

Document Citation

Title	Le dossier du mois
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	17
Subjects	Godard, Jean Luc (1930), Paris, France
Film Subjects	Le mépris (Contempt), Godard, Jean Luc, 1963 À bout de souffle (Breathless), Godard, Jean Luc, 1959 Bande à part (Band of outsiders), Godard, Jean Luc, 1964

Le dossier du mois

Si grande est la confusion des esprits qu'on ne peut aujourd'hui rien dire sans devoir d'abord s'en expliquer. Voici donc un dossier Jean-Luc Godard. Tous ceux de nos lecteurs qui haïssent ou idolâtrent Godard s'en étonneront. Nous ne nous étonnons plus de leurs étonnements. Nous savons que pour eux la « critique », si l'on peut dire, se confond avec des mouvements passionnels qui ne relèvent plus de la culture. Pour eux, un dossier, et précisément ce dossier, mi-figue, mi-citron, leur paraîtra diaboliquement iconoclastique ou honteusement dithyrambique. En tout cas, une nouvelle trahison des clercs. Passons.

Pour les autres, précisons.

Début novembre, des Journées Jean-Luc Godard étaient organisées par le Ciné-Club d'Annecy et la Fédération Française des Ciné-Clubs. Nous avons publié dans notre numéro 92 le compte rendu de ces Journées au cours desquelles furent présentés, en sa présence, tous les films de l'auteur.

Nous publions aujourd'hui l'essentiel des déclarations faites par Jean-Luc Godard, en réponse à des questions de spectateurs ou de critiques participant à ces Journées.

Ce petit traité de cinéma selon Jean-Luc permet de mieux comprendre le phénomène Godard. L'examen de son œuvre devrait s'en trouver renforcée, approfondie. Quelque conclusion qu'on en tire.

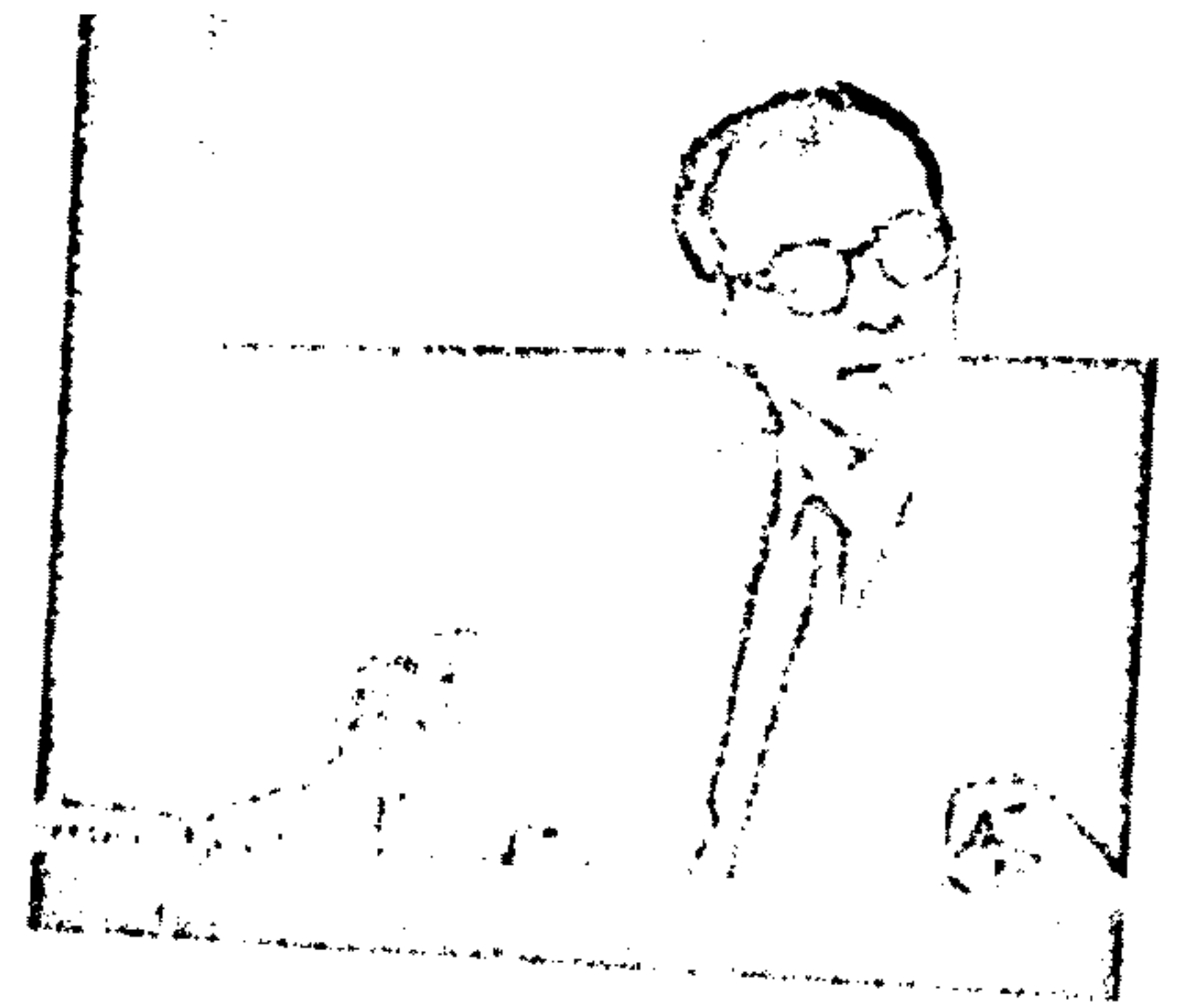
Et l'important n'est-il pas justement, non de juger avec plus de violence, mais de comprendre avec plus de pénétration. Et de reprendre d'un seul coup à son compte Guillaume Apollinaire, Roger Leenhardt et Jean-Luc Godard : « O Soleil, c'est le temps de la raison ardente. »

CINÉMA EUROPÉEN - C

Je crois que le cinéma euro en ce sens que les Américains les Européens ont le cinéma, d'il faut les deux. Par rapport au rades des « Cahiers du Cinéma » c'est le cinéma américain qui ne a fait aimer... Personnellement enfin tous les Américains avant C'est eux qui m'ont fait compre

AUTOBIOGRAPHIE

Je pense qu'on se met toujours autobiographique et en même temps des artistes qu'ils n'étaient pas tout autant. C'est un phénomène vie et forcément on est toujours très simple et très normale. S'achète « France-Soir » par exemple c'est autobiographique parce qu'on a vu et on m'a dit c'est trente fra On est autobiographique forcément entendu, vu ou inventé mais de la peinture ou du théâtre, ou la fiction et c'est différent même femme, ses enfants, ses propres Bardot et Belmondo, ça devient



Le texte qui suit constitue le relevé littéral des déclarations de Jean-Luc Godard enregistrées au magnétophone.

des esprits qu'on ne peut aujourd'hui
ord s'en expliquer.

Luc Godard. Tous ceux de nos lecteurs
s'en étonneront. Nous ne nous éton-
nous savons que pour eux la « critique »,
des mouvements passionnels qui ne
eux, un dossier, et précisément ce
paraîtra diaboliquement iconoclastique.
En tout cas, une nouvelle trahison des

es Jean-Luc Godard étaient organisées
Fédération Française des Ciné-Clubs.
méro 92 le compte rendu de ces jour-
présentées, en sa présence, tous les films

sentiel des déclarations faites par Jean-
questions de spectateurs ou de critiques

Jean-Luc permet de mieux comprendre
n de son œuvre devrait s'en trouver
conclusion qu'on en tire.

istement, non de juger avec plus de
de plus de pénétration. Et de reprendre
Blaise Apollinaire, Roger Leenhardt et
est le temps de la raison ardente.»

CINÉMA EUROPÉEN - CINÉMA AMÉRICAIN

Je crois que le cinéma européen se différencie du cinéma américain
ce sens que les Américains ont le cinéma dans le sang alors que
Européens ont le cinéma dans la tête, ce qui est une différence :
tous les deux. Par rapport au cinéma américain, ainsi que mes cama-
des « Cahiers du Cinéma », on a été très fortement influencés :
est le cinéma américain qui nous a fait connaître le cinéma, qui nous
fait aimer... Personnellement j'ai connu et aimé Preminger, Hawks,
tous les Américains avant presque de connaître les Européens.
est eux qui m'ont fait comprendre ce qu'était le cinéma.

