LE TEMPS DE VOIR

Fiction & Cie



Serge Toubiana

LE TEMPS DE VOIR

Recueil
(cinéma)

Éditions du Seuil
*25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e^*

COLLECTION
« Fiction & Cie »
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment

Références :
p. 13-19 © Aomori Museum of Art, 2007. – p. 213-219 © *artpress 2*, 2015. – p. 39-60 © Éditions Textuel, 2002. – p. 29-37 © Éditions Yellow Now, 2010. – p. 61-75, 93-119, 121-125, 127-134, 135-140, 141-147, 151-154, 155-157, 159-160, 161-164, 171-175, 195-198, 199-205, 207-210 © La Cinémathèque française, 2004-2015. – p. 77-92 © P.O.L., *Trafic*, 1993.

ISBN 978-2-02-137560-2

© Éditions du Seuil, octobre 2017

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com
www.fictionetcie.com

Avant-propos

Cette vingtaine de textes sur le cinéma ont quasiment tous été écrits durant les années 2000, au cours d'une période postérieure à celle de mon activité critique au sein des *Cahiers du cinéma* (1974 à 2000). Le plus ancien, qui concerne François Truffaut, date de 1994. Il fut publié dans *Trafic*, la revue créée en 1992 par Serge Daney et ses amis, Sylvie Pierre, Jean-Claude Biette, Patrice Rollet et Raymond Bellour. Les autres, plus récents, furent rédigés à diverses occasions au gré d'activités *d'accompagnement du cinéma*. Préfaces, conférences, hommages rendus à des cinéastes disparus, notices accompagnant des rétrospectives à la Cinémathèque française ou des expositions. Ce choix de ne pas revisiter mes écrits antérieurs liés à ma longue période critique s'est imposé à moi naturellement. Je ne suis pas allé voir, de crainte sans doute de remonter trop loin dans mon passé et d'être parfois obligé de me renier. Peut-être le ferai-je un jour…

Ces textes constituent un ensemble animé d'un même sentiment et d'un même état d'esprit : des exercices d'admiration à l'égard de cinéastes et d'artistes qui ont nourri mon amour du cinéma. Et continuent de le faire. Critiquer et admirer relèvent d'un même exercice du *regard*. Tout au long des années postérieures à mon activité critique, je n'ai cessé de prendre le *temps de voir*. L'angle de vue a changé, il s'est déplacé car je ne vois

plus les films – et ceux qui les font, les réalisateurs, ou qui y participent pleinement, les acteurs – de la même manière. Je me situe désormais *imaginairement* à leur côté, je les accompagne. Et s'ils sont morts ou s'ils viennent de mourir, j'essaie de dessiner la trace que laisse leur art du cinéma dans notre mémoire.

Cette attitude ou cette posture est née de mon long passage à la Cinémathèque française, de 2003 à 2015. Diriger cette institution a profondément modifié mon rapport au cinéma. La Cinémathèque étant un lieu de mémoire, je me suis vite plié non pas à l'exercice d'un « devoir de mémoire », ce qui suppose je ne sais quelle obligation, mais à celui du plaisir de la faire vivre. J'ai ainsi davantage pris la mesure du *temps long*, intégrant de manière plus intime l'idée que le cinéma a désormais derrière lui une longue histoire, celle des formes et des récits, et que durant une très longue période, *le temps a joué pour lui.* Ce n'est plus vraiment le cas aujourd'hui. Le fait d'écrire sur un film ou sur une œuvre s'en trouve affecté. Critiquer un film (à sa sortie) relève d'un exercice périlleux et excitant qui s'inscrit dans un instant T. L'enjeu consiste à saisir un objet formel et insolite dans sa singularité même, en essayant de rendre compte de l'événement artistique qu'il est susceptible d'être ou de provoquer. Évoquer une œuvre, celle de Marco Ferreri, de François Truffaut, de Jean-Pierre Melville, de Jacques Becker ou de Nanni Moretti, suppose immanquablement de s'inscrire dans la durée, en intégrant ce phénomène intangible que très souvent les grands cinéastes n'hésitent pas à refaire sans cesse le même film, sous des apparences différentes. Un auteur, nécessairement, s'inscrit dans un temps long.

