

Claude Ollier

CE SOIR À
MARIENBAD

et autres chroniques cinématographiques



Textes réunis et présentés par Christian Rosset

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

CE SOIR À MARIENBAD

Ouvrage publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Couverture : Delphine Seyrig
dans *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais
Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2020
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Claude Ollier

**CE SOIR À
MARIENBAD**
et autres chroniques
cinématographiques

Textes réunis et présentés
par Christian Rosset

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

PRÉFACE

I.

Nous sommes dans les derniers jours de l'été 1979, Claude Ollier m'a invité à passer quelques jours à Maule dans les Yvelines. Ce n'est pas mon premier séjour dans sa maison, sans grand confort au moment de son acquisition, mais retapée depuis par le maître des lieux qui en a recouvert les murs intérieurs de couleurs acidulées, sur lesquelles sont punaisées çà et là diverses affiches et photos comme on en trouve en devanture des salles de cinéma. J'éprouve un grand plaisir à y résider, d'autant plus que la chambre d'amis est aussi la pièce où sont rangées les archives liées au septième art, livres et revues (une collection quasi complète des *Cahiers du Cinéma* des années 1950 et 1960 notamment), que je dévore le soir jusqu'à tard dans la nuit. À peine arrivé, Ollier me propose de faire une longue promenade, plutôt silencieuse, dans les champs environnants. Une fois de retour, après avoir sacrifié au rituel du thé à la menthe du jardin, nous rejoignons la pièce mansardée où se trouve son bureau. C'est le lieu sacré par excellence, il faut s'essuyer longuement les pieds sur le paillason avant d'être admis à y pénétrer. Sur

ce bureau se trouve déposé le manuscrit du livre en cours. Quand la chemise est ouverte, on peut entrapercevoir quelques pages de brouillons. Mais comme le plus souvent elle est refermée, l'œil n'accroche au passage que le titre, écrit au feutre épais – ce jour-là, c'était *Mon double à Malacca*.

Puis il m'invite à le suivre dans la pièce attenante qui fait office de bibliothèque. Dans cet espace relativement vaste, une petite table lui sert de second bureau, sur laquelle je remarque deux piles de feuilles dactylographiées : une assez épaisse ; une autre un peu moins fournie. C'est alors que mon hôte, l'air malicieux, me révèle pourquoi il m'a fait venir : « Ces derniers temps, j'ai rassemblé l'ensemble de mes chroniques de cinéma¹. Jean Narboni m'a incité à en composer un choix pour la collection qu'il dirige aux *Cahiers*. La première pile, ce sont mes préférences ; la seconde, celles mises à l'écart. Mais rien n'est encore fermement décidé, ce tri n'est que provisoire. Il se peut que certaines pages glissent d'une pile à l'autre. C'est pourquoi je t'ai fait venir aujourd'hui. J'ai besoin d'un jeune lecteur qui n'a pas vécu en cinéphile cette décennie de travail critique, afin qu'il me confirme – ou non – si cette partition tient la route. » Pensant que, s'il est quelqu'un qui n'a nul besoin d'assistant, c'est bien Claude Ollier – auteur, certes travaillé par le doute, mais sachant trancher dans le vif et ne s'encombrant guère de repentirs une fois la chose accomplie –, je reste privé de mots, ne serait-ce que pour acter sa proposition. Me regardant droit dans les yeux

1. Écrites et publiées entre 1958 et 1968.

pendant que je tente de hocher la tête, il conclut : « Le titre par contre est définitif. Ce sera *Souvenirs écran*. »

2.

Quarante ans après, je comprends que ce qui le pré-occupait alors, c'était de pouvoir associer deux caractéristiques de la jeunesse, du moins celle de ce temps-là qui pouvait être attentive à son travail et à bien d'autres choses, côté musique et cinéma, deux domaines qui lui tenaient particulièrement à cœur. Tout d'abord, une certaine *ingénuité* qu'il décelait sans peine sous le masque arrogant de celles et ceux qui avaient vingt ou trente ans de moins que lui (en ce qui me concerne, c'était trente-trois); ensuite une forme de *radicalité* dans le jugement (car, au-delà de l'arrogance, il y avait d'abord, au plus vif, le souci de la création, sans concession, au présent) – les deux étant parfaitement compatibles. Il attendait de moi que je *confirme* en toute *ingénuité* ses choix, démontrant ainsi que, non seulement il avait su préserver l'essentiel de ce qui avait animé cette cinéphilie qui avait présidé à la naissance de la Nouvelle Vague et à l'essor des *Cahiers du Cinéma*; mais aussi la singularité de l'écriture de ses « papiers » qu'il travaillait, non en journaliste spécialisé, mais en écrivain, « généraliste du langage » (comme il se définissait lui-même), qui plus est parmi les plus *radicaux* de sa génération.