AUTOBIOGRAPHIE

Je pense qu'on se met toujours dans un film. On est à la fois 100 %
autobiographique et en même temps 0 %. Autrefois, on disait toujours
les artistes qu'ils n'étaient pas autobiographiques alors qu'ils l'étaient
et autant. C'est un phénomène moderne : on dit il a pris ça dans sa
et forcément on est toujours autobiographique mais d'une façon
très simple et très normale. Si dans un film je mets quelqu'un qui
achète « France-Soir » par exemple et on lui dit c'est trente francs,
c'est autobiographique parce que j'ai acheté « France-Soir » dans ma
vie et on m'a dit c'est trente francs, mais ça ne dépasse pas ce niveau-là.
C'est autobiographique forcément puisque l'on remet tout ce que l'on
a entendu, vu ou inventé mais le fait que c'est sur l'écran, ça devient de
la peinture ou du théâtre, au cinéma c'est sur l'écran, ça devient de
la fiction et c'est différent même si on filme sa propre vie avec sa propre
femme, ses enfants, ses propres amis, du fait qu'ensuite c'est joué par
Hardot et Belmondo, ça devient quelque chose de complètement différent.

COMÉDIE MUSICALE

J'ai un grand respect pour certaines œuvres de Minnelli, moins pour d'autres. Plus pour les purement « musicaux » et je crois que la comédie musicale (quand j'ai commencé *UNE FEMME EST UNE FEMME*, je voulais faire une comédie musicale au sens classique du terme, avec des scènes dialoguées et tout à coup des scènes de chanson. Par exemple, quand Anna et Belmondo se rencontrent dans la rue après la scène du cabaret, je pensais faire une scène complètement musicale où les gens chanteraient dans la rue comme dans *ON THE TOWN*, puis je me suis aperçu que ç'aurait été trop en référence. C'est quelque chose que les Américains ont trouvé, qu'ils ont porté à un degré de perfection et malgré qu'on l'aime beaucoup, c'est pas la peine de refaire et en même temps je n'avais pas d'idées très neuves sur la comédie musicale. Peut-être, il y a des gens qui en ont aujourd'hui ; certainement Demy ou Rozier en France ont des idées très personnelles sur la comédie musicale et un jour ils feront quelque chose de très différent de ce qu'on fait dans leur temps Minnelli ou Donen. Moi, c'est un film sur la nostalgie de la comédie musicale, plutôt ce que dit Anna : « Ah ! je voudrais être dans une comédie musicale », c'était plus sur ce ton-là. J'y ai pensé après, alors j'ai fait le dialogue et puis après, avec Legrand, on a fait une musique qui donnait l'impression que les gens chantaient souvent. Je veux dire qui est placée en même temps et sous les paroles pour lui donner un ton d'opéra. Ce n'est pas de la comédie musicale, mais ce n'est pas non plus le simple film parlé. C'est un regret que la vie ne soit pas en musique... C'était le sentiment qu'on avait en tournant ce film.

ACCENT

Il y a beaucoup de coïncidences, je pense. Je veux dire, moi j'aime bien les gens qui parlent, surtout les femmes, qui parlent français avec un accent étranger, c'est toujours assez joli et ça redonne aux mots les plus simples et les plus usés, ça leur donne une certaine valeur à laquelle l'on ne fait pas attention ; si une Suédoise vous dit : « Une boîte d'allumettes » avec un certain accent, c'est amusant, alors qu'une Française, on s'en fout complètement.

A BOUT DE SOUFFLE

Je me suis toujours demandé ce qui était arrivé avec ce film ! J'ai été très surpris : je pensais faire un film policier comme certains films de Lang ou à l'époque certains films qui m'avaient impressionné : ceux de la Fox faits par Preminger, disons le film noir américain qu'on a découvert après la Libération, et je me suis aperçu après avoir fini le film que c'était tout autre chose ! Je n'ai jamais compris comment, voulant faire quelque chose, je suis arrivé à un tout autre résultat. Je croyais naïvement faire mon petit *SCARFACE* personnel et puis après j'ai vu que c'était autre chose. J'ai lu une fois dans une interview que ça ressemblait plutôt à « Alice au Pays des Merveilles ». J'ai jamais compris ce film et aujourd'hui encore je ne le comprends pas. Après, j'ai fait des films justement pour essayer de ressaisir, de comprendre pourquoi je faisais des films et ce que je voulais faire, mais je n'y suis pas encore très bien arrivé... Alors, je continue à faire des films.

avec de Minnelli, moins pour
et je crois que la comédie
UNE FEMME EST UNE FEMME, je
classique du terme, avec des
es de chanson. Par exemple,
dans la rue après la scène
omplètement musicale où les
s **ON THE TOWN**, puis je
terence. C'est quelque chose
porté à un degré de perfec-
st pas la peine de refaire et
neuves sur la comédie musi-
ent aujourd'hui ; certainement
es personelles sur la comédie
chose de très différent de ce
nonen. Moi, c'est un film sur
tôt ce que dit Anna : « Ah !
de », c'était plus sur ce ton-là.
de et puis après, avec Legrand,
ession que les gens chantaient
même temps et sous les paroles
t pas de la comédie musicale,
a parlé. C'est un regret que la
ntiment qu'on avait en tournant

pense. Je veux dire, moi j'aime
nmes, qui parlent français avec
z joli et ça redonne aux mots
ur donne une certaine valeur à
: Suédoise vous dit : « Une boîte
est amusant, alors qu'une Fran-

si était arrivé avec ce film ! J'ai
un policier comme certains films
qui m'avaient impressionné : ceux
le film noir américain qu'on a
me suis aperçu après avoir fini
je n'ai jamais compris comment,
arrivé à un tout autre résultat.
PARFACE personnel et puis après
la une fois dans une interview
Pays des Merveilles ». J'ai jamais
je ne le comprends pas. Après,
ayer de ressaisir, de comprendre
je voulais faire, mais je n'y suis
continue à faire des films.

Constantes godardiennes (I)

LA NOSTALGIE DU « SHOW-BIZ »

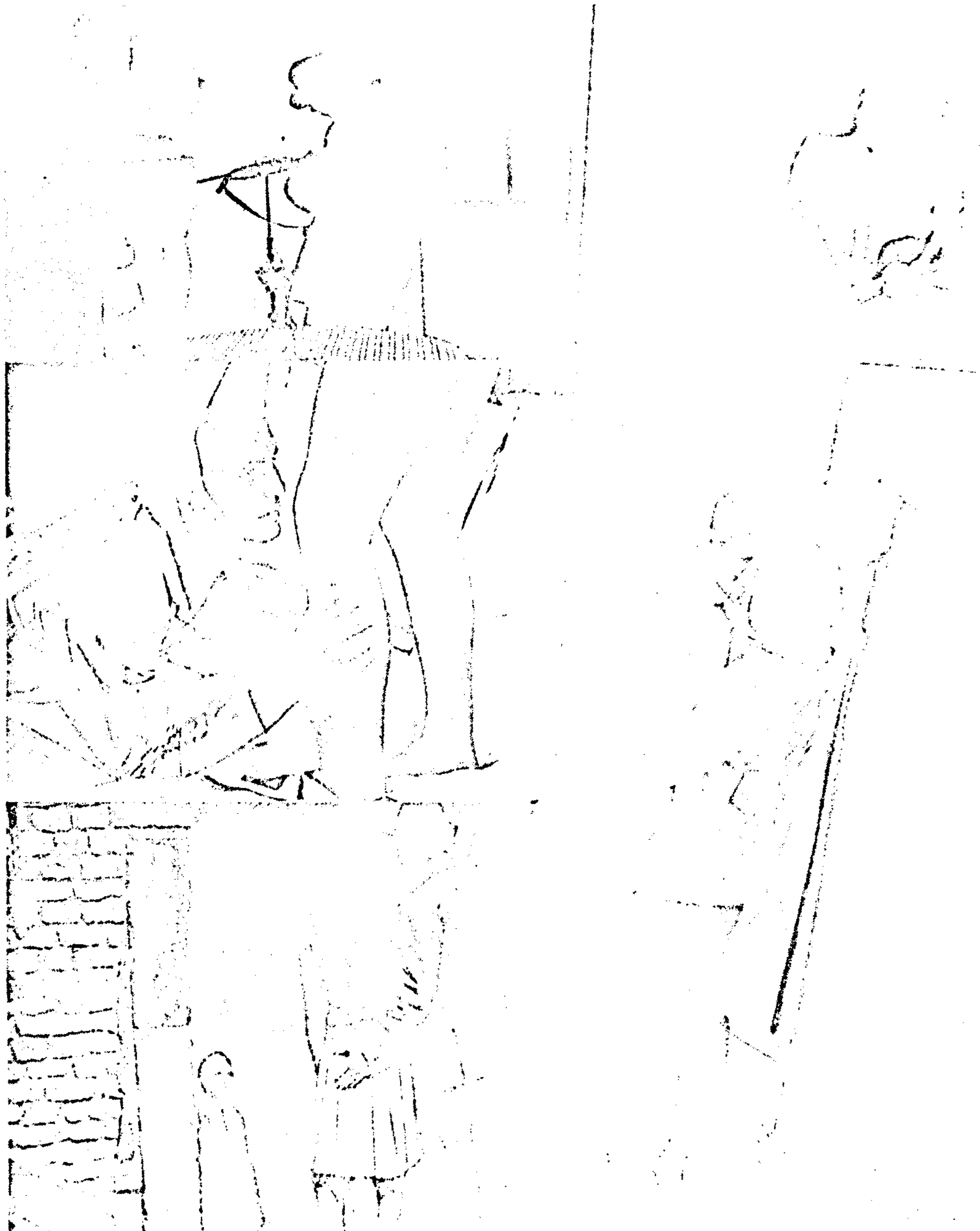
Amis vous avez beau changer
de place, vous n'êtes pas bons
pour être musiciens.