Le temps aujourd'hui n'est plus le même pour le cinéma. Depuis une trentaine d'années, voire un peu plus, le cinéma est *bousculé* par d'autres médias, d'autres régimes d'images, et d'autres protocoles techniques ou technologiques. Bien sûr la télévision, et aujourd'hui les séries, Internet, les plateformes numériques,

tout ce qu'a entraîné la fameuse révolution numérique, font que le cinéma se sent cerné de toutes parts. Certes il demeure potentiellement un art, mais un art *sur la défensive*. Les auteurs le ressentent de manière sensible, souvent en anticipant les changements ou les ruptures. Ainsi *Nitrate d'argent*, le dernier film de Ferreri, n'hésitait pas à montrer des spectateurs morts assis dans une salle de cinéma. Le cinéma, celui de la grande époque où il régnait sur les masses, comme un art peuplé de fantômes. Le grand art du cinéma, celui des formes, des ombres et de la lumière, en est profondément affecté, contraint de se replier à l'intérieur d'un territoire imaginaire plus étroit, plus restreint et souvent plus domestique. Sinon, c'est la fuite en avant dans le *cosmos numérique*, sous l'impératif des puissances du faux (les trucages, effets spéciaux et autres métamorphoses de l'être humain). Une large part du cinéma, qui relève du grand spectacle, s'est rangée sous cette bannière.

Il reste de nos jours un cinéma qui ne se résout guère à abandonner l'expérience du récit, sous diverses formes, et continue de miser sur la capacité d'un art dont l'essence même relève du *hic et nunc*, le « ici et là, maintenant », lié à l'enregistrement réel des choses et des êtres. Cette part documentaire est intrinsèquement liée au cinéma de Jacques Becker, Maurice Pialat, Alain Cavalier, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Benoît Jacquot et Michael Haneke, des cinéastes dont il est question dans ce recueil.

Il y a aussi les acteurs. Écrire sur les acteurs m'a toujours paru la chose la plus difficile lorsque j'étais critique de cinéma. La mise en scène et l'écriture cinématographique occupaient tout l'espace au détriment de ceux qui incarnent en chair et en os des personnages. Heureusement il est arrivé souvent à la Cinémathèque que l'on rende hommage à des actrices et des acteurs, pour honorer leur talent, mais surtout pour affirmer qu'eux aussi font une *œuvre*. Il y a indéniablement une œuvre Isabelle Huppert,

comme il y a une œuvre Michel Piccoli, une œuvre Catherine Deneuve, Bulle Ogier, Juliette Binoche, Jeanne Moreau, comme il y a une œuvre Gérard Depardieu. J'ai aimé les accueillir dans le « musée du cinéma », sachant que la plupart craignaient d'y être embaumés. Mais l'art du cinéma est dans son essence même un art de l'embaumement, auquel les acteurs depuis toujours se sont prêtés. Il n'y a de « star » qu'à cette condition.

Ce que j'ai aimé par-dessus tout, c'est entrer dans la « maison Cinéma » par d'autres fenêtres et d'autres portes, plus dérobées, pour tenter de percer le grand mystère.

S. T.

I.

CINÉASTES

1.

À propos de Jacques Becker

Jacques Becker est mort le dimanche 21 février 1960 dans une clinique de Neuilly. Il était âgé de cinquante-trois ans. François Truffaut, qui admirait Becker, est mort au même âge[1]. C'était quelques jours avant la sortie de son dernier film, *Le Trou*. De nombreux cinéastes étaient présents à son enterrement, le 23 février au cimetière Montparnasse : Marcel Carné, Henri-Georges Clouzot, René Clément, Henri Verneuil, Alain Resnais, Édouard Molinaro, Jean Delannoy, Jacques Tati ; et aussi des acteurs, des musiciens, des écrivains : Charles Vanel, François Périer, Gaston Modot, Michel Piccoli, Daniel Gélin, José Giovanni, Marcel Aymé, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Jean Aurel, Pierre Bost… Le cinéaste Louis Daquin termina ainsi son éloge : « Ce sont des hommes comme Jacques Becker qui ont fait la grandeur du cinéma français. »

