

## Document Citation

Title	<b>Godard à Venise</b>
Author(s)	
Source	<i>Cinematograph</i>
Date	
Type	interview
Language	French
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	Godard, Jean Luc (1930), Paris, France Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venice, Venice, Italy
Film Subjects	Prénom Carmen (First name: Carmen), Godard, Jean Luc, 1983





# Godard à Venise

---

*Nous retranscrivons ici  
l'intégralité de la conférence de presse  
tenue par Jean-Luc Godard,  
lors du dernier Festival de Venise,  
septembre 83.*

---

*Qu'est-ce qui vous a poussé, en même temps que plusieurs autres cinéastes internationaux, à tourner votre version de **Carmen** ?*

**Jean-Luc Godard** : D'abord le film ne s'appelle pas **Carmen**. Il s'appelle **Prénom Carmen** et dans le film, à un moment on répond à une série de questions : « *Qu'est-ce qui vient avant le nom ?... Comment ça s'appelle ?... Et du reste, est-ce que ça doit s'appeler ?... Est-ce qu'on doit appeler les choses, ou est-ce que ce sont les choses qui doivent venir à vous sans qu'on les nomme ?...* »

Toutes ces interrogations, car je pense que le cinéma doit montrer les choses avant qu'on les nomme : pour qu'on puisse les nommer, s'aider à les nommer.

Aujourd'hui, on est dans une époque où s'exerce un puissant terrorisme de la rhétorique et du langage accentué par la télévision. Et donc moi, en tant que, je ne sais pas, disons modeste employé du cinéma, je suis intéressé à voir les choses, non pas avant qu'elles existent, mais avant qu'on les appellent : à parler de l'enfant avant que papa et maman ne lui donnent un nom ; à parler de moi avant qu'on m'appelle Jean-Luc ; à parler... de la mer, de la liberté avant que ça s'appelle mer, vague ou liberté.

S'il s'est trouvé que plusieurs metteurs en scène faisaient aussi des films qui s'appellent **Carmen**, c'est peut-être que **Carmen** est un grand mythe féminin, un grand mythe fémi-

nin qui n'existait que par la musique. Et que si l'époque a voulu que les médias et l'audio-visuel s'emparent de ce mythe — puisqu'aussi bien un petit producteur indépendant comme moi, qu'une grosse société commerciale comme Gaumont s'intéressent à ce personnage féminin —, c'est peut-être que la chose est dans l'air. Mais, qu'y a-t-il dans l'air ? C'est peut-être **Carmen**, si on en parle... Mais c'est peut-être aussi soit le dernier combat des femmes contre les hommes, soit le premier...

En fait, moi j'aime bien traiter soit des choses qui ne vont plus exister, soit des choses qui n'existent pas encore. A partir de là, le film pourrait s'appeler... son vrai titre pourrait être : *Avant le nom, avant le langage*, avec entre parenthèses : (*Des enfants jouent à Carmen*).

Si ça s'appelle **Prénom Carmen** et non **Carmen**, cela tient à l'originalité du travail, sur le scénario et l'adaptation d'Anne-Marie Miéville. L'histoire de Carmen, tout le monde la connaît. En même temps, personne ne sait ce qui s'est passé entre Don José et Carmen, entre Joseph et Carmen. On sait comment ça commence. Comment ça va finir. Mais comment va-t-on du commencement à la fin ? Raconter des histoires, c'est montrer ce qui s'est passé. C'est là je crois que réside la grande différence entre la **Carmen** qu'est en train de terminer Rosi, et celle de Saura, qui sont des illustrations d'un thème classique. Nous, ce qui nous intéressait, c'était de mon-



trer ce qu'un homme et une femme s'étaient dit sous l'emprise de cette image de l'amour qui pèse sur eux. Qu'on appelle cet amour ou leur aventure : destin, amour ou malédiction.