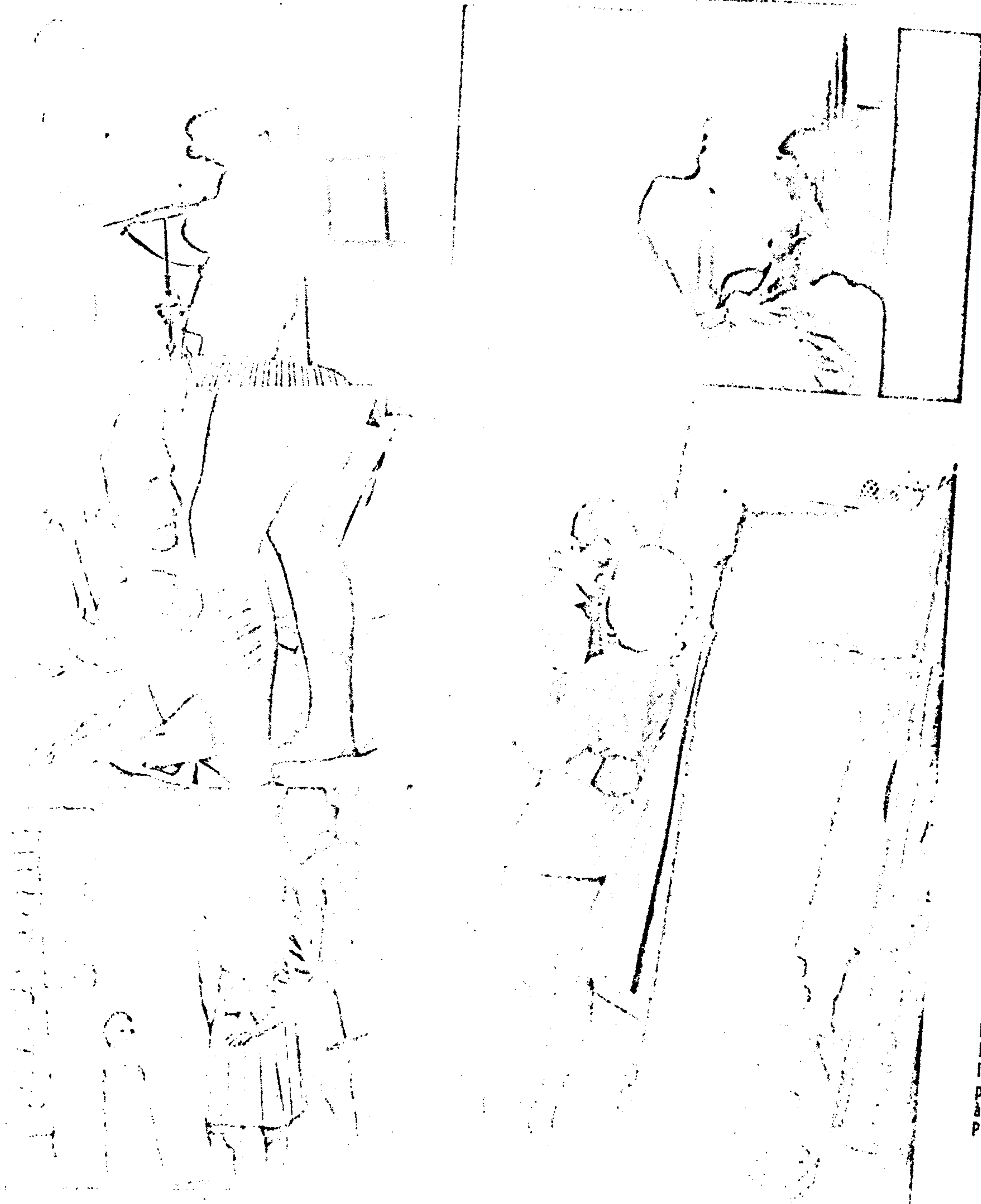
Y.-A. KRYLOV.

Eh oui, il y a un cinéma vif,
gai, entraîné, construit, terri-
blement « professionnel » ! On
y chante et on y danse pour
faire la nique à un monde
ennuyeux et sale, à de fortes
pensées, aux raseurs et aux
témoins. Comment Angela et
Alfred (**UNE FEMME EST UNE
FEMME**), Odile, Franz et
Arthur (**BANDE A PART**), Nana
et Raoul (**VIVRE SA VIE**) n'en
réveraient-ils pas ?

LA COMMUNICATION DIFFICILE

Dès que dans l'existence ça
va un tout petit mieux, on ne
pense plus qu'aux saloperies.
Louis-Ferdinand CELINE.





« Quand on aime, rien n'est sale », disait naguère Manon-Clouzot. L'érotisme des personnages godardiens s'accommode fort bien, lui, d'une canaillerie goujate et provocante : la « main au panier » n'y est jamais loin, peut-être avec juste raison, du sanglot existentiel : LE MEPRIS, LES CARABINIERS, A BOUT DE SOUFFLE. Mais la « vision d'art » n'est pas négligée pour autant dans UNE FEMME MARIEE et VIVRE SA VIE. Reste à trouver ces raretés, l'amour, le désir, la haine, plus difficiles à attraper et à peindre que l'oiseau de Prévert.

SPECTACLE - MÉTIER

Je ne considère pas que mon métier consiste à réaliser un spectacle que j'ai imaginé le mieux possible, je considère qu'il consiste à amasser et à mettre ensemble un certain nombre de choses qui m'ont frappé et que je trouve intéressantes, soit que je peux expliquer par la pensée, soit que je suis incapable d'expliquer ; je peux simplement dire : c'est mon sentiment, il faut montrer ça. Ensuite, moi, par rapport à ce que j'ai fait, j'essaie de savoir pourquoi j'ai fait ça... et c'est purement personnel et je comprends souvent que le public ait du mal à s'y retrouver, mais je crois qu'il y a toujours trois ou quatre choses simples qu'en général le public et la critique comprennent assez bien... en bien ou en mal, mais il y a jamais d'erreurs d'interprétation. A l'époque, LE PETIT SOLDAT avait été interdit par le Gouvernement comme étant un film pro-F.L.N. et quand il est sorti deux ans après, il a été éreinté par la presse de gauche qui l'accusait d'être un film poujadiste, alors qu'il n'était ni l'un ni l'autre et que ce n'était pas ça son propos. Et aujourd'hui, si je faisais LE PETIT SOLDAT, je pense que le Gouvernement l'interdirait de nouveau pour ne pas nuire aux relations avec l'Algérie par exemple. Là il y a peut-être eu un malentendu parce que le film n'était pas du tout situé dans une optique politique comme on l'a situé, la politique étant simplement une donnée du scénario.

LE GRAND ESCROC

L'histoire est une histoire vraie ; Chaplin à un moment avait voulu en faire un film. Ça se passait en Israël, c'est un type que la police avait mis beaucoup de temps à trouver ; il écrivait tout simplement qu'il fabriquait des faux billets de banque et il les donnait aux mendiants et je trouvais, moi, que c'était vraiment une des plus belles escroqueries (puisque c'était le titre du film) en donnant au mot belle, au mot beau, son sens le plus grand et j'ai simplement pensé à imaginer un personnage et à l'interviewer et puis à essayer de savoir pourquoi il a fait cela. Mais je pensais que c'était mieux finalement d'en faire vraiment de la fiction, de prendre un acteur pour cela et puis d'essayer de démêler où est la fiction, où est la vérité et ce qui est le domaine du cinéma ; c'est pourquoi Seberg représente là-dedans le cinéma. Tout le monde du reste est à la recherche de la vérité et du mensonge comme l'inspecteur de police qui lui dit : « Je fais le même métier que vous », et comme Denner à la fin qui dit finalement : « Vous faites la même chose que moi : vous prenez des choses aux gens avec vos caméras et ensuite vous les donnez aux autres ; vous m'avez volé quelque chose et puis vous le donnez aux gens. » La morale à la fin, c'est que Seberg continue à filmer sans trop savoir où elle en est exactement, mais il faut continuer à filmer... C'est ma morale personnelle. C'est un film peut-être difficile à comprendre parce qu'il est purement didactique, enfin il n'est pas sur l'image. Les gens, les distributeurs ont été très déçus : ils s'attendaient à des poursuites dans Marrakech ou des choses comme ça, alors ils voulaient voir le type qui fabriquait ces billets de banque... C'est même pas qu'ils n'ont pas aimé : ils sont passés en dessous et au-dessus du film... Je ne sais pas.