Jacques Becker a quinze ans lorsqu'il fait la connaissance de Jean Renoir, alors âgé de vingt-sept ans. Les deux hommes sont nés le même jour : un 15 septembre. Ils se rencontrent

1. Il faut noter ce fait important dans l'histoire de la critique de cinéma en France : le premier entretien paru dans les *Cahiers du cinéma*, réalisé à l'aide d'un magnétophone, fut mené par François Truffaut et Jacques Rivette avec Jacques Becker. C'était en février 1954 : *Cahiers du cinéma* nº 32.

à Bourron-Marlotte, où Jean Renoir et sa femme, Catherine Hessling, ont une maison. Le père de Jean, Auguste Renoir, a peint de nombreuses toiles à Bourron-Marlotte, un lieu situé à la lisière de la forêt de Fontainebleau. Les Renoir et la famille de Jacques Becker ont des amis communs, les Cézanne, qui habitent une propriété voisine, *La Nicotière*. À cette époque Jean Renoir n'est pas encore cinéaste. Quelques années plus tard, il réalisera ses premiers films à la demande de Catherine Hessling, qui rêve de devenir actrice : *La Fille de l'eau*, *Nana*, *Sur un air de Charleston*, *Marquitta*, *La Petite Marchande d'allumettes*, *Tire-au-flanc*, *Le Tournoi*. En 1929, Becker fait une apparition dans *Le Bled*, où il joue le rôle d'un ouvrier agricole dans une scène de repas. En 1931, Renoir réalise ses deux premiers films parlants : *On purge bébé* et *La Chienne*. L'année suivante, Becker est engagé par Renoir comme assistant sur le tournage de *La Nuit du carrefour*, adaptation d'un roman de Georges Simenon. Dès lors la vie professionnelle de Becker se confond avec celle de Renoir. Plusieurs films dans les années 1930 : *Chotard et Cie*, *Boudu sauvé des eaux* (où Becker apparaît dans le rôle d'un poète, sur un banc, dans une scène avec Michel Simon), *Madame Bovary*, *Le Crime de monsieur Lange*, *La vie est à nous* (où Becker apparaît dans le rôle d'un chômeur). Plusieurs scènes de ce film, financé par le Parti communiste, ont été réalisées par Jacques Becker. Selon André Bazin, la scène de la vente aux enchères à la campagne, « plus découpée que le reste du film, doit peut-être davantage à Becker qu'à Renoir[1] ». La même année 1936, Becker est assistant de Renoir sur *Partie de campagne*. Notons que Henri Cartier-Bresson est également assistant, ainsi que Yves Allégret, Claude Heymann et Jacques B. Brunius. Un jeune Italien, Luchino Visconti, est stagiaire accessoiriste.

1. André Bazin, *Jean Renoir*, éditions Champ libre, p. 45.

Becker continua d'assister Renoir sur d'autres films majeurs comme *Les Bas-Fonds*, *La Grande Illusion* (où il apparaît en officier anglais) et *La Marseillaise*. Ce film est le dernier d'une longue collaboration entre les deux hommes, doublée d'une réelle amitié. En témoigne ce propos de Becker : « Il m'est impossible de publier des souvenirs ou des impressions sur la vie d'un homme qui m'est aussi cher. Jean Renoir lui-même ignore à quel point sa personne et son destin ont influencé les miens. J'avais quinze ans quand je l'ai rencontré et trente-trois quand la vie nous a séparés. Dans l'intervalle, j'ai été son assistant pendant une dizaine d'années. Il n'est pas d'homme que j'aime plus. Je l'aime parce qu'il m'a donné le métier que je voulais faire. Je l'aime parce qu'il nous a donné des films sans lesquels le cinéma français ne serait pas ce qu'il est. Je l'aime encore davantage d'avoir si bien su se faire aimer de nous. Vous avez raison de l'aimer… Vous ne l'aimerez jamais trop[1]. »