Qu'est-ce qu'ils se sont dit lorsqu'ils étaient dans une cuisine ? Qu'est-ce qu'ils se sont dit lorsqu'ils étaient dans une voiture ? Ce qu'ils se sont dit on ne le sait pas. Dans mon prochain film comme par hasard, je garde le personnage masculin de Joseph : sa Carmen s'appellera Marie. Eh bien, qu'est-ce qu'ils se sont dit Joseph et Marie avant d'avoir l'enfant ? Si vous voulez **Prénom Carmen** est aussi une préparation à mon prochain film. Pour moi, un film annonce toujours le suivant... grâce à l'amitié d'un coproducteur, j'annonce déjà la musique... et je tâche de ne pas annoncer des catastrophes...

*Pourquoi avoir choisi Beethoven et ses Quatuors alors qu'on attendait la musique de Bizet ?*

Ce n'est pas moi qui ai choisi Beethoven. Je dirais plutôt que c'est Beethoven qui m'a choisi, et que j'ai répondu à son appel. Plus jeune, vers vingt ans — c'est l'âge de la jeunesse de mes personnages, — j'ai écouté Beethoven. C'était au bord de la mer, en Bretagne. Et j'ai découvert ses Quatuors. Or, c'est une idée admise, que **Carmen** n'existe pas sans musique. **Hamlet**, existe sans musique. **Antigone** existe sans musique. **Electre** existe sans musique. **Carmen** non. La musique fait partie de l'histoire de **Carmen**. Du reste le roman de Mérimée n'a jamais été célèbre. Il l'est devenu une fois seulement que Bizet l'a mis en musique.

Bizet est un compositeur qui faisait une musique que Nietzsche qualifiait de « brune ». C'était la musique de la Méditerranée. Bizet est un compositeur du midi. Il est, de plus, très lié à la mer. J'ai donc choisi non pas une autre musique mais une autre mer. L'Océan plutôt que la Méditerranée.

En fait, mon idée par rapport à la musique, c'est qu'il fallait choisir une musique fondamentale. Une musique qui a marqué l'histoire de la musique. Une musique qui est à la fois la pratique et la théorie de la musique. C'était le cas des *Quatuors* de Beethoven.

J'aurais pu choisir aussi Bach et quelque chose comme *Le clavecin bien tempéré*. C'est une musique qui fait encore la synthèse théorique et pratique de toute la musique qui existait, et qui donne du travail à tous les musiciens qui vont venir pendant cent ou deux cents ans. C'est dans ce sens là que j'ai fait mon choix. D'ailleurs mon prochain film sera conçu avec la musique de Bach.

*Il y avait pour vous une nécessité à jouer à l'acteur ?* C'était pour m'amuser... Oui... Voir si on s'amuse vraiment à être acteur. J'ai toujours eu des rapports à la foi très tendres et très violents avec les acteurs, ou avec les techniciens. Mais pour une fois je voulais me voir devant et pas seulement derrière la caméra. C'était aussi dans un but de préparation. J'ai envie de réaliser un film où je jouerais le rôle principal. Ce serait un peu comme autrefois les films de Harry Langdon ou un petit Jerry Lewis, personnage pour lequel vous savez, j'ai une grande admiration.

Je pense que c'est aussi dans le souci de ne pas faire travailler uniquement mon esprit. Je tenais à faire travailler mon corps et ma voix.

En plus pour des raisons techniques, et narratives, je pensais qu'il était bon de jouer, sous mon propre nom, quelque chose qui n'était pas tout à fait moi tout en étant moi, de manière à ce qu'on croit un peu à la vérité : de même qu'on voit les musiciens, celui qui invente l'histoire fait partie de l'histoire.

***Carmen** est une histoire d'amour, or curieusement, on ne voit jamais rire Maruschka Detmers. Cela ne vous a pas troublé ?*

Vous n'avez pas dû regarder le film en entier. Ou vous avez éternué juste au moment où Maruschka riait. Même qu'elle riait beaucoup trop souvent pour moi. J'ai dû éliminer des

rires au montage. Elle rit souvent. Trois ou quatre fois. Par contre, peut-être qu'elle ne sourit pas. Ça c'est vrai. Mais là il faudrait demander à Maruschka pourquoi elle ne sourit pas. Moi, je laisse les acteurs faire absolument ce qu'ils veulent. Je les mets dans certaines conditions. Ils croient que cela va être facile et ils découvrent que c'est assez dur : à eux de se sauver, eux-mêmes. Ils m'ont dit qu'ils savaient nager. Je les jette à la mer et je regarde comment ils nagent. C'est ma façon de travailler avec les comédiens. Peut-être, effectivement, que cela ne les fait pas sourire...