NON-COMMUNICATION

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas mais plutôt une difficulté mais qui ne. Qui, à certains moments, peut avoir des mots, mais ce n'est pas du tout ça par exemple vous l'expliquera Brice Parain faut, c'est bien se comporter vis-à-vis justement... Qu'il n'y ait pas de malentendu il y a un malentendu, cela devient visible, alors au fond c'est une morale du Candide de Voltaire. A un moment j'avais pensé l'appeler CANDIDE 62, que la mauvaise interprétation..., il y a dire que quand quelqu'un parle aller pas, là il y a besoin d'interpréter ; mais ça et qu'il vous dit « Bonjour ! », il « Ah !, il me dit bonjour, mais est-ce revoir ? » Or, c'est ce que nous faisons viennent tous les malentendus souvent.

PROCÉDÉS

Ce qu'on appelle des procédés, jusqu'avant, ils étaient une forme d'écriture journalistique de « France-Dimanche » ou fait, ce n'est pas un style, tandis que mot à l'imparfait, cela a un sens très. Par exemple, les fondus enchaînés étaient plus de sens. La première fois qu'on précis. Le premier fondu enchaîné de magnifique et c'est ce qu'il faut arriver beaucoup les enchaînés parce que j'ai à côté simplement ; mais Truffaut aime trouve qu'il s'en sert très très bien et c'est une image en elle-même. Les enchaînés pas pareil, alors que chez Decoin ou exactement pareil.

MORALITÉ

VIVRE SA VIE est un sujet moral. Un sujet moral, c'est œuvrer en moraliste. Au début : c'était décrire l'intérieur de l'extérieur de quelque chose pour montrer l'intérieur. Faire partager ce sentiment. C'est quelque chose que je n'ai pas fait, je n'ai pas voulu être moraliste dans le film, en tirer une morale. Dire il faut faire ceci un objet moral, de même que dans le film décrit un objet physique. Dans BANDEROLLE, ment. Dans VIVRE SA VIE, c'est unique, appelons-le l'âme ou autre chose, je ne sens-là.

er consiste à réaliser un spectacle et considère qu'il consiste à amasser un nombre de choses qui m'ont frappé et que je peux expliquer par la pensée, et je peux simplement dire : c'est ensuite, moi, par rapport à ce que j'ai fait ça... et c'est purement parce que le public ait du mal à s'y retrouver, mais on quatre choses simples qu'en comprennent assez bien... en bien ou pas d'interprétation. A l'époque, LE PETIT SOLDAT par le Gouvernement comme étant sorti deux ans après, il a été éreinté par d'être un film poujadiste, alors que ce n'était pas ça son propos. Et LE PETIT SOLDAT, je pense que le Gouvernement ne pas nuire aux relations avec l'étranger en un malentendu parce que nous avons une optique politique comme on en a une donnée du scénario.

Chaplin à un moment avait voulu aller à Israël, c'est un type que la police ne pouvait pas trouver ; il écrivait tout simplement des chèques et il les donnait aux mendiants. C'est une des plus belles escroqueries du monde. Je donnais au mot belle, au mot beau, je n'avais pas pensé à imaginer un personnage qui essaye de savoir pourquoi il a fait ça, mais finalement d'en faire vraiment de ça et puis d'essayer de démêler ce qui est le domaine du cinéma ; là-dedans le cinéma. Tout le monde connaît la vérité et du mensonge comme l'insulte. Je fais le même métier que vous », dit-il. C'est exactement : « Vous faites la même chose que les gens avec vos caméras et ensuite vous avez volé quelque chose et puis vous le rendez à la fin, c'est que Seberg continue à dire : c'est exactement, mais il faut continuer à le faire personnellement. C'est un film peut-être un peu didactique, enfin il n'est pas didactique. Les contributeurs ont été très déçus : ils ont dit : Marrakech ou des choses comme ça, qui fabriquaient ces billets de banque... mais ils sont passés en dessous et

NON-COMMUNICATION

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'impossibilité de communiquer, mais plutôt une difficulté mais qui ne vient pas justement du langage. Qui, à certains moments, peut avoir l'air de venir du langage ou des mots, mais ce n'est pas du tout ça puisque les mots sont ce qu'il sont, comme vous l'expliquera Brice Parain dans VIVRE SA VIE. Ce qu'il faut, c'est bien se comporter vis-à-vis d'eux et c'est ça qui est difficile justement... Qu'il n'y ait pas de malentendu. Parce que, dans LE MEPRIS, il y a un malentendu, cela devient vite la catastrophe et c'est irrattrapable, alors au fond c'est une morale très candide et c'est la morale du Candide de Voltaire. A un moment, du reste, LE PETIT SOLDAT, j'avais pensé l'appeler CANDIDE 62. Il y a pire dans LE MEPRIS que la mauvaise interprétation..., il y a le désir d'interpréter. Je veux dire que quand quelqu'un parle allemand et que vous ne comprenez pas, là il y a besoin d'interpréter ; mais quand quelqu'un parle français et qu'il vous dit « Bonjour ! », il n'y a pas besoin d'interpréter : « Ah !, il me dit bonjour, mais est-ce qu'il ne voudrait pas me dire au revoir ? » Or, c'est ce que nous faisons beaucoup et c'est de là que viennent tous les malentendus souvent.

PROCÉDÉS

Ce qu'on appelle des procédés sont devenus des procédés alors qu'avant, ils étaient une forme d'écriture et même un style. Quand un journaliste de « France-Dimanche » ou d'« Ici-Paris » écrit à l'imparfait, ce n'est pas un style, tandis que si Céline ou Balzac mettent un mot à l'imparfait, cela a un sens très précis... C'était dans ce sens-là. Par exemple, les fondus enchaînés étaient devenus un procédé qui n'avait plus de sens. La première fois qu'on l'avait inventé ça avait un sens précis. Le premier fondu enchaîné de l'histoire du cinéma devait être magnifique et c'est ce qu'il faut arriver à retrouver. Moi, je n'aime pas beaucoup les enchaînés parce que j'aime bien mettre les choses côte à côte simplement ; mais Truffaut aime beaucoup les enchaînés et il se trouve qu'il s'en sert très très bien et chez lui c'est plus qu'un procédé, c'est une image en elle-même. Les enchaînés souvent, les plans ne seraient pas pareils, alors que chez Decoin ou chez Delannoy, le film serait exactement pareil.

MORALITÉ

VIVRE SA VIE est un sujet moral. Dans la mesure où l'on traite un sujet moral, c'est œuvrer en moraliste. Le sujet est dit par l'anecdote au début : c'était décrire l'intérieur de quelque chose ou plutôt montrer l'extérieur de quelque chose pour montrer qu'il y a quelque chose à l'intérieur. Faire partager ce sentiment-là... c'est un sentiment moral. C'est quelque chose que je n'ai pas fait dans d'autres films, mais je n'ai pas voulu être moraliste dans le sens où je n'ai pas voulu dire : en tirer une morale. Dire il faut faire ceci ou il faut faire cela. J'ai décrit un objet moral, de même que dans le film UNE FEMME MARIEE, j'ai décrit un objet physique. Dans BANDE A PART, j'ai décrit un sentiment. Dans VIVRE SA VIE, c'est uniquement quelque chose de moral, appelons-le l'âme ou autre chose, je ne sais pas : mais c'est dans ce sens-là.

L'ART ET LA VIE

Vous avez l'impression qu'à certains moments j'abandonne le scénario puis l'histoire, que je me laisse aller au pur plaisir de filmer. En fait, c'est ça que j'essaie de faire à l'intérieur de tout le film. Une fois que l'on s'est donné un thème, certains personnages, ensuite je me mets dans une position telle que logiquement je ne peux faire que certaines choses, que ma manière de montrer les choses. Exemple : la promenade d'Anna dans *BANDE A PART*. A ce moment-là, il n'y avait pas d'autres choses à montrer que l'existence même des gens. Leur existence se confond avec l'existence même du film. Le film n'est pas un objet qui filme la nature, la caméra n'est pas seulement un appareil reproducteur qui filme la nature, les deux ensemble ne font qu'un. Le cinéma n'est pas un art qui filme la vie. Le cinéma, c'est ce qui est entre l'art et la vie. Et c'est ce qui fait que la vie est moins ou plus que l'art ou quelquefois que la vie et l'art sont à égalité. Le cinéma, par rapport à la peinture, à la littérature qui eux existent en tant qu'art au départ parce qu'il y a un choix, une existence, le cinéma au contraire, à la fois donne et reçoit de la vie et c'est ce que j'essaie de rendre sensible dans mes films : qu'on ne puisse plus séparer l'un ou l'autre. C'est ce qui explique que souvent ou bien on les rejette ou bien on les accepte en bloc.