Un des plus beaux textes à propos de Jacques Becker est signé de Renoir, témoignage survenu à la mort de son ami. En voici un extrait : « Jacques et moi vivions ensemble comme un fils avec son père, peut-être même comme un frère avec un frère car nous oubliions notre différence d'âge. Il se trouve que nos façons de nous laver, de nous raser, de ronfler ou de dormir silencieusement, de manger trop de saucisson à l'ail le matin, de fumer des cigarettes d'ailleurs différentes, de faire la part des choses, et surtout des choses concernant les sens, rentraient facilement dans la même boîte. Les éléments de notre vie et de notre travail se pénétraient, se complétaient comme les morceaux d'un facile jeu de construction[2]. »

1. *Ciné-Club*, nº 6, avril 1948.
2. Jean Renoir, « Jacques Becker ou une amitié », in *Jacques Becker* par Jean Queval, Seghers, 1962.

En 1938, Jacques Becker entreprend la réalisation d'un film, *L'Or de Cristobal*, mais l'entreprise échoue et son nom ne figure pas au générique. Son véritable premier film, *Dernier Atout*, Becker le réalise en 1942, pendant les années d'occupation allemande en France. Il enchaîne avec *Goupi mains rouges*, puis le magnifique *Falbalas* (1945) avec Micheline Presle et Raymond Rouleau, qu'il serait intéressant de comparer avec *L'homme qui aimait les femmes* (1976) de François Truffaut. En tout, Becker réalisa une douzaine de films en moins de vingt ans. Parmi les plus connus et les plus réussis figure *Casque d'or* réalisé en 1952, avec Simone Signoret et Serge Reggiani. Ce fut un relatif échec commercial à sa sortie, avant de devenir une référence pour tous les amoureux du cinéma. Personnellement, j'ai un faible pour *Édouard et Caroline* (1951), qui est ce que l'on a fait de plus élégant dans le cinéma français de comédie, et *Touchez pas au grisbi* (1954), qui marque le retour de Jean Gabin comme vedette à part entière du cinéma français, après ses années passées en Amérique. *Le Trou* est un film admirable sous l'angle de la mise en scène, du sens du détail et du découpage. Dénuée du moindre académisme, résolument inclassable, l'œuvre de Becker n'est pas constituée de séries B ou de « nanars », ces petits films dont on redécouvre de nos jours les qualités via une nouvelle cinéphilie audiovisuelle ou marquée par un usage trop exclusif du DVD. Les films de Becker ne vieillissent pas, ils sont marqués par un souci du détail vrai, une exactitude des gestes et des sentiments. Le mouvement intime et secret de la mise en scène mène le spectateur vers la lumière et la clarté. Ses films ont une âme, loyale et sensible, mélange singulier de caractère aristocratique et populaire.

On a coutume d'évoquer l'artisanat chez Becker, cinéaste exigeant et pointilleux, soucieux de contrôler le moindre détail dans

la réalisation de ses films. Cela est vrai, mais ce souci du détail ne gêne aucunement le style, cette manière élégante d'effacer le travail ou les traces du métier, par une mise en scène qui ne garde que l'essentiel, le trait ou le mouvement.