*Traiter le thème de l'amour au cinéma, à notre époque, ne vous semble-t-il pas quelque chose de dépassé ?*

Je crois qu'au cinéma il ne peut y avoir que des histoires d'amour. Quand ce sont des films militaires, il s'agit de l'amour des garçons pour les armes ; quand ce sont des films de gangsters, il s'agit de l'amour des garçons pour le vol... C'est ça, à mon avis, le cinéma. Et c'est ce que la Nouvelle Vague a apporté de nouveau : Truffaut, Rivette, moi et deux ou trois autres, nous avons apporté quelque chose qui n'existait plus, peut-être, ou qui n'avait jamais existé dans l'histoire du cinéma ; nous avons aimé le cinéma avant d'aimer des femmes, avant d'aimer l'argent, avant d'aimer la guerre. Avant d'aimer quoi que ce soit, on a aimé le cinéma. En ce qui me concerne, j'ai souvent dit que c'est le cinéma qui m'a fait découvrir la vie. Ce fut assez long. Ça m'a pris une trentaine d'années. Tout cela parce qu'il fallait que je passe, effectivement, par ce que je projetais, moi-même, sur l'écran.

Sans amour, il n'y a pas de films. Et si aujourd'hui le cinéma marche encore à la télévision, et c'est même la chose qui marche le mieux, la raison en est là. A la télévision, il n'y a pas d'amour. Il y a autre chose, qui est très puissant, dans la vie comme dans l'industrie : il y a du pouvoir à l'état pur. Si le cinéma, comme le sport, marche bien, c'est parce que les gens qui en font, que ce soit Zidi ou moi... avant tout, on aime : on a besoin d'aller vers l'écran pour aller vers les autres. Dans la vie on n'arrive pas à aller vers les autres. On est un peu impuissant, c'est-à-dire qu'on n'a pas la puissance des militaires ou des scientifiques ou des gens de télévision. On se reconnaît comme impuissants mais ceci dit on a la volonté, la sincérité d'aller vers, de projeter, et puis on espère... et puis d'autres viennent à notre rencontre. C'est ça le cinéma. Le cinéma est amour de soi, amour de la vie, amour des hommes sur la terre... D'une certaine façon, c'est très évangélique. Mais ce n'est pas par hasard si l'écran est blanc : c'est une toile et c'est moi. Dans mon prochain film je voudrais le prendre comme cela : c'est le linge de Véronique, ça garde la trace, quelques traces du monde. Il n'y a pas de films sans amour, quel qu'il soit. J'insiste. Ça n'existe pas.

*Isabelle Adjani devait tenir le rôle de Carmen. Qu'est-ce qui s'est passé entre vous et la comédienne ?*

C'est vrai, au début on devait faire le film avec Isabelle Adjani. Je crois qu'elle était très fatiguée par les deux films qu'elle venait de terminer. On a commencé le tournage. Elle est arrivée. Et elle ne s'est pas trouvée jolie. Elle trouvait qu'il n'y avait pas... et puis non, je crois qu'elle ne s'est pas trouvée assez jolie. On a fait quinze jours d'essais et après je crois que je l'ai renvoyée, en même temps qu'elle m'a renvoyé. Suite à quoi Alain a dit « *On continue* ». On a alors cherché quelqu'un d'autre. On a trouvé Maruschka. Voilà.

*Enregistrer en son direct n'entraîne-t-il pas des conflits d'incompatibilité avec la prise de vue, surtout pendant le tournage d'un sujet comme **Prénom Carmen**, où la musique occupe une place prépondérante ?*

Depuis le début, c'est-à-dire depuis que je réalise des films, je procède ainsi. On a été les premiers à faire des films en son direct. Moi, j'ai cessé de voir les films italiens à partir du moment où, ayant tourné en Italie, je me suis aperçu qu'on n'enregistrait pas le son alors qu'il y a une grande tradition de musique italienne.