Autant dire que Claude Ollier ne m'a pas laissé beaucoup de temps pour me pencher sur la pile des chroniques *a priori* écartées. Me tenant à une certaine distance de ses manuscrits, il me *contait* la substance de chacun des textes élus, qu'il me transmettait donc tout

d'abord oralement, me confirmant, de récit à récit, que ses choix étaient sans conteste les meilleurs possibles. C'était évident pour les auteurs auréolés de gloire (Lang, Chaplin, Bergman, Hitchcock, Mizoguchi, Buñuel, Kazan, Antonioni, etc.), mais aussi pour certains « petits maîtres », tel Richard Lester dont *A Hard Day's Night* lui avait fait l'effet d'un « *bien curieux spectacle, inattendu* ». Chroniquant donc, plutôt que critiquant (tout en ne refusant pas ce qualificatif de critique qui ne pouvait que coller à la peau de ces chroniques), il n'a jamais cherché à faire le tri entre le bon grain et l'ivraie : il ne se préoccupait que de ce qui l'intéressait, laissant tomber le reste (aucune jouissance chez lui à descendre tel ou tel film, même si cela a pu lui arriver). S'il n'était pas ennemi du *divertissement* populaire bien fabriqué, il l'était franchement de ce qui relevait, selon lui, de l'esbroufe, fuyant en premier lieu les *faiseurs* désireux de s'inscrire en force dans l'histoire de la modernité, tant son souci, pour le résumer brièvement, était de marquer avec *précision* les différences entre authentiques prospections formelles et ce qui se contentait de reproduire certains clichés plus ou moins modernistes véhiculés par l'air du temps.

3.

Comme il avait abandonné en 1955 tout travail salarié pour se consacrer pleinement à l'écriture, Claude Ollier se trouvait le plus souvent désargenté. C'était une des raisons, disait-il, pour lesquelles il avait endossé le costume de critique : pouvoir entrer gratuitement et sans limite dans les salles. Mais il me semble que ce n'était qu'un prétexte. Accomplir, en contrepoint de *la plus que lente* élaboration

de son œuvre romanesque, ce travail de chroniqueur, sous-tendu parfois par l'urgence de rendre sa copie, mais résistant à toute forme de relâchement – ses articles étant toujours élaborés avec soin –, était pour lui essentiel – du moins au cours de cette décennie où il aura fourni pour diverses revues. Militant inépuisable de ce cinéma d'auteur qui le passionnait au moins autant que la littérature ou la musique, il s'était battu avec ses amis du Nouveau Roman pour leur faire admettre qu'Alfred Hitchcock (qu'Alain Robbe-Grillet tenait en piètre estime) était un cinéaste de premier plan (en accord avec la petite bande des *Cahiers* qu'il ne fréquentait pas encore). Il s'était aussi battu avec la rédaction de la *Nouvelle Revue Française* pour imposer la nécessité de mettre en avant des cinéastes d'outre-Atlantique qui leur semblaient vulgaires (Sam Peckinpah par exemple – mais, me disait-il, John Ford leur provoquait la même répulsion). Et il avait bien fait, car ses articles de la *NRF* avaient été remarqués par deux rédacteurs en chef successifs des *Cahiers*. Tout d'abord Éric Rohmer qui l'avait convoqué le 26 juin 1959 pour lui demander s'il pourrait écrire des « articles de fond ». Ollier lui ayant répondu qu'il voulait bien « écrire des critiques sur les films qui sortent », mais pas davantage, leurs rapports en étaient restés là (il n'avait cependant pas perdu son temps à se déplacer dans les bureaux des *Cahiers*, car c'est ce jour-là qu'il y a rencontré pour la première fois Jean-Luc Godard, qu'il ne fréquentera jamais, mais dont il a toujours apprécié le travail, des premiers courts métrages des années 1950 aux essais les plus expérimentaux des années 1990-2000). Quatre ans plus tard, Jacques Rivette – dont le premier long métrage *Paris nous appartient* l'avait

conduit à écrire une longue et pénétrante lecture dans la *NRF* – était arrivé à le convaincre de rejoindre l'équipe du journal, le publiant pour la première fois dans le numéro 149 de novembre 1963, soit la même année et le même mois que Jean Narboni, futur éditeur de *Souvenirs écran*.