COMPORTEMENT

Quand vous voyez le premier plan de *RIO BRAVO*, vous voyez Dean Martin qui entre dans un saloon et qui ouvre la porte, vous ne savez pas qui est son père, sa mère, s'il a fait des études ou s'il en a pas fait... Vous ne savez absolument rien et vous êtes intéressés à lui par ce qu'il va faire... justement. Et là, c'est une grande leçon du western : la psychologie du comportement, c'est ce que disait Sartre : un homme c'est juste la somme des gestes qui le caractérisent. Anna, dans *VIVRE SA VIE*, elle est uniquement la somme de ce que l'on voit d'elle pendant une heure vingt. Certainement elle a son passé, elle pense certainement à ses parents : un moment, on parle vaguement d'un enfant. Moi, je n'ai pas montré ces moments-là. Peut-être même que dans le film elle ne pense qu'à ça mais moi je n'en sais rien : je ne l'ai pas mis en évidence. J'ai mis en évidence d'autres choses : certains moments d'une existence. J'aurais pu en filmer certains autres et le film aurait été probablement différent.

VÉRITÉ-CINÉMA

Je n'ai pas eu le sentiment de revenir au cinéma muet parce que je crois que le cinéma muet était forcé, du fait même qu'il était muet, de traiter plus directement l'action, des gens en action ; tandis que nous pouvons nous permettre aujourd'hui de ne plus traiter uniquement l'action, mais les prolongements de l'action ou, au contraire, les antécédents de l'action. L'action était plus évidente dans le cinéma muet qui était obligé de la décrire. Par exemple, quelqu'un frappe à une porte : le cinéma muet était obligé de le montrer en train de frapper, même s'il voulait montrer l'attente de la personne avant d'entrer, parce que, sans ça, les gens ne comprenaient pas que le type attendait devant la porte avant d'avoir sonné. Avec le parlant, on n'est pas forcé de montrer ça ; on

peut traiter directement l'attente, enfin le sentiment qu'on a envie de montrer dans la scène. Et par rapport au cinéma-vérité, je pense qu'on confond : c'est un mot et en même temps c'est une technique au même titre que le travelling, le gros plan... C'est un certain style et ce n'est pas un genre comme le western. Les deux mots : cinéma et vérité ont toujours été de pair. Quand Renoir faisait TONI ou quand Lumière faisait LA SORTIE DES USINES LUMIERE, c'était déjà du cinéma-vérité. Chacun le fait à sa manière. Peut-être le cinéma-vérité a introduit quelque chose de nouveau qui est l'interview, le direct. Et on sait très bien que l'interview en direct est en même temps improvisée et télé-guidée. C'est ce mélange d'improvisation et de préméditation qui fait l'importance du cinéma-vérité. Je crois que les gens d'aujourd'hui critiquent beaucoup Rouch : on dit c'est pas vraiment du cinéma-vérité, c'est de la mise en scène. Mais justement ce que cherche Rouch c'est à préméditer, c'est à mettre les gens dans une action prévue et de voir comment ils se débrouillent. Prendre quelqu'un qui ne sait pas nager et voir les gestes qu'il va faire pour survivre : ça c'est le cinéma-vérité et moi je m'en sers souvent comme d'une technique.

Dans LE PETIT SOLDAT, il y avait une scène où Subor interviewait Anna. Cette scène avait été faite avec ce que l'on appelait à l'époque le cinéma-vérité, c'est-à-dire que c'est moi qui posait les questions à Anna et elle n'était pas du tout au courant de ce que j'allais lui demander et je lui ai posé des questions comme si c'était vraiment elle, Anna, et moi qui lui répondait, ces questions personnelles... ou pas personnelles, mais en tout cas comme si je l'interviewais, moi, elle, Anna, pas du tout le personnage. Et ensuite, j'ai fait reposer mes questions par Subor dans le film, puis c'est devenu une scène de fiction. D'ailleurs, à la fin, Anna dit : « Oh ! tu m'embêtes », enfin, je veux dire, c'est ce qu'elle me disait à moi parce qu'elle en avait marre. Et, dans VIVRE SA VIE, la scène avec Brice Parain a été faite de la même façon : j'ai interviewé Brice Parain. Je lui ai demandé ce que j'avais à lui demander, et ensuite j'ai fait reposer mes questions par Nana, de la manière dont Nana pouvait les poser ; par exemple, quand je demandais à Parain : « Que pensez-vous du romantisme allemand ? », Nana disait : « Que pensez-vous de l'amour ? » Ce qui fait que la réponse de Parain peut aller avec la question d'Anna. Je voulais faire également l'interrogatoire du commissaire de police que je voulais faire en cinéma-vérité, mais Anna a tenu, en vraie comédienne, à ne pas le faire : « Moi, je veux que tu m'écrives mon texte puis je le jouerai et tu verras que ce sera bien meilleur. » On s'est un peu disputé et puis finalement on a fait comme elle voulait et je trouve qu'elle a raison. La manière dont elle raconte l'histoire du billet de 1000 francs en le jouant, je la trouve plus juste dans l'improvisation, bien qu'elle soit jouée, que ce qu'elle a fait, sans le jouer, dans LE PETIT SOLDAT. Donc, il n'y a pas de théories... Ça dépend.

TABLEAUX

Je venais de voir, à l'époque de VIVRE SA VIE, « Arturo Ui » au T.N.P. et peut-être ça m'a influencé, mais j'ai pensé plutôt à l'OPERA DE 4 SOUS. A un moment, qui a disparu du film, je pensais mettre... lui donner un côté OPERA DE 4 SOUS, c'est-à-dire, en gros... un boni-

menteur qui dirait : « Voici la tré- lui arrive un jour... etc. » C'est ça en tableaux. Et pour jouer aussi sa peinture. Comme c'était la peinture tableaux.

INTÉRIORITÉ

La première image de Nana, de du film que j'ai eue. Je ne savais pas ce film ; j'avais deux pages de scénario le film tel qu'il est là. J'avais une le premier plan ce serait elle vue de pable de vous l'expliquer. On peut je peux peut-être, en disant que les qu'elle dirait et feraient attention au travers d'elle et qu'il y aurait un sentiment en ne montrant que l'extérieur et de était le sujet du film. Ils seraient plus Je ne voulais pas tricher avec lui : ce pas un film de cape et d'épée et c'est mettre dans l'état. Comme c'est un film scène longue, sans ça il y en a d'autres longues. Il fallait mieux le préparer, commence tout doucement, au lieu de

RESPONSABLE

Nana est responsable de tout ce même. Maintenant, elle n'en rougit pas pas de ma faute... », « C'est la faute « responsable » au sens sartrien du je me revendique moi-même et les langage peut-être moins naïf que ça c'était dans ce sens-là.

CITATIONS

Dans mes films, à mon avis, les Je peux toujours justifier n'importe pas, j'ai toujours le plaisir de la met pas le film, peut-être qu'ils aiment A D'ARC, dans VIVRE SA VIE, j'ai hés extrait de PICKPOCKET. Je pensais fait sous l'influence de Bresson, de PIC depuis trois ans. Ce film m'avait beau SA VIE, j'en avait senti l'influence. J me marquer, faire un hommage pers et puis j'ai changé d'avis et j'ai pensé MENT D'ORPHEE de Cocteau ; et qui était en train de tourner JEAN d'en mettre un extrait : il a accepté d'avis et on a pris la JEANNE D'ARC

le sentiment qu'on a envie de faire du cinéma-vérité, je pense qu'on parle d'est une technique au même titre que c'est un certain style et ce n'est pas le cinéma et vérité ont commencé. L'ONI ou quand Lumière a introduit le cinéma-vérité a introduit le direct. Et on sait très bien que même temps improvisée et télévisée et de préméditation qui fait que les gens d'aujourd'hui critiquent vraiment du cinéma-vérité, c'est que cherche Rouch c'est à préméditation prévue et de voir comment ça se passe qui ne sait pas nager et voir ça c'est le cinéma-vérité et moi technique.

Et une scène où Subor interviewait ce que l'on appelait à l'époque et moi qui posait les questions au courant de ce que j'allais lui dire comme si c'était vraiment elle, questions personnelles... ou pas si je l'interviewais, moi, elle, Anna, etc. j'ai fait reposer mes questions sur une scène de fiction. D'ailleurs, c'est ça, enfin, je veux dire, c'est qu'elle en avait marre. Et, dans le Parain a été faite de la même je lui ai demandé ce que j'avais à poser mes questions par Nana, de dire : par exemple, quand je demandais le romantisme allemand ? », Nana ? » Ce qui fait que la réponse d'Anna. Je voulais faire également ce que je voulais faire en cinéma-vérité, à ne pas le faire : « Moi, puis je le jouerai et tu verras que ça va un peu disputé et puis finalement on verra qu'elle a raison. La manière de 1000 francs en le jouant, je pense, bien qu'elle soit jouée, que LE PETIT SOLDAT. Donc, il n'y

VIVRE SA VIE, « Arturo Ui » au théâtre mais j'ai pensé plutôt à l'OPERA qui a disparu du film, je pensais mettre... C'est-à-dire, en gros... un boni-

menteur qui dirait : « Voici la triste histoire de Nana... Voici ce qui lui arrive un jour..., etc. » C'est de là qu'est venue l'idée de fragmenter en tableaux. Et pour jouer aussi sur le mot *tableau* au théâtre et en peinture. Comme c'était la peinture de quelqu'un, il fallait faire des tableaux.