Dans **Prénom Carmen**, il n'y a pas de conflit entre l'image et le son. Il ne peut pas y en avoir. Au contraire. La



musique fait partie de l'action. J'y tenais, car je ne voulais pas que ce soit comme dans la **Carmen** de Saura, un prétexte littéraire pour montrer que des musiciens jouent. C'est-à-dire que si les musiciens s'arrêtent de jouer, moi, je n'ai plus d'idées. Quand Prokofiev travaillait avec Eisenstein, la bataille dans **Alexandre Nevsky** a d'abord été écrite sur une partition. Cela a donné des idées à Eisenstein. Il a fait modifier la partition. Puis ils ont tourné.

Moi par exemple l'idée de l'attaque de la banque, m'est venue en écoutant une certaine partie du 10<sup>e</sup> Quatuor. Comme je pensais qu'il y aurait un côté policier dans mon film, cette musique m'a fait entrevoir que Carmen pourrait appartenir à une petite bande, et à ce moment là vient l'idée que Don José est gendarme, et on retombe profondément sur la véritable histoire de Carmen.

L'originalité entre le son et moi par rapport aux autres cinéastes, je la revendique car je trouve que je suis effectivement très original. Mon travail est même, sans doute, unique dans la mesure où tous mes films, depuis **Sauve qui peut la vie**, n'ont que deux bandes. Je ne sais pas si vous vous y connaissez en technique, mais en général pour un film, il y a plusieurs bandes. Quand une voiture arrive, au bord de la mer, il y a le son direct, le son de la voiture. Puis il y a le son de la voix des acteurs : l'un dit « *je t'aime* », l'autre répond « *moi aussi* », ou le contraire, ça fait une deuxième bande. Sur une troisième bande on entend le bruit de la mer. Le son de la musique est sur une quatrième bande. Et si on est à la campagne, près d'une ferme, il y a quelqu'un qui dit « *ça ferait bien si on mettait un bruit de coq* », alors on ajoute un coq, et

voilà cinq bandes. On place ensuite les bandes, d'avance, comme à la télévision, et on les fait défiler comme des soldats à la parade. On appelle ça le mixage.

Je ne suis pas contre mettre un coq, si éventuellement on est à proximité d'une ferme, mais avec moi, tous les sons sont regroupés, et il n'y a quasiment plus de place sur les deux bandes-son. J'utilise deux bandes parce que l'on a deux mains. Si je n'avais qu'une main, je filerais d'une main et je prendrais qu'une bande son. Je m'excuse de parler un peu technique, mais c'est rare avec les journalistes de pouvoir parler technique... et d'art aussi...

Revenons au rapport entre l'image et le son. Pour les scènes d'amour, j'avais demandé aux techniciens et aux acteurs d'aller voir les sculptures de Rodin. Ils ont refusé. Cela aurait dû me donner des idées. Ils n'en n'ont pas eu envie. Ça ne s'est pas fait... N'empêche qu'au moment de tourner ces scènes, on disait : « *Oh, on va faire le Rodin* »... En faisant le montage, moi-même, et le mixage, j'ai retrouvé l'idée que j'avais de Rodin : l'image d'un sculpteur qui travaille avec ses mains une surface qu'il creuse. Il creuse l'espace, et là les musiciens parleraient sans doute d'espace sonore. Ça m'intéressait de parvenir à creuser l'espace sonore. En filmant les exécutants — ils n'ont été que de bons exécutants, mais très bien, comme des acteurs — j'avais déjà un sentiment physique de la musique. Surtout avec le violon. Par moment il donne le sentiment de creuser. A ces moments là, on cherche et on trouve des rapprochements. Après une image de violon qui creuse le son, que faut-il montrer comme image ? C'est forcément une image de mer qui vient à l'esprit. Avec des creux, des hauts et

*Creuser l'espace sonore : Prénom Carmen.*



GODARD



des bas. Si vous avez une idée de haut et de bas, vous trouvez une histoire où il y a deux personnes qui vont connaître des hauts et des bas. Tout s'enchaîne. Logiquement. Complètement. C'est ça le cinéma. Il n'y a aucune invention dans le cinéma. On ne peut que regarder et tâcher de mettre en ordre ce qu'on a vu... si on a pu bien voir.