Quelques mots à propos de *Falbalas*. C'est un film sur la fixité et le mouvement, le désir sexuel et le donjuanisme. Il commence par un attroupement de jeunes femmes autour d'un mort. Elles font cercle autour du corps. Ce début me fait penser à celui de *L'homme qui aimait les femmes*, avec toutes ces femmes qui ont aimé Charles Denner et qui viennent assister à son enterrement. Dans *Falbalas*, Philippe Clarence (Raymond Rouleau) est un grand couturier qui collectionne les femmes. Il les habille (notons que chacune de ses robes porte le nom d'une tragédienne : Chimène, Iphigénie, Esther, Antigone), et il les fait bouger. Il les met en scène, comme le fait un metteur en scène de cinéma avec ses actrices. Clarence aime les femmes quand elles sont en mouvement, mais lui est animé d'une idée fixe : les posséder. Quand son désir le quitte, il se sépare des femmes qui ne l'intéressent plus. Et celles-ci deviennent des corps inanimés, tels des mannequins de cire. Comme Charles Denner dans le film de Truffaut, Philippe Clarence est un « collectionneur », qui range les robes qu'il a dessinées pour des femmes qu'il a aimées dans un placard. Chaque robe porte deux dates : celle du début de la relation amoureuse avec le mannequin qui la porte, et celle de la fin de l'histoire d'amour. Le donjuanisme est une forme prononcée de fétichisme, lié à une pulsion de mort. La première apparition de Micheline (si joliment interprétée par Micheline Presle) dans le film est évidente : nous la voyons en train d'attendre un ascenseur, son visage est fixe comme celui d'un mannequin en cire. Philippe Clarence sort justement de l'ascenseur et tombe en arrêt devant cette jolie femme. Son désir pour elle naît instinctivement de la fixité même de cette femme mannequin. Le

principe de plaisir du personnage masculin relève du caprice, à la fois têtu et enfantin, cynique. À peine a-t-il vu Micheline qu'il se met à jouer la comédie, lui fait visiter l'appartement de son ami Daniel Rousseau (Jean Chevrier), ignorant que celui-ci est le fiancé de Micheline. Toute femme est une conquête, et il faut dès lors organiser l'espace et mettre en scène ce désir. Le pouvoir et la séduction marchent ensemble dans ce film dont le thème est la possession : posséder une femme, quand on est soi-même possédé par son propre désir.

Il y a une très belle scène dans *Touchez pas au grisbi*, entre Max (Jean Gabin) et Riton (René Dary), les deux truands qui, après avoir réussi un joli coup, s'aperçoivent qu'ils sont en train de vieillir. C'est une scène d'amitié. Ils sont assis côte à côte autour d'une petite table et mangent du pâté avec des biscottes en buvant du vin rouge. La mise en scène de Becker se résume à un art d'organiser l'espace intime, la vie domestique. Ouverture et fermeture de portes, montée des escaliers, que Becker filme souvent en temps réel. Chaque détail a son importance, un personnage allume la lumière, parcourt un espace qui délimite un territoire. Comme si Becker confiait la mise en scène à ses personnages, en leur demandant d'organiser l'espace de jeu et d'action. Gabin choisit les pyjamas, se lave les dents, allume puis éteint la lumière. Tout est concret, juste, précis. Manger, partager le vin, l'expérience de la vie… Truffaut disait que le vrai sujet de *Touchez pas au grisbi* c'est le vieillissement et l'amitié : comment filmer la cinquantaine ? Max (Gabin) porte des lunettes pour lire le menu du restaurant. Détail vrai, infime, qui dit la vérité du personnage.

Le Trou manifeste l'art de la mise en scène selon Becker. Il est aussi la métaphore de la manière dont se fabrique un film. Qu'y a-t-il de plus important au cinéma que le *temps* ? Temps du tournage, temps de l'action. Les prisonniers se servent d'un

sablier lorsqu'ils creusent le trou qui doit les conduire vers la liberté. Chaque seconde compte, chaque minute aussi. Le sablier leur permet de maîtriser le temps. *Leur* temps est un temps volé et clandestin. Le réalisme concret, matériel, se transforme en une incroyable épure. *Le Trou* est un grand film sur le pacte d'amitié qui lie les personnages entre eux autour d'un même projet : s'évader. Rarement le cinéma aura autant collé aux gestes et aux corps de ses personnages, à leurs paroles et à leur silence. Les personnages assument eux-mêmes la mise en scène, la maîtrise des gestes et du temps. « Ils avancent vers la liberté en même temps que Becker avance vers la poésie, c'est-à-dire vers l'apparence du documentaire pur », écrivait Truffaut.

