vie d'un homme, pas toute sa vie. L'idée principale était de montrer ce prêtre allumeur qui aime exciter les filles et ne les baise pas. Léon Morin, c'est Don Juan, il rend toutes les femmes folles de lui. Sûr de son physique et de son intelligence, il se sert au maximum de ces atouts.

Vous dénoncez aussi l'imposture du mysticisme?

Ah! Non, je ne veux pas parler de ces choses-là. Personnellement, je ne sais pas si le mysticisme est une imposture. Tout le monde a le droit d'être ce qu'il est et de croire à ce qu'il veut. De toute façon, je ne pense pas que *Léon Morin, prêtre* soit un film antireligieux et qu'il puisse être reçu comme tel. Je trouve, bien au contraire, que c'est un film très catholique. D'ailleurs, l'Église catholique française l'a considéré comme tel, puisqu'elle l'a adopté, après qu'il a été terminé. Avant, elle avait été très très prudente, même assez hostile, puisqu'elle ne m'a point aidé pendant le tournage.

Vous savez, je trouve que les opinions de chacun sont tellement en dehors des problèmes cinématographiques. Ce que je pense de la foi, de l'inexistence de Dieu, du socialisme, etc., c'est mon univers à moi, un univers que j'essaie de ne pas transcrire dans mes films parce que je trouve que ce n'est pas mon métier de délivrer des messages politiques, métaphysiques ou autres. C'est peut-être le métier d'autres metteurs en scène que de parler de choses très sérieuses. Moi, les choses sérieuses, je veux bien les survoler, mais pas les approfondir.

Mais vous n'êtes pas du tout croyant?

Ah! Non, pas du tout, alors.

Comment concevez-vous donc la religion et la foi?

Je veux bien vous répondre par rapport à moi et en dehors du film. Je pense que la religion est utile si on la considère comme une base morale. D'ailleurs, elle a été utile puisqu'il y a eu une morale religieuse avant qu'il y ait une morale civique ou laïque. La foi est une chose qui m'échappe, puisque je n'imagine pas qu'on puisse croire à une chose qui n'existe pas. Je ne comprends pas que l'on puisse croire plus en Dieu qu'au père Noël. Pourquoi dit-on aux enfants que le père Noël n'existe pas et ne dit-on jamais aux adultes que Dieu n'existe pas? On semble permettre à cet autre personnage légendaire une survie éternelle. Moi, je suis persuadé qu'ils sont deux frères, Dieu et le père Noël. Ils n'existent que dans l'esprit des enfants et dans l'esprit des hommes-enfants. Toutefois, je connais des hommes très intelligents qui croient en Dieu, donc je ne peux absolument pas aller plus loin en disant : « Les gens qui croient sont des imbéciles! » Tout de même, ça m'étonne, ça m'épate, ça me dépasse. Complètement.

La foi, qu'elle soit en Dieu ou en Marx, moi, maintenant, c'est fini.

La conversion de Barny dans Léon Morin, prêtre, c'est une fausse conversion?

Bien sûr! Barny se convertit pour se faire baiser un jour! Mais elle n'est pas consciente de cela. Elle croit vraiment à sa conversion. Elle se rapproche du prêtre, de ses pensées, mais tout d'un coup, ça ne lui suffit plus, il faut qu'elle se fasse faire l'amour par le représentant de Dieu.

Mais Barny et Léon Morin ne vivent pas sur le même plan?

Non, bien sûr, Barny est une victime. Léon Morin est un homme fort. C'est lui qui mène le jeu.

Morin est-il pour vous un prêtre militant sans frustrations?

Mais voyons. Un prêtre est toujours frustré. Vous voyez bien qu'en ce moment, les seuls êtres au monde qui demandent à se marier, ce sont les prêtres! Plus personne ne veut se marier, sauf les prêtres. D'autre part, Léon Morin est un homme : les hommes ont besoin de se faire souffrir. Être prêtre est une façon de se faire souffrir!