*N'êtes-vous pas un peu expéditif avec le cinéma italien ?*

Le seul qui ait fait du son en Italie, c'est Nino Rota. Il n'y a personne d'autre.

*Beaucoup de jeunes cinéastes se réclament de vous. Qu'est-ce, pour vous, le style Godard ?*

Godard, il n'a pas de style. Il a envie de faire des films c'est tout. Si j'ai pu influencer des jeunes cinéastes qui sont un peu mes enfants ou mes frères ou qui étaient mes parents avant que je ne commence, c'est en leur montrant qu'un film c'est toujours quelque chose de possible ; qu'on peut réaliser un film sans argent. Quand on en a beaucoup on peut le faire aussi, mais différemment que ne le font aujourd'hui les Américains, les Russes ou la télévision. En fait, ma démarche a toujours consisté à aller à côté, d'être en marge, dans la marge. Quand je vais voir un match de foot-ball ou de tennis, je suis en marge par rapport aux joueurs. Je suis à la place du public qui regarde. Etre marginal, c'est occuper la position du public.

Un cahier n'existe pas sans marge. La marge c'est une place nécessaire.

Je commence à comprendre aujourd'hui toute la puissance de la télévision. D'ici vingt ans, je n'aurai même plus le droit de prétendre à une place de balayeur à la RAI. Même cela, ils me le refuseront. Je dois donc me sauver moi-même. A partir de ce constat, je cherche des personnes qui sont intéressées à se sauver elles-mêmes. Si ce sont des Palestiniens, ce sont des Palestiniens : je ne suis pas forcé d'aller les voir, je peux essayer de les écouter... Si c'est un musicien, c'est un musicien... Si c'est Picasso, c'est Picasso... Si c'est un inconnu, c'est un inconnu... Si...

Je mesure aussi maintenant quel a dû être le drame de certains metteurs en scène comme Keaton — qui est tombé — comme Chaplin — qui a mis du temps à tomber — comme d'autres qui se sont relevés, quand le cinéma parlant a fait son apparition. A cette époque, le cinéma était un grand et authentique art populaire. C'est mon idée, et je prépare une histoire du cinéma en collaboration avec la 4<sup>e</sup> chaîne, en France, où on tâchera de montrer qu'effectivement, le cinéma avec toutes les forces culturelles qu'il mettait en jeu, était unique.

Jamais la peinture n'a connu ça. Goya a été vu par peu de gens. Beethoven a été peu entendu. Il n'y avait pas comme aujourd'hui avec la technique, 60 000 personnes qui chaque matin écoutaient du Mozart. C'était fait pour les princes ces choses-là. Or le cinéma, tout de suite a été vu par 100 personnes au Grand Café. Et puis ce fut un phénomène inflationniste. Il a connu un véritable ancrage populaire : que ce soit intentionnel ou pas, que ce soit pour des raisons d'argent ou pas. **Naissance d'une Nation** fut fait pour des raisons d'argent, pour gagner du fric, même si Griffith avait d'autres raisons, et finalement les raisons furent partagées démocratiquement.

Le cinéma parlant, — la parole, — est apparue à une époque de chômage aux U.S.A au cours de laquelle Roosevelt a pris le pouvoir et pendant ce temps, en Allemagne, Hitler commençait, lui aussi, à s'emparer du pouvoir, c'est-à-dire de la parole. Mais il ne s'agissait pas de la parole vraie des philosophes, ni même de la parole d'amour des amoureux. C'était la parole des gens de pouvoir ; parole qui aujourd'hui s'est installée via la technique, dans la télévision. De ce fait, il n'y a plus d'images aujourd'hui et on ne lit plus.