12 mai 2007, texte paru au Japon
à l'occasion d'un hommage à Jacques Becker.

2.

Jean Renoir et Henri Cartier-Bresson, chemins croisés

En 2003, au cours d'un déjeuner chez lui, rue de Rivoli, Henri Cartier-Bresson me montra son fameux *scrapbook*, un album ancien et épais composé de photos prises entre autres lors de son long séjour au Mexique en 1934. C'est ce « book », exemplaire unique et protégé tel un véritable talisman, qu'il était allé montrer à Jean Renoir en 1936, avec l'espoir de convaincre le cinéaste de l'engager à ses côtés. La collaboration entre les deux hommes allait durer trois années et concerner trois films : *La vie est à nous*, *Partie de campagne* et *La Règle du jeu*.

Ce soir-là je m'étais enhardi à demander à Henri Cartier-Bresson de me parler de Jean Renoir. Il secoua la tête silencieusement, de manière négative. Je m'obstinai, à tel point que je vis une larme couler sur le visage du vieil homme. Cartier-Bresson refusait de parler de Renoir, puis il finit par lâcher : « Jean avait le talon d'Achille très fragile. Heureusement qu'il est parti en Amérique… » Il préféra me parler de Jacques Becker, lui aussi assistant de Renoir, un homme qu'il adorait, et de Buster Keaton qu'il préférait à Chaplin.

J'ignorais la raison pour laquelle Henri Cartier-Bresson refusait d'évoquer devant moi la mémoire de Jean Renoir. Sans doute était-ce dû au fait que le cinéaste avait quitté la France en 1940 pour rejoindre l'Amérique, et ce dans des conditions obscures.

Les circonstances dans lesquelles Renoir quitta la France en 1940 étaient alors pour moi très floues. Je ne savais pas qu'il avait sollicité l'administration vichyste afin d'obtenir l'autorisation spéciale lui permettant de rejoindre New York par bateau. Pire encore, je n'avais pas pris connaissance des termes employés dans une lettre adressée à Jean-Louis Tixier-Vignancour, secrétaire général adjoint à l'Information, en charge de la radio et du cinéma : « Je suis certain qu'ils comprennent mon désir de collaborer à la renaissance de notre cinématographe national. Mais ils ont l'impression que la production cinématographique ne pourra pas repartir chez nous avant plusieurs mois. Je me permets de vous donner mon sentiment à ce sujet : ici sur la Côte d'Azur le spectacle est lamentable. À côté de certains de mes camarades, véritables professionnels, la racaille que vous connaissez continue à s'agiter. Et je n'entrevois pas encore les moyens de les éliminer. La seule chance de faire un film proprement c'est de trouver un commanditaire en dehors de ces gens-là. Ça n'est pas commode, et même dans ce cas il faudrait bien passer par des indésirables pour avoir un studio et des moyens techniques. » L'extrait est tiré d'une lettre en date du 14 août 1940, alors que Renoir est momentanément installé à Cagnes-sur-Mer, dans la maison familiale des Collettes. Il fait feu de tout bois, tant son désir est vif de rejoindre l'Amérique, où l'attend son ami Robert Flaherty. Il est prêt à toutes les compromissions, même la pire consistant à faire allégeance au régime du maréchal Pétain[1].

1. Les deux lettres de Jean Renoir adressées à Jean-Louis Tixier-Vignancour, datées du 14 et du 24 août 1949, figurent dans l'ouvrage Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, paru aux États-Unis en 1994, traduit en français en 1998 chez Plon. Les auteurs de cette édition, David Thompson et Lorraine LoBianco, n'avaient apporté aucun commentaire sur ces lettres. Il fallut attendre la biographie de Pascal Mérigeau, *Jean Renoir*, en 2012