Aux aguets, même si se positionnant en retrait, ne participant que très occasionnellement aux mondanités (comme en 1965 où il avait accepté d'être un des envoyés des *Cahiers du Cinéma* au Festival de Cannes, en compagnie de Luc Moullet et de Jean-André Fieschi), il n'a jamais été le dernier à saisir l'émergence d'un auteur, reconnaissant la force de Stanley Kubrick dès *The Killer's Kiss*, de John Cassavetes dès *Shadows*, de François Truffaut dès *Les Mistons* (quitte à changer d'avis par la suite – on y reviendra), de Jerzy Skolimowski (sur lequel il écrira peu, mais qu'il ne cessera de citer) dès *Rysopis* ou *Walkover*, et de tant d'autres.

4.

Tant qu'il a résidé dans la capitale, ou ses alentours, se trouvant ainsi à proximité d'une exceptionnelle théorie de salles projetant les nouveautés et, peut-être davantage encore, de la Cinémathèque dont il aura été de longues années un pilier, se mêlant naturellement à la bande des *Cahiers*, s'asseyant tout près de ce « strapontin fameux non loin de l'écran » où Rivette avait ses habitudes, Claude Ollier s'est nourri jusqu'à plus soif de films, dressant d'innombrables listes sur ses carnets – filmographies complètes pour les grands réalisateurs –, avant de rayer un par un les titres de ceux qu'il avait enfin pu voir, non pour devenir une sorte d'érudit, mais parce qu'il était habité

par une véritable *passion*, redoublée par le fait qu'elle était partagée par sa *génération*, au sens le plus large, le plus ouvert.

En 1968, il cesse d'écrire sur le cinéma. Cette année-là, il reprend la route. Quand les événements de mai éclatent, il se trouve au Maroc (où il revoit *King Kong*, le 16). Rentré au pays, il tient un petit rôle dans *Une femme douce* de Robert Bresson qui avait déjà tenté de le faire jouer dans *Au hasard Balthazar* (mais, comme il n'était pas libre au moment du tournage, il avait été remplacé au pied levé par Pierre Klossowski²). Puis, dans la foulée, il participe à la brève aventure d'une école de cinéma alternative (l'Institut de Formation Cinématographique) créée par certains de ses amis proches des *Cahiers*, où il entraînera sa future épouse, une jeune étudiante de 20 ans, avec qui il quittera, cette fois définitivement, Paris et aura en 1972 un enfant. Le couple s'établira dans des endroits de plus en plus dépourvus de lieux de projection cinématographique. À l'été 1975, il se fixera à Maule où il passera l'essentiel de son temps, jusqu'à sa mort, retrouvant assez vite cette solitude qui lui allait comme un gant et cultivant ainsi son appétence pour le silence qui n'altèrera jamais ce besoin quasi quotidien d'images et de son que télévision et magnétoscope lui permettront d'assouvir.

Il me semble qu'on pourrait établir une sorte de parallèle entre vie intime et amour du cinéma, passant du stade de l'idylle (ce moment où il est insupportable de traverser

2. C'est du moins ce qu'il racontait vers la fin des années 1970 (ajoutant : « il voulait me faire porter une moustache! »). Vingt ans plus tard, il dira à Alexis Pelletier que c'était pour *Mouchette* où il aurait dû avoir le rôle du garde forestier.