C'est Jean-Pierre Gorin, à l'époque où je travaillais avec lui qui me disait : « On ne voit plus les films, on les lit ». Et c'est

pour cette raison que des tables rondes où des gens, aussi sincères et intelligents qu'ils soient, discutent, n'ont pas tellement d'intérêt. On y discute sans l'objet. C'est comme des parents qui discutent du bonheur de leurs enfants sans essayer de voir avec ces derniers s'ils préfèrent une bicyclette, des bonbons ou un compte en banque... Comment peuvent-ils prétendre comprendre ?

Moi qui me suis intéressé aux techniques nouvelles avant qu'elles n'aient un certain ordre, une certaine discipline, je me suis aperçu que la vidéo, qui veut dire « je vois », s'est emparé de la parole avec la complicité de la foule des gens qui désirent justement ne pas voir. « Qu'est-ce qui fait que dans le monde, ce sont les films américains qui plaisent ? » La question est posée, et je me la pose, car il doit bien y avoir quelque chose de vrai là-dedans. Un film américain moyen, mettons le remake d'**A bout de souffle**, n'a-t-il pas fait le tour du monde ? Il est acheté partout. Les gens qui l'ont fait vivent correctement. Ils ont voitures, téléviseurs, deux salles de bains. Ça leur a rapporté. Or mes films ne font pas le tour du monde. J'ai beaucoup de mal à atteindre les gens au bon moment. Les Américains, savent toucher le public à quatre heures de l'après-midi ou à huit heures le soir, à la télévision ou sur des vidéo-cassettes sur lesquelles on ne voit rien, d'ailleurs. C'est une grande force.

Un film suédois ne fait pas non plus le tour du monde. Un de temps en temps. C'est pareil pour un film japonais. Quant aux films africains, d'Afrique Noire ou d'Afrique du Sud, ce n'est pas la peine d'en parler. Les gens ne veulent pas les voir.

Qu'est-ce qu'on doit bien reconnaître chez l'Américain, pour qu'on le laisse, comme les dieux grecs autrefois, avoir le droit d'accomplir des choses que les hommes qui vivent sur la terre, normalement, n'ont pas ?

Ce que je regrette le plus, c'est que les Américains profitent de leur situation pour dominer au lieu d'accorder un peu de liberté. Quand je rencontre un chauffeur de taxi, qui connaît un peu mon nom, et qui me dit : « J'ai pas tellement aimé votre dernier film », je lui réponds : « moi, je n'aime pas tellement votre manière de conduire ». Ce pourrait être la même chose. C'est juste un exemple. Ce qui n'empêche qu'il y a un profond mystère. Et qu'il n'est pas prêt d'être élucidé. Bien entendu, les Américains sont les derniers à le vouloir. Serait-ce une histoire de dollars ?... Qu'est-ce qui fait que l'on fait davantage confiance au dollar qu'à la livre italienne ?...

*A en croire la photographie de Prénom Carmen, vous utilisez encore très peu d'éclairages, néanmoins, votre palette semble s'être considérablement enrichie ?*

Je suis content. Il est temps de parler de technique. Comme tous les enfants, j'ai commencé par l'école primaire, par les couleurs primaires, par tout ce qui est primaire. J'ai filmé des imbéciles, ou des gens qu'on disait idiots, et qui pourtant, pour moi, ne l'étaient pas. Maintenant j'ai l'impression d'entrer, et c'est normal à cinquante ans, dans le secondaire.

Pour moi la caméra n'est pas un fusil, ce n'est pas quelque chose qui renvoie. C'est un instrument qui reçoit, grâce à la lumière. C'est pour cette raison qu'au générique, et à égalité, vous verrez que la photo du film a été signée par trois personnes. Moi, qui ai dit « on filme comme ça », Coutard ensuite qui arrive encore aujourd'hui, lorsqu'il n'a pas tourné trop de **SAS** avant, à accepter — alors que tous les autres opérateurs s'y refusent — de travailler sans lumière, tout en pensant que ce qu'il fait est intéressant. Il accepte de penser qu'une lumière qui filtre derrière un rideau n'est pas identique à une lumière qui entre par une porte. Il essaye d'y réfléchir et on voit ensemble si on la reconstitue ou pas. Enfin troisième personnage, qui est un ami de toujours, Kodak. Je le préfère à Fuji, et pour une fois je l'ai mis au générique. Ce qui ne m'empêche pas de penser que les Japonais ont raison de tourner en Fuji. D'ailleurs, il serait temps que l'Afrique invente ses couleurs, car à la télévision ou au cinéma, on fait le niveau de blanc ou de gris, mais c'est par rapport à la peau blanche,