INTÉRIORITÉ

La première image de Nana, de dos, c'est que c'est la première idée du film que j'ai eue. Je ne savais pas du tout ce que j'allais faire dans ce film ; j'avais deux pages de scénario qui décrivaient grosso modo le film tel qu'il est là. J'avais une seule idée très précise..., c'est que le premier plan ce serait elle vue de dos. Pourquoi, je serais bien incapable de vous l'expliquer. On peut peut-être le justifier aujourd'hui ; je peux peut-être, en disant que les gens feraient plus attention à ce qu'elle dirait et feraient attention aux textes, essaieraient de passer au travers d'elle et qu'il y aurait un sentiment, aussi bizarre que ça paraisse, en ne montrant que l'extérieur et de dos, un sentiment d'infériorité qui était le sujet du film. Ils seraient plus avertis de ce que va être le film. Je ne voulais pas tricher avec lui : il sait en voyant cela qu'il ne verra pas un film de cape et d'épée et c'est important de le préparer..., de le mettre dans l'état. Comme c'est un film que je pensais difficile, faire une scène longue, sans ça il y en a d'autres après que l'on aurait trouvé trop longues. Il fallait mieux le préparer, introduire comme une partition qui commence tout doucement, au lieu de commencer par des gros accords.

RESPONSABLE

Nana est responsable de tout ce qui lui arrive. Elle s'accepte elle-même. Maintenant, elle n'en rougit pas, alors que l'autre dit : « Ce n'est pas de ma faute... », « C'est la faute de la société. » Je veux dire « responsable » au sens sartrien du mot : je m'accepte tel que je suis, je me revendique moi-même et les autres avec moi. Elle emploie un langage peut-être moins naïf que dans sa lettre à ce moment-là mais c'était dans ce sens-là.

CITATIONS

Dans mes films, à mon avis, les citations sont toujours justifiées. Je peux toujours justifier n'importe laquelle. Et si elles ne se justifient pas, j'ai toujours le plaisir de la mettre et puis les gens, s'ils n'aiment pas le film, peut-être qu'ils aiment Aragon... Pour l'extrait de JEANNE D'ARC, dans VIVRE SA VIE, j'ai hésité. D'abord, je pensais prendre un extrait de PICKPOCKET. Je pensais à Bresson. C'est un film que j'ai fait sous l'influence de Bresson, de PICKPOCKET plutôt. Il était sorti déjà depuis trois ans. Ce film m'avait beaucoup impressionné et, dans VIVRE SA VIE, j'en avait senti l'influence. J'avais envie, pour moi-même, pour me marquer, faire un hommage personnel, mettre un film de Bresson, et puis j'ai changé d'avis et j'ai pensé à mettre un fragment du TESTAMENT D'ORPHEE de Cocteau ; et puis, je suis revenu à Bresson qui était en train de tourner JEANNE D'ARC, et je lui ai demandé d'en mettre un extrait : il a accepté, et finalement j'ai encore changé d'avis et on a pris la JEANNE D'ARC de Dreyer... sans le dire à Bresson.

INSTANTS VÉRITÉ

Ça se trouve au tournage et puis au montage... On les garde ou on ne les garde pas, mais justement c'est un moment où j'ai l'impression que quelqu'un est perdu et qu'il regarde comme s'il était perdu, et que je veux faire sentir. Et ça vient tout à coup. On dit : eh bien tiens... fais ça ou refais-le à tel moment et peut-être c'était ce qu'il fallait faire. Ce n'est pas provoquer... Ça se trouve comme ça et puis on essaie de les mettre en valeur. C'est une espèce d'appel, de communication qui est plus possible au cinéma qu'au théâtre. On parle de toute façon aux gens sans réflexion..., tandis qu'au cinéma on est séparé par l'écran, de même que dans la vie on est toujours séparé des autres par des milliers de choses même s'ils sont là, à côté de vous, chacun a sa propre vie et là, sur l'écran, tout à coup vous regardez, vous vous regardez en face et vous communiquez... Ça dure un centième de seconde et puis après, de nouveau, ça se sépare. Cela redevient du spectacle. Il y a juste un moment où les choses cessent d'être du spectacle.

CONVENTIONS

Au début du tournage de VIVRE SA VIE, je ne savais pas très bien ce qui allait se passer, mais je savais à l'intérieur de quels cadres allaient se dérouler les dix ou douze tableaux prévus.

Comme je tourne toujours les films dans l'ordre, pour essayer de retrouver à chaque plan le sentiment du personnage, à la fin de VIVRE SA VIE, je voulais la montrer au volant d'une voiture américaine, d'être passé du trottoir dans une voiture, c'est-à-dire qu'elle aurait fait le trottoir en voiture parce qu'elle avait bien gagné sa vie... et puis, elle passait devant Notre-Dame et puis elle se signait en passant. Mais je veux dire qu'il y aurait peut-être eu de la provocation gratuite, mais en voyant le film, en voyant la manière dont Anna avait joué, je trouvais plus juste de la faire finir d'une manière un peu absurde, comme ça, je trouvais que ça correspondait plus au film même si c'est une fin qu'on m'a reprochée parce qu'elle était conventionnelle. Etant donné que c'était un sujet conventionnel, je pense qu'il était bon, non pas d'être conventionnel, mais qu'il y ait une certaine convention... Au départ, la convention n'est pas mauvaise, c'est ce que l'on en fait ensuite quand les gens l'applique que ça devient mauvais.

MAÎTRE-NAGEUR

Mes acteurs sont à la fois beaucoup plus libres que sur un script « conventionnel », puisqu'il n'y a pas de choses précises à faire, qu'ils peuvent travailler, mais c'est en même temps beaucoup plus difficile pour eux, dans la mesure où ils doivent être prêts à quelque chose... Mais ils ne savent pas à quoi, mais ils doivent être prêts quand même. C'est plus difficile pour eux parce qu'ils doivent être plus disponibles et je leur demande d'aller dans une direction et de faire des choses et d'inventer pour que moi je puisse me rendre compte si c'est bien ou si c'est mal. C'est l'histoire de la personne qu'on jette à l'eau et qui ne sait pas nager. La manière dont l'acteur nage me donnera à moi l'idée de ce qu'il faut faire... Je dirai ne nagez pas comme ça, nagez d'une autre façon, ce sera bien mieux.

TECHNIQUE

Le mouvement pendulaire pendant la scène de la lettre correspond à un sentiment technique : j'avais envie de ne pas rester tout le temps dans le même angle, et en même temps je n'avais pas envie de changer de plan parce que je n'en voyais pas bien la raison ; alors, le seul moyen..., c'était de bouger.

CHEZ PLATON

Disons que ce qui est beau dans la vie, c'est la part de cinéma et que ce qu'il y a de beau dans le cinéma, c'est la part de vie. Enfin, c'est inversé. De même que chez un acteur, ce qui m'intéresse, c'est que ce soit un homme ou une femme, c'est son côté non professionnel. Et au contraire, quand je choisis des professionnels, c'est leur côté acteur et personnage bizarre qui m'intéresse toujours.

Moi, je ne connaissais rien à la vie et c'est le cinéma qui m'a fait découvrir la vie... avec les gens, les hommes, les femmes, les maisons, les voitures, le travail, les ouvriers. J'ai découvert comme si j'étais dans une caverne de Platon et puis qu'il y ait une petite fenêtre et un film projeté. Alors, un jour j'ai dit : « Tiens, il y a la vie ; alors moi je vais faire du cinéma aussi pour découvrir la vie. » Maintenant, j'ai l'impression d'être passé de l'autre côté de la fenêtre, et puis de regarder et de filmer derrière l'écran. A l'époque d'A BOUT DE SOUFFLE, j'avais l'impression au fond d'être devant l'écran et maintenant j'ai l'impression d'être derrière ; donc de voir la vie plus en face. Par exemple, dans A BOUT DE SOUFFLE, quand le policier tire sur Belmondo, je ne savais pas si vraiment ça se passait comme ça. Je veux dire que j'ai fait refaire le geste, comme quand un policier tire au cinéma ; je ne savais pas au fond si vraiment c'était comme ça. Maintenant, j'essaie de retourner aux sources, c'est-à-dire donner vraiment le sentiment qu'il prend le revolver. Il y a une chose qui m'a toujours frappé dans LE PETIT SOLDAT, c'est le moment où on voit Subor avec le revolver à la main... Tout le monde rit... On dit : « C'est impossible ! » Justement, c'est possible, parce que ça a été filmé à ce moment-là. Et moi, j'aurais voulu justement que tous les gens à ce moment-là dans la rue crient et s'arrêtent et lui sautent dessus. Il avait pour mission de leur échapper... Eh ! bien, au contraire, il n'y a rien eu du tout.