ne serait-ce qu'une journée sans se payer une toile) à celui de l'enfantement (ces chroniques qui finiront par donner la matière d'un livre, puis d'un second), avant de prendre progressivement distance avec la fréquentation des salles, sans pour autant perdre de sa ferveur pour le septième art. Au début de son installation dans les Yvelines, quand il devait se rendre à Paris, Ollier sacrifiait volontiers au rituel de la projection, faisant presque naturellement un léger détour vers les salles d'art et d'essai avant de regagner la gare Montparnasse. Je me souviens que fin 1975, il m'avait invité à le rejoindre à Saint-Michel pour aller voir *Hester Street*, film de la réalisatrice américaine Joan Micklin Silver, dans la lignée de ceux de Woody Allen qu'il appréciait, sans pour autant se montrer admiratif de son travail de mise en scène (il ne trouvait pas son sens de l'image particulièrement inventif, mais il avait une passion pour *Woody et les robots*, film me semble-t-il rarement reconnu en tant que chef-d'œuvre par les aficionados du maître new-yorkais). L'année suivante, nous avons eu de nombreux échanges au sujet de *Duelle* de Jacques Rivette (je me souviens qu'Ollier m'avait dit que, s'il devait confier un scénario à un cinéaste, son premier choix se porterait sur ce dernier, dont les films récents lui semblaient plus que jamais proches de ce qui l'agitait intérieurement). Puis, vers la fin de cette décennie, sur les ultimes films de certains de ses cinéastes favoris, tels Hitchcock ou Buñuel dont il avait fort apprécié *Complot de famille* ou *Cet obscur objet du désir* qu'il trouvait supérieurs à *Frenzy* ou *Le Fantôme de la liberté*.

En 1985, alors qu'il ne sortait plus guère de sa tanière, il s'était précipité au Quartier latin pour découvrir sur

grand écran *Shoah* de Claude Lanzmann qu'il a très vite considéré comme étant, bien au-delà de sa valeur documentaire déjà inestimable, le film majeur de ces années-là – celui qu'il ne lui aurait fallu manquer sous aucun prétexte (il l'aura vu et revu tout au long de sa vie à chaque nouvelle diffusion à la télévision). L'autre grand cinéaste de cette décennie était, selon lui, David Lynch. Je ne sais plus s'il avait pris connaissance de ses premiers films en salles ou en vidéo, mais, de la toute première image d'*Eraserhead* au générique de fin d'*Inland Empire*, il s'est toujours montré impatient de découvrir de nouvelles réalisations de ce cinéaste qui disposait du pouvoir de matérialiser sur le celluloïd de singulières *fables sous rêve*, travaillées par des *liens d'espace*, pour reprendre deux de ses propres titres. *Aberration*, l'avant-dernier titre de sa série fictionnelle *L'Archipel* (P.O.L, 1997), fait clairement allusion à *Blue Velvet*. Sa fascination pour *Twin Peaks*, dont il se passait en boucle les épisodes enregistrés, lui avait fait prendre conscience de l'émergence des séries télévisées qu'il trouvait bien accordées avec le temps présent, y voyant même, de manière assez prophétique, un espace de renouvellement des formes narratives. Reclus dans sa maison et toujours en quête de sensations, il regardait avec plaisir aussi bien *Dallas* que, vingt ans plus tard, *Lost*. Il avait même envisagé d'écrire un essai sur cette irruption des séries dans le champ de la production audiovisuelle. Mais il n'est jamais revenu sur sa décision d'arrêter ses chroniques afin de se consacrer entièrement à son œuvre fictionnelle (son *Journal*, dont l'intégralité a été publiée entre 1984 et 2011 en six volumes, dépose cependant quelques traces de ce qui l'agitait au jour le jour à ce sujet).

Un des derniers films qu'il avait tenu à découvrir en salles était *Jusqu'au bout du monde* de Wim Wenders (1992) qui l'aura déçu, à l'exception de la représentation photographique des paysages australiens qui résonnaient avec l'écriture de son roman alors en cours, *Outback ou l'arrière-monde*. Même s'il ne l'a jamais consigné par écrit, les premiers films de Wenders avaient beaucoup compté pour lui, notamment *Im Lauf der Zeit, Falsche Bewegung* (qui, il est vrai, bénéficiait d'un scénario très écrit de Peter Handke) ou *L'État des choses* où, à la toute fin, surgissait l'idée avec laquelle il se trouvait en parfait accord que ce qui importe en premier lieu, pour faire tenir « l'histoire », c'est « l'espace entre les personnages ». Je ne suis pas certain qu'il ait remis, ne serait-ce qu'une fois après cette date, les pieds dans une salle. Tout se passait maintenant pour lui dans cette chambre mansardée où il s'était équipé de diverses machines lui permettant de se tenir au courant des nouveaux épisodes de « l'aventure toujours en cours ». Quand il invitait ses amis à déjeuner, il leur demandait de lui apporter des cassettes vidéo d'auteurs dont il se trouvait mal informé. Je me souviens lui avoir fait passer des VHS de films de Tim Burton (dont il appréciait essentiellement *Ed Wood*), de David Cronenberg (bien plus admiré que les autres cinéastes nord-américains de sa génération – à l'exception de Lynch ou de Jim Jarmusch qu'il appréciait sans aucune réserve), de Lars von Trier (dont il contestait l'idée présidant au *Dogme* – la tenue de la caméra à l'épaule dont il détestait les effets de tremblement « épileptiques »). Le grand écran, finalement, ne lui aura pas trop manqué. Il prétendait, à la fin des années 1970, alors qu'il ne possédait qu'une vieille télévision en