jamais par rapport à la peau un peu mate des Japonais, un peu jaune des Esquimaux ou noire des noirs.

Le noir et le blanc sont les couleurs les plus délicates. Là, on a essayé de les mélanger. Mais c'est encore un problème pour les laboratoires qui sont obsédés par l'image-télévision.

Comme je vous le disais, il y a de l'éclairage, très peu, mais il n'y a pas de lumière. C'est ce qui a effrayé Adjani. Comme toutes les stars, elle pense que beaucoup d'éclairages, beaucoup de *spots*, assurent un meilleur rendu de sa beauté. Elle n'arrivait pas à envisager qu'une lumière du jour, un peu corrigée, parce que maintenant je la corrige, je ne l'accepte plus brute, pouvait aussi être garant de sa beauté.

Dans **Prénom Carmen**, on a essayé de mélanger constamment la lumière des plans, lumière artificielle et lumière du jour. On a fait en sorte d'avoir à droite ce qu'on voit à la fin, c'est-à-dire une lumière jaune, une lumière des lustres, une lumière dominante, comme l'Eglise, et à gauche, une lumière du jour, c'est-à-dire une lumière bleue. Tout cela pour obtenir le constant mélange de chaud et froid qui correspond au climat du film. En somme, on a un film ultra-classique. On retrouve constamment au niveau de la photo, le chaud et froid que Carmen fait passer dans les sentiments. De ce point de vue là, ça a été relativement soigné.

■ ■ ■ Qu'est-ce qu'un bon producteur pour Jean-Luc Godard ?

Un producteur comme moi...

■ ■ ■ A vous écouter parler de la télévision, on pourrait penser que le cinéma est entré dans une phase crépusculaire.