L'AME ARRACHÉE

BANDE A PART, ce sont des gens qui sont réels et c'est le monde qui fait bande à part, c'est le monde qui se fait du cinéma et là je contredirai un peu Douchet. C'est le monde qui n'est pas synchrone, eux sont justes, sont vrais, ils représentent la vie. Ils vivent une histoire simple, c'est le monde autour d'eux qui vit un mauvais scénario. C'est pour cela que j'ai été un peu étonné de la méchanceté de l'accueil alors que ces gens ne sont pas provocants, ne sont pas méchants, simplement un peu farfelus. J'avais pensé au poème d'Aragon et je fais dire à Anna Karina : « Vous regarder m'arrache l'âme » parce qu'il y a des gens comme ça qu'on rencontre à l'Etoile et puis on les suit jusqu'en bas des Champs-Élysées et après on les perd et on ne les reverra plus.

MALENTENDU

J'ai l'impression que dans tous une recherche vers la communication de communiquer, c'est une incompréhension qui existe, elle, dans les films elle veut parler au type dans le cinéma à dire. Il n'y a rien qu'elle ne compare Bardot et Piccoli, dans LE MEPRAS pas du même avis, mais il n'y a pas ont le même sens, toujours simple suite d'un malentendu..., mais ce n'est pas à nier. Moi, je ne crois pas du tout au contraire !

FRAGMENTS

Je pense qu'il n'est pas plus difficile de faire un livre ; c'est tout ce qu'il faut réussir. En effet, Dreyer a fait sept films et ont fait cent ou cent vingt, c'est-à-dire fait huit films et on me reproche de ne pas en faire plus. Je pense que mes sept ou huit films sont dans une vaste toile et que, par exemple, des choses, dans mes films, d'une façon c'était comme ça mais ce qui est dans les films, ce que je n'ai pas fait en fait, c'est monsieur qui avait fait seulement ce que vous voyez la vie, comme ça, probablement, il vivra jusqu'à soixante ans, ça ira probablement. C'est comme la vie, pourquoi elle est si abstraite ? etc. et demie de sa vie, alors qu'elle est l'impossibilité de juger sur pièces. FEMME MARIEE, je ne l'ai même pas faite de film parce que, à la dernière minute, elle a fini et ne prétend pas l'être.

ENGAGEMENT

Je pense toujours au public, mais je pense que certains metteurs en scène qui font quelque chose qui fera rire, alors que je trouve que cela, c'est une façon de parler au public, il est toujours facile de commencer comme Audiard et ça finit par être ennuyeux, je veux dire à l'échelon beaucoup plus haut, c'est de la démagogie. Pour des choses, bonnes ou mauvaises, on a été fâché qu'on n'aime pas ce qu'on y en ait un qui aime et l'autre qui n'aime pas, qu'il en tirent une leçon, à eux d'en tirer ce qu'ils veulent, ça par des formes différentes. Je

la scène de la lettre correspond
e de ne pas rester tout le temps
je n'avais pas envie de changer
à bien la raison ; alors, le seul

la vie, c'est la part de cinéma et
éma, c'est la part de vie. Enfin,
acteur, ce qui m'intéresse, c'est
c'est son côté non professionnel.
professionnels, c'est leur côté acteur
toujours.

e et c'est le cinéma qui m'a fait
ommes, les femmes, les maisons,
découvert comme si j'étais dans
ait une petite fenêtre et un film
s, il y a la vie ; alors moi je vais
la vie. » Maintenant, j'ai l'impres-
la fenêtre, et puis de regarder et
A BOUT DE SOUFFLE, j'avais
ceran et maintenant j'ai l'impres-
vie plus en face. Par exemple,
ad le policier tire sur Belmondo,
essait comme ça. Je veux dire que
ad un policier tire au cinéma ; je
fait comme ça. Maintenant, j'essaie
donner vraiment le sentiment qu'il
qui m'a toujours frappé dans LE
il en voit Subor avec le revolver
dit : « C'est impossible ! » Juste-
té filmé à ce moment-là. Et moi,
gens à ce moment-là dans la rue
us. Il avait pour mission de leur
n'y a rien eu du tout.

is qui sont réels et c'est le monde
e qui se fait du cinéma et là je
monde qui n'est pas synchrone,
ntent la vie. Ils vivent une histoire
qui vit un mauvais scénario. C'est
le la méchanceté de l'accueil alors
ne sont pas méchants, simplement
e d'Aragon et je fais dire à Anna
âme » parce qu'il y a des gens
puis on les suit jusqu'en bas des
et on ne les reverra plus.

MALENTENDU

J'ai l'impression que dans tous mes films les personnages expriment
une recherche vers la communication. Ce n'est pas une impossibilité
de communiquer, c'est une incompréhension ; ce n'est pas une impos-
sibilité qui existe, elle, dans les films d'Antonioni. Par exemple, Nana
elle veut parler au type dans le café et elle dit très bien tout ce qu'elle
a à dire. Il n'y a rien qu'elle ne comprenne pas et tous parlent très bien.
Bardot et Piccoli, dans LE MEPRIS, se parlent très bien. Ils ne sont
pas du même avis, mais il n'y a pas d'erreur sur les mots... Les mots
ont le même sens, toujours simplement, ils ne se comprennent pas à la
suite d'un malentendu..., mais ce n'est pas une impossibilité de commu-
niquer. Moi, je ne crois pas du tout à l'impossibilité de communiquer,
au contraire !

FRAGMENTS

Je pense qu'il n'est pas plus difficile en soi de faire un film que de
faire un livre ; c'est tout ce qu'un film nécessite qu'il est difficile de
réussir. En effet, Dreyer a fait sept ou huit films, Walsh ou Ford en
ont fait cent ou cent vingt, c'est là toute la différence. Pour moi, j'ai
fait huit films et on me reproche de voir la vie de telle ou telle manière.
Je pense que mes sept ou huit films ne sont que des petites taches
dans une vaste toile et que, par exemple, si jusqu'à présent j'ai vu les
choses, dans mes films, d'une façon un peu pessimiste, c'est parce que
c'était comme ça mais ce qui est important c'est ce qu'il y a entre les
films, ce que je n'ai pas fait en fin de compte. C'est comme si un
monsieur qui avait fait seulement un film, on lui disait c'est comme ça
que vous voyez la vie, comme ça que vous voyez le monde. Alors que
probablement, il vivra jusqu'à soixante-dix ans et que son optique chan-
gera probablement. C'est comme la question qu'on me posait sur Nana :
pourquoi elle est si abstraite ? etc. Mais moi, je n'ai montré qu'une heure
et demie de sa vie, alors qu'elle a vingt-cinq ans ; donc, on est dans
l'impossibilité de juger sur pièces. D'ailleurs, mon dernier film, UNE
FEMME MARIEE, je ne l'ai même pas appelé film, mais « fragments »
de film parce que, à la dernière page, le film n'est pas terminé, pas
fini et ne prétend pas l'être.

ENGAGEMENT

Je pense toujours au public, mais peut-être pas de la même manière
que certains metteurs en scène qui se disent : là, il faut que je mette
quelque chose qui fera rire, alors qu'est-ce que je pourrais mettre ?
Je trouve que cela, c'est une façon malhonnête et déloyale de parler au
public, il est toujours facile de manier une foule, je veux dire, on
commence comme Audiard et ça finit comme les discours de Nuremberg,
je veux dire à l'échelon beaucoup plus élevé. Mais c'est le même prin-
cipe..., c'est de la démagogie. Penser au public, pour moi, c'est faire
des choses, bonnes ou mauvaises, et puis qu'il en discute. Je n'ai jamais
été fâché qu'on n'aime pas ce que je faisais. Ce que j'aime, c'est qu'il
y en ait un qui aime et l'autre qui n'aime pas, mais qu'ils puissent dis-
cuter..., qu'il en tirent une leçon, bonne ou mauvaise pour eux. Libre
à eux d'en tirer ce qu'ils veulent. J'essaie seulement de leur montrer
ça par des formes différentes. Justement, pour LE PETIT SOLDAT,

on lui reprochait beaucoup d'avoir une forme confuse, eh bien à l'époque l'opinion française était aussi confuse vis-à-vis de la guerre d'Algérie. A 80 %, les gens ne savaient pas, ne voulaient pas. Ce que je trouvais bien, c'est qu'après une projection du film, les gens étaient pour ou contre, mais ils avaient envie d'en discuter.

Si je fais un film sur les dockers à Nantes qui font une grève, mon problème n'est pas de montrer comment les dockers peuvent gagner par rapport au Gouvernement, ni comment le Gouvernement doit gagner... je ne suis ni ministre, ni docker. Ou alors, si je prends une position, je dois m'engager ; mais alors, ce n'est plus mon métier. Mon métier, c'est d'être cinéaste et de montrer les choses à peu près dans leurs rapports justes, ni trop loin ni trop près, pour permettre aux gens qui voient ça d'avoir une appréciation directe. Si possible sans trop le transformer. S'il ne se passait rien dans le monde, je ne pourrais plus faire de films. L'impossibilité ou la difficulté de communiquer n'est pas chez moi une obsession fondamentale, c'est souvent un point de départ de mes scénarios au même titre que chez Feydau ou Labiche il y a le Mari, la Femme et l'Amant.