noir et blanc, que le passage sur petit écran permettait de juger avec plus de justesse la force d'un film, car, dans ces conditions rudimentaires, il était impossible de se faire prendre au piège : seuls les films vraiment remarquables tenaient, selon lui, envers et contre tout.

5.

Lors de nos premiers échanges, je l'avais interrogé sur ses sentiments relatifs aux films réalisés par des écrivains. Il m'avait répondu qu'il avait une assez grande estime pour les films de Pagnol, que *L'Espoir* de Malraux n'était pas sans qualités, qu'il préférait Cocteau cinéaste à Cocteau écrivain et qu'il ne dédaignait pas certains Guitry. En ce qui concernait ses contemporains, si les films de Robbe-Grillet ne l'avaient guère conquis, au point que ses reproches, pourtant formulés avec précaution³, avaient contribué à envenimer leurs rapports, il était plus que séduit par les essais de Marguerite Duras, plaçant très haut *India Song* qu'il jugeait de même valeur que *Le Vice-Consul*.

Même s'il m'a continuellement affirmé n'avoir jamais rêvé devenir metteur en scène ou réalisateur (estimant ne posséder ni le corps, ni l'énergie nécessaires à cette activité – alors qu'il était, de caractère, plutôt endurant, volontaire, obstiné...), son nom s'est inscrit trois fois dans l'histoire du cinéma, en tant que scénariste, ou plutôt co-scé-

3. Cf. *Lettre du 14 mars 1963* de Claude Ollier à Alain Robbe-Grillet : « Si j'ai été déçu par la réalisation de *L'Immortelle*, son principe et sa conception m'ont quand même assez intéressé pour que je le voie trois fois et que je prépare à son sujet un article pour la *NRF* . Article où – à tort peut-être – j'aurais passé sous silence mes réserves pour ne parler que des éléments positifs. »

nariste, de manière, sinon marginale, disons discrète : sans faire de bruit. La première fois, c'était avec son ami des *Cahiers du Cinéma* Jean-André Fieschi qui aura été pour lui, durant de longues années, une sorte de « disciple indiscipliné » – ou, pour le moins, un complice plus jeune que lui, sur qui il pouvait compter pour explorer les voies les plus novatrices du temps présent. Leur film élaboré à quatre mains en 1966 est un court métrage de 24'30 intitulé *L'Accompagnement*. Dédié à Julio Cortázar, son générique convoquait les noms de personnalités plus ou moins liées aux avant-gardes de l'époque. L'actrice principale, qui n'est que pure apparition puisqu'elle ne prononce pas le moindre mot, était Édith Scob, seule professionnelle de ce casting atypique – les autres personnages étant interprétés par des écrivains : Maurice Roche, Marcelin Pleynet et Claude Ollier lui-même, ainsi que par quelques amis des *Cahiers* comme Jacques Bontemps ou Jean Eustache – ce dernier étant aussi le monteur du film. Les scènes avaient été en grande partie tournées dans l'atelier du peintre Robert Malaval (expérimentateur de « l'aliment blanc » au sujet duquel Ollier composera cinq ans après ce tournage un texte pour un catalogue d'exposition chez Daniel Gervis – en partage avec Jean-Jacques Schuhl et André S. Labarthe). La musique, qui joue un rôle important dans la narration, était de Francis Miroglio. Elle bénéficiait du concours de Claude Helffer au piano, et d'une superbe partition sonore de Michel Fano. On le voit clairement : avec ce film, la modernité battait son plein. L'histoire racontée pourrait être résumée en quelques phrases (« Un musicien doit composer une œuvre de commande pour un film. Mais son esprit se laisse guider par des sollicita-

tions extérieures qui le détournent sans cesse de son travail. Peu à peu cette commande envahit sa vie et ses faits et gestes donnent lieu à une véritable partition sonore»), mais ce n'est qu'en voyant et revoyant *L'Accompagnement* qu'elle arrive à nous toucher⁴. Ce premier essai, particulièrement réussi, peut apparaître, aujourd'hui, comme une sorte de manifeste demeuré sans suite, ce qui ne signifie pas que ses deux co-auteurs en soient restés là.