Non, pas du tout. Quand on dit cela s'appelle l'aurore, il ne

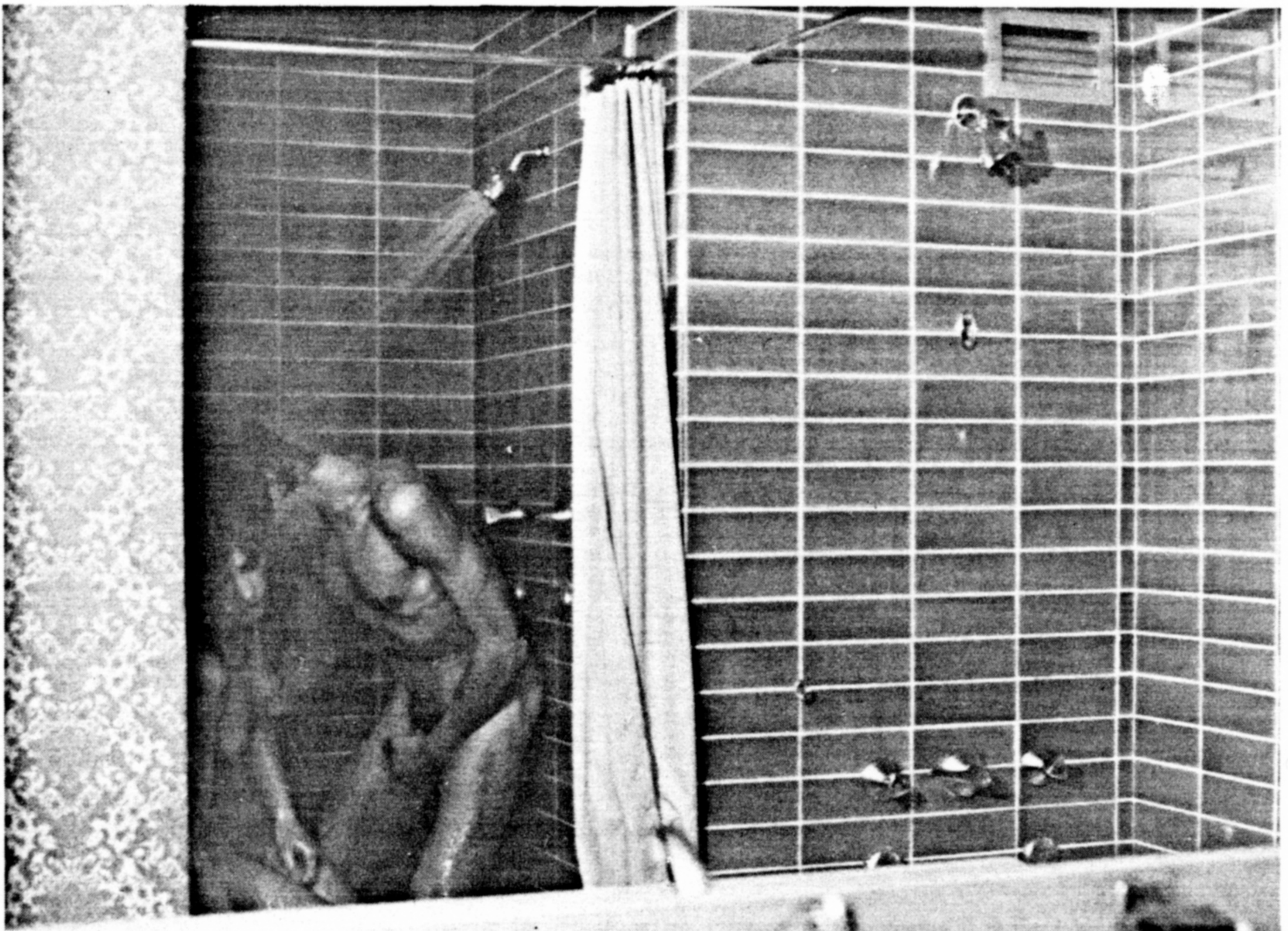
faut pas nous faire dire cela s'appelle le crépuscule. Effectivement, j'ai présent à l'esprit une notion de crépuscule. Mais les plus belles promenades, souvent, ne se font-elles pas à la tombée de la nuit quand il y a un espoir de lendemain ? Les amoureux se baladent rarement la main dans la main à sept heures du matin. En général, ils attendent sept heures du soir. A mes yeux, le crépuscule est porteur d'espoir plutôt que de désespoir. Je commence à trouver quelque chose de beau et de très humain dans le cinéma qui me donne envie d'en faire jusqu'à ma mort. Et je pense que je mourrai probablement en même temps que le cinéma, tel qu'il s'est inventé.

Le cinéma n'est ni la peinture, ni la musique, ni la danse. C'est quelque chose qui a à voir avec la reproduction des gestes des hommes et des femmes. Il ne peut plus durer tel qu'il a été inventé. Déjà la télévision montre qu'elle a en faire autre chose. L'existence du cinéma ne peut excéder, à peu près, la durée d'une vie humaine : entre quatre vingts et cent vingt ans. C'est quelque chose qui aura été passager, éphémère.

Maintenant, on ne voit plus les films. On les stocke en vidéo-cassettes. Mais plus on achète de cassettes, moins on a le temps de les regarder. On fait des provisions qu'on ne peut manger. Un film ce n'est pas ça. C'est éphémère. Ça a duré, des moments. Et moi qui ai vécu complètement cette époque, dont mes parents ont connu les prémices, je vais prolonger votre remarque en disant : « *C'est terrible, mais qu'est-ce qu'on va devenir ?* »

Propos recueillis  
par SONY - A 107 !

Des histoires d'amour... Maruschka Detmers et Jacques Bonaffé dans Prénom Carmen.



GODARD