BANDE A PART

De tous les films que j'ai faits, c'est celui que j'aime le plus avec **UNE FEMME EST UNE FEMME**. Ils ont beaucoup de rapports et leur échec respectif me le prouve. C'est le même genre de personnages : à la fois des personnages de bandes dessinées et des personnages « populaires ». Rue Saint-Denis, à Paris, dans **UNE FEMME EST UNE FEMME**, et là, la banlieue, dans **BANDE A PART**. En référence à la littérature, ce sont des personnages des romans d'avant-guerre de Queneau, c'est pourquoi j'ai appelé l'héroïne principale Odile en souvenir d'un des tous premiers romans de Queneau. Je crois que l'échec du film vient de ce qu'ils sont à la fois imagés et vrais et que les gens, au moment où ils attendent une image, ils ont la vérité et que lorsqu'ils attendent la vérité, certains traits populaires, ils la voient sous forme d'imagerie d'Epinal moderne. Aujourd'hui, **UNE FEMME EST UNE FEMME** est mieux accueilli. A l'étranger, ils sont bien accueillis, ils ont un succès moyen, mais en France ils ont eu un insuccès assez net. C'est une chronique et c'est le ton de la chronique, d'où le commentaire. il y en a peut-être trop ou on aurait dû le supprimer... Si je fais passer les gens dans **A BOUT DE SOUFFLE** et que je fais dire à Belmondo : « Regarde, c'est beau la place de la Concorde », les gens ne disent pas c'est du commentaire. Dans **BANDE A PART**, je les fait passer place Clichy et, le soir, avec la lumière du charbon (qui est une phrase de Baudelaire qui m'a toujours frappé). C'est un sentiment que j'ai eu souvent en passant place Clichy qui est une des plus belles places de Paris le soir quand les lumières s'allument, eh bien je le dis en commentaire parce que les acteurs n'avaient rien à dire à ce moment-là et que je voulais que ce soit dit. Quelquefois, je fais dire en commentaire ce que répète le dialogue. J'aime bien cela. Quand vous entendez de la musique et que vous entendez le thème exposé par le violon, ça ne vous choque pas du tout qu'il soit repris ensuite par le piano. On a peut-être plus l'habitude dans la musique qu'au cinéma et c'est peut-être pour cela que ça vous choque.

LES CARABINIERS

Je pense que j'aurais dû mettre au générique qu'il s'agissait d'une fable. Je veux dire comme une fable de La Fontaine. C'est un film qui se passe aujourd'hui, comme demain, comme au Moyen Age. C'est peut-être cela qui peut paraître invraisemblable. C'est un film qui est très bien compris en général par les enfants de trois à quatre ans qui adorent en particulier la scène des cartes postales qui leur montre en dix minutes le monde entier. Tous les inter-titres sont tirés d'un livre sur les archives de la Gestapo ou de lettres, de directives du Q.G. de Himmler à ses soldats. La guerre est une chose assez invraisemblable. Même n'ayant pas connu personnellement la guerre, ce qui me frappe dans les souvenirs des gens qui en parlent, c'est même pas la nausée ou l'écoeurement, c'est la nausée et l'écoeurement qui deviennent monotones et la monotonie qui devient normale et je ne voyais pas comment traiter ce sentiment, sauf que dans la guerre il y a des longueurs. Cela dure trop longtemps. Vous me direz que pour traiter des longueurs, il n'y a pas besoin de faire long ou pour traiter l'ennui, il n'y a pas besoin de faire ennuyeux, mais là je ne voyais pas quel sentiment..., le fait que cela ne signifie plus rien et que les choses perdent leur sens devait devenir un sentiment normal. L'horreur ne signifie plus horrible..., elle ne signifie plus rien du tout. Les bruits, tout se mélange : le bruit des avions, des voitures, tous les bruits sont très forts et brusquement il y a des silences. Ça c'est le sentiment de quelqu'un qui revient du front..., une espèce d'abrutissement. Par exemple, quand on voit le film d'Abel Gance J'ACCUSE, il y a également cela..., il n'y a que des longueurs.

Il y avait une scène que j'ai supprimée parce que j'ai pensé qu'elle provoquerait les gens. Mais comme de toute façon personne ne l'a vue, je regrette de l'avoir enlevée. A la fin du film, il y avait l'acteur principal, Michel-Ange, qui retirait sa vareuse, remettait sa cravate, son costume, ses lunettes ; puis, il se tournait vers la caméra (c'était le contraire de la fin d'« Arturo Ui »). « Vous n'avez rien compris, vous n'avez rien vu, rien entendu, rentrez chez vous dans vos petites voitures, avalez des tranquillisants et dormez bien. »

LE MÉPRIS

Bardot a influencé LE MÉPRIS dans la mesure où les gens ne sont pas capables de la voir comme une femme normale et c'est dans cette mesure-là surtout qu'elle a influencé le film. Les gens voyaient Brigitte Bardot et non pas une femme ordinaire. J'ai donc été obligé de typer un peu plus les autres. Les personnages sont presque des prototypes.

J'avais refusé de faire la séquence d'ouverture, parce que je n'en avais pas éprouvé le sentiment. Mais après, j'ai dit au producteur : « On peut faire quelque chose ; eh ! bien, on va faire cela. » Il est tombé d'accord. Et moi, je trouvais pas mal de les montrer une fois comme cela, dans l'intimité. Ça n'explique rien de spécial et ça ne change pas la signification du film. On voit que c'est un couple qui s'entendait avant et puis qu'après ils s'entendent un peu moins. C'est pas le sujet du film, c'est ce qui se passe à partir du moment où ils ne se comprennent plus. Ce qui se passait avant n'avait pas pour moi beaucoup d'intérêt. Je filmais LE MÉPRIS au moment où il compensait sa naissance, ses causes, ses effets.

ACCIDENT

La mort de Camille à la fin. Elle meurt..., c'est ce qui pousse Paul pourra écrire sa pièce de théâtre (c'est comme ça que le compositeur qu'il aimait lui faisait du tort, comme la mort de Nana dans les minutes avant, elle ne serait pas au moment où elle mourait, alors moi ça ne me gêne pas. Moi, non.

CENSURE

Dans mes films, j'ai toujours eu la censure. Et d'ailleurs, selon les pays, c'est plus ou moins un coup. Je pense que la censure de vue politique. Je comprends la censure politique, qui exerce le pouvoir même politique et dont ils croient à un certain angle. Si le Gouvernement ou quelqu'un veut faire un film sur la guerre, je comprends mais je le comprends vis-à-vis.

LECTURE ET

par Pierre

LE petit traité de cinéma pour comprendre Godard » de Jean-Luc Godard est un livre de cinéma actuel pour trois raisons.

Parce qu'il parvient à créer ses méthodes, sa technique aux limites de sauvegarder cette liberté cinématographique, il manifeste une contribution à faire progresser les idées.

Parce qu'à travers tous ses films, une vision qui traduit la présence d'une conception originale de la création.

Le texte que nous publions est le premier point, mais beaucoup.

En effet, ce qui frappe le public, nous sommes loin de l'assurance que c'est la persistance d'une notion. Godard sous-tend la vie et la création soient distinctes. Or justement c'est là qu'apparaît l'originalité de l'attitude, même temps la source du dissensus, le secteur du public et de la critique.

généraliste qu'il s'agissait d'une
 La Fontaine. C'est un film qui
 comme au Moyen Age. C'est peut-
 être. C'est un film qui est très
 près de trois à quatre ans qui
 ces postales qui leur montre en
 lettres, les directives du Q.G. de
 une chose assez invraisemblable.
 ent la guerre, ce qui me frappe
 arlent, c'est même pas la nausée
 exécution qui deviennent mono-
 nale et je ne voyais pas comment
 guerre il y a des longueurs. Cela
 e pour traiter des longueurs, il n'y
 raiter l'ennui, il n'y a pas besoin
 s pas quel sentiment..., le fait que
 choses perdent leur sens devait
 ar ne signifie plus horrible..., elle
 ts, tout se mélange : le bruit des
 sont très forts et brusquement il y
 de quelqu'un qui revient du front...,
 mple, quand on voit le film d'Abel
 cela..., il n'y a que des longueurs.
 crinée parce que j'ai pensé qu'elle
 de toute façon personne ne l'a
 à la fin du film, il y avait l'acteur
 vareuse, remettait sa cravate, son
 tournait vers la caméra (c'était le
). Vous n'avez rien compris, vous
 chez vous dans vos petites voitures,
 bien. »

Dans la mesure où les gens ne sont
 femme normale et c'est dans cette
 le film. Les gens voyaient Brigitte
 naire. J'ai donc été obligé de typer
 nages sont presque des prototypes.
 nce d'ouverture, parce que je n'en
 fais après, j