Dix ans plus tard, Claude Ollier avait saisi l'occasion d'un deuxième essai quand Hugo Santiago, dont l'auteur de *Souvenirs écran* appréciait fortement les premiers films écrits en collaboration avec Borges et Bioy Casares, lui avait proposé de co-écrire une sorte de *polar* à la Chandler dont le privé serait de sexe féminin. Grand amateur de ce genre, tant littéraire que cinématographique (*Le Grand Sommeil* de Hawks étant bien placé dans son panthéon), Ollier s'était aussitôt mis au travail, imaginant, selon ses dires, «une intrigue compliquée où le son aurait une grande importance». Résumons-la brièvement, reprenant ce que l'on trouve encore aujourd'hui publié sur le site de la production de ce long métrage qu'ils avaient très vite décidé d'intituler *Écoute voir* : «Arnaud de Maule (Sami Frey) vit dans une grande maison au fond d'un parc. La demeure n'est pas entretenue, seul demeure le pigeonnier, un magnifique édifice classé du xvi^e siècle. Là les murs regorgent de magnétophones, d'électrophones, d'émetteurs-récepteurs les plus sophistiqués. Arnaud a engagé Claude Alphand (Catherine Deneuve), une détective privée qu'il charge de retrouver Chloé (Anne

4. Ce qui est relativement aisé, un DVD du film ayant été joint au livre de Pascale Cassagnau, *Future amnesia*, publié en avril 2007 par Isthme éditions.

Parillaud), sa maîtresse. Sur le conseil d'Arnaud, Claude rend visite à Flora Thibaud (Florence Delay), auteure d'émissions radiophoniques sur la littérature moderne. Flora et Chloé étaient de très tendres amies. Claude aussi connaît bien Flora. Toutes deux vont retrouver Chloé dans les locaux de « l'Église du renouveau final », une secte dirigée par un redoutable chef qui drogue ses sujets. Chloé erre parmi les adeptes et ne semble pas échapper à l'hystérie ambiante. Claude soupçonne vite que Chloé est une monnaie d'échange. Contre quoi? Arnaud de Maule est en fait un jeune inventeur de génie qui semble avoir découvert un son paralysant, lequel pourrait fort bien être manipulé par Flora et ses émissions littéraires. Une petite expérience est même faite sur un village. Mais Claude refuse tout arrangement. Elle fera face et s'occupera elle-même du pigeonnier d'Arnaud et de la mystérieuse invention qui intéresse tant la secte. »

Fruit d'une collaboration aussi professionnelle qu'amicale (comme cela avait été le cas pour *L'Accompagnement*), *Écoute Voir*, sorti dans les salles en 1979, fit un flop au box-office, et se trouve depuis en attente, sinon d'une réhabilitation, disons d'être reconsidéré pour ce qu'il est : une sorte de divertissement ludique, intelligent, combinant divers « mauvais genres », s'adressant aussi bien aux cinéphiles qu'à un public non-initié.

Troisième et dernière expérience : une tentative d'adaptation de *La Mise en scène*, premier roman de Claude Ollier, paru en 1958 aux éditions de Minuit, et lauréat du tout premier prix Médicis. À l'origine du projet, Hamid Bensaïd, cinéaste né en 1948 à Meknès, ancien assistant-conservateur (de 1970 à 1973) à la Cinémathèque