Néanmoins, quelque chose de profond rapproche Renoir et Cartier-Bresson. Durant toute leur vie, ces deux hommes ont mis leur liberté d'artiste au-dessus de tout, y compris des engagements idéologiques auxquels ils prirent part dans des conditions historiques précises. Renoir et Cartier-Bresson avaient en commun d'être des grands bourgeois, des héritiers qui choisirent l'aventure artistique, l'un avec le cinéma, l'autre la photographie, et qui traversèrent le XX^e siècle en étant conscients des enjeux et des combats qui agitaient l'Europe : l'engagement aux côtés du Parti communiste, le Front populaire, la guerre d'Espagne, la montée du péril fasciste, etc. Il y avait aussi chez eux un amour de la vie et des voyages, une ouverture au monde, une forte attirance pour l'Asie, en particulier l'Inde, et surtout un goût très fort de la liberté. « Henri est si honnête et pur qu'il pourrait approcher Dieu le Père et avoir avec lui une conversation sur le plan de la bonne camaraderie », écrivit Renoir à Georges Sadoul le 19 mars 1948, quand ce dernier lui apprit que son beau-frère (Sadoul avait épousé Jacqueline, la sœur d'Henri) avait assisté aux « dernières heures de la vie de Gandhi… et été probablement le dernier à le photographier[1] ». Cartier-Bresson décrit très bien Renoir : « Jean n'était pas un lutteur : comme un gros animal aux prises avec des moustiques et des mouches qui le harcelaient, il se secouait avec fougue. C'était aux assistants de savoir quand proposer un jeu de balle, chercher du beaujolais ou faire venir un de ses amis comme Pierre Lestringuez[2]. »

Le cinéma n'a occupé qu'une place restreinte et momentanée dans la vie d'Henri Cartier-Bresson. C'est lorsqu'il arrive à New

---

(Flammarion), pour avoir un point de vue plus large et documenté sur l'attitude du cinéaste durant l'Occupation.

1. Lettre inédite, citée dans *Une partie de campagne*, photos de tournage d'Eli Lotar, Éditions de l'Œil, 2007, p. 18.

2. *L'Imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, p. 72.

York en 1935 qu'il ressent le désir de faire du cinéma. Comme si la photographie l'intéressait moins. Ce sera une des ruptures qui marqueront son itinéraire artistique. Il séjourne plusieurs mois à New York, après avoir passé près d'un an au Mexique. Il se lie avec un groupe de cinéastes militants regroupés autour d'une coopérative, *Nykino*, dont la figure de proue est Paul Strand. Le groupe est fortement marqué par le cinéma de Poudovkine, Dovjenko, Eisenstein et Vertov, et bien sûr par l'idéal communiste soviétique. Durant son séjour, Cartier-Bresson participe à la réalisation collective de *Nykino*, un court métrage documentaire sur New York intitulé *Sunnyside*. « Dans le cinéma, que j'ai appris en 1935 avec Paul Strand, à New York, il y a un discours à mener, car tu ne vois jamais l'image : il faut ordonner les phrases, connaître la grammaire. C'est un discours avec l'image. Alors que dans la photographie, il y a un côté aventurier, et toujours la préoccupation de la géométrie[1]. »

À son retour à Paris début 1936, Henri Cartier-Bresson travaille pour la presse communiste, entre autres pour *Regards*, le magazine dont le rédacteur en chef est Pierre Unik, futur assistant, comme Henri Cartier-Bresson, de Jean Renoir sur le tournage de *La vie est à nous*. Il collabore également à *Ce soir*, un quotidien dirigé par Louis Aragon. Il y travaille comme reporter avec ses amis Robert Capa et « Chim », alias David Seymour – les futurs créateurs de l'agence Magnum. C'est la période communiste de Cartier-Bresson, même s'il n'a jamais été « encarté ». Les sujets mêmes qui l'inspirent sont en prise directe avec la réalité sociale et politique, et sa photographie témoigne de son engagement militant.

Depuis son séjour à New York, le cinéma l'attire. C'est à la fois une nouvelle expérience avec l'image (« Le cinéma, c'est

1. Propos recueillis par Michel Guerrin, *Le Monde*, 6 août 2004.