française auprès d'Henri Langlois, lauréat en 1975 de l'École supérieure de cinéma, théâtre et télévision, à Lodz en Pologne, section « réalisation » et déjà auteur de plusieurs films, dont un long métrage, *L'Oiseau du paradis*, en 1981, qui avait convaincu Claude Ollier de le rejoindre en août 1982 du côté de Rabat pour composer à partir de ce livre déjà ancien un scénario de long métrage. Une fois de plus, notre écrivain m'ayant invité à l'accompagner tout au long de son périple marocain, je me suis retrouvé témoin du travail – d'écriture et de repérages –, partageant avec les deux co-adaptateurs l'espoir d'une réalisation concrète de ce qui aurait pu être une réussite. Je me souviens notamment de leur désir d'engager Jacques Dutronc pour interpréter le personnage principal de l'histoire. Mais une fois de plus, les éléments se sont acharnés, le cinéaste disparaissant très rapidement des radars, suite à divers événements d'ordre privé, laissant ce scénario, pourtant abouti, s'abîmer quelques décennies dans les zones sombres des archives⁵. Qui aura un jour le désir de s'en emparer afin de lui donner vie ? Quoi qu'il en soit, Ollier, dépité et cependant peu étonné, ne s'essayera plus jamais à cet exercice. Deuxième abandon – après celui de la critique en 1968 – tout en gardant plus que jamais l'œil vif, entretenant sans faiblir sa passion toujours intacte pour le cinéma dont, répondant à une enquête à l'orée de l'an 2000, il avait considéré l'irruption fulgurante comme étant un des événements culturels majeurs du xx^e siècle.

5. Il est possible de le consulter à la BnF où sont conservées les archives cédées par Claude Ollier peu de temps avant sa disparition.

6.

Examinons maintenant de plus près l'élaboration de la table des matières de *Souvenirs écran*. Cette fameuse pile, un peu moins épaisse que l'autre – celle des chroniques non-retenues –, même si je n'avais pu alors la considérer de près, je ne l'ai jamais oubliée, alors que de son côté Claude Ollier l'avait rapidement mise à l'écart de ses papiers. Qu'une anthologie fermement construite, reprenant les deux tiers environ de ses chroniques (300 pages serrées), ait été publiée par Les Cahiers du Cinéma/Gallimard lui suffisait. Dans le texte d'ouverture de ce livre, daté de novembre 1979, on pouvait relever ces lignes : *« Si ces "critiques" ont un intérêt, c'est de montrer peut-être comment la vision des films a pu se lier très tôt, se rattacher à un travail d'écrivain, par repérages de convergences dans la pratique de la fiction, ou d'interférences dans le traitement des textes et des mythes, voire d'un certain "objet" commun – à une époque qui fut de renouvellement sans doute, et d'ouverture : on le mesure mieux aujourd'hui. »* Pour lui l'affaire était réglée, même s'il subsistait quelques doutes, non sur la pertinence d'avoir écarté certaines pages, mais sur l'intérêt même d'être passé du support journal, ou revue, au livre : épais, imposant, imprimant en couverture le visage du Docteur Mabuse, yeux noirs, sévères, fixant le regardeur, comme s'il en était le gardien redoutable (certains lecteurs ont supposé, comme si ça allait de soi, que ce visage était de celui de l'auteur, et non de Rudolf Klein-Rogge).

Il aura fallu attendre la disparition de Claude Ollier, le 18 octobre 2014, pour que revienne sans plus attendre, et de manière aiguë, cette interrogation : ces chroniques

écartées ne formeraient-elles pas matière à un second livre qui n'aurait rien à envier au premier ? Après avoir vérifié que les manuscrits originaux n'avaient pas été cédés à la BnF, puis qu'ils ne se trouvaient pas non plus dans le meuble où étaient rangés ceux – peu nombreux – qu'il avait gardés, je me suis rendu plusieurs fois à Maule afin d'ausculter de près sa bibliothèque. Si la destruction des frappes machine de ces chroniques semblait acquise – il m'avait avoué avoir fait le ménage au cours de ses dernières années de vie (se débarrassant de textes, de courriers, de livres qu'il jugeait encombrants) –, une fois sur place, je me suis rendu compte qu'il avait conservé, de plus en bon état, les journaux et revues où ses chroniques avaient paru (si on songe aux nombreux déménagements qui ont rythmé sa vie jusqu'à son enracinement dans cette maison en 1975, il faut croire qu'il y tenait bien plus qu'il ne le prétendait – la destruction des frappes originelles n'étant qu'un leurre : il avait parfaitement conscience que ces chroniques seraient retrouvées un jour ou l'autre par qui saurait quoi en faire). Une fois les lieux d'archivage repérés, il n'y avait plus qu'à examiner, l'un après l'autre, quelques centaines de sommaires, afin de sortir les bons numéros des rayonnages : une quinzaine de la *NRF*, quatre du *Mercure de France* ou des *Cahiers du Cinéma*, plus deux ou trois publications isolées dans *La Revue de Paris* ou *Les Lettres nouvelles*. Tout ce dont j'avais gardé le souvenir était là – avec, en prime, quelques surprises. De retour, après avoir enfin lu avec attention cette petite pile reconstituée, il m'a paru évident que les chroniques qui la composaient n'avaient rien à envier à celles qui avaient été élues trente-cinq années plus tôt.

Alors pourquoi ces mises à l'écart dont on aura compris qu'elles ne s'étaient pas opérées suite à tel jugement leur attribuant une « faible » valeur littéraire ou critique ? La vie de Claude Ollier, comme celle de nombre de ses contemporains, a été ponctuée par d'innombrables ruptures. En cela il demeure un des derniers avant-gardistes (même s'il avait lui-même daté l'extinction des mouvements d'avant-garde, émergents ou encore actifs dans l'après deuxième-guerre-mondiale, en 1979). Dès qu'il se trouvait fâché (le mot est faible) avec tel ou telle de ses compagnons de route, il ne lui était plus possible de renouer avec lui (ou avec elle) quoi que ce soit. Aussi ce deuxième recueil n'est-il pas composé de « fonds de tiroirs » (bien au contraire), mais de chroniques « critiques » rejetées en fonction d'inimitiés, plus ou moins récentes, au moment de la mise en œuvre de *Souvenirs écran*. Ou de déceptions – certains cinéastes n'ayant pas, selon lui, confirmé leurs promesses, leurs premières réalisations lui devenaient du coup suspectes. On peut aussi relever qu'il avait choisi de ne garder qu'un ou (plus rarement) deux textes relatifs à ses cinéastes favoris, éliminant certains de leurs films, selon lui moins importants, du sommaire de ce premier livre de chroniques cinématographiques (par exemple : Ingmar Bergman, dont il avait retenu *Rêves de femmes* et *Le Silence*, bien qu'il ait écrit aussi sur *L'Attente des femmes* et *Prison* ; ou Agnès Varda, dont il avait alors privilégié *Le bonheur* à *Cléo de 5 à 7*). Parmi les éliminations les plus spectaculaires, *Le Signe du lion* d'Éric Rohmer (même s'il a toujours apprécié ses films – du moins à première lecture), ou les premiers films de François Truffaut (dont il avait loué *Les Mistons* – « Truffaut est excellent » –, avant de

parler, au sujet de *Jules et Jim*, de « réussite », de « remarquable mise en œuvre d'un mode de narration très particulier », « d'accord exceptionnel entre le style d'interprétation, le rythme très varié du montage, le mouvement de la musique et de la photographie, etc. » C'était au début des années 1970 qu'il avait pris de la distance avec son cinéma qu'il trouvait alors trop romanesque, voire académique – de moins en moins « Nouvelle Vague ». J'ai gardé aussi le souvenir qu'il ne supportait plus le début d'un article qu'il avait rédigé sur le cinéma américain pour la *NRF* d'août 1961 où il défendait Minnelli contre Huston (avant de s'enthousiasmer pour *Shadows* de Cassavetes – il n'avait d'ailleurs repris que la partie de cet article concernant ce film dans *Souvenirs écran*). Ces pages, il prétendait ne les avoir écrites que pour complaire à l'air du temps. Mais si on se replonge aujourd'hui dans cette chronique, on se rend compte qu'il y était question de bien autre chose que de stratégie (jouer tel pion contre tel autre, alors que ces cinéastes sont des fous ou des rois). En 1979, il avait honte de s'être montré purement négatif à propos de John Huston dont il avait depuis réévalué le travail (*The Dead* n'y étant pas pour rien).

Mais le rejet le plus radical concernait un film qu'Ollier appréciait beaucoup, même s'il ne voulait plus en entendre parler – forme d'autocensure étonnante qui ne saurait cacher une grande affection pour ses auteurs au moment de sa mise en œuvre. Il s'agit de *L'Année dernière à Marienbad*, dont il avait pourtant salué avec ferveur l'avènement à plusieurs reprises : d'abord par divers articles assez brefs (que nous n'avons pas estimé utile de reprendre ici), puis par un très long essai en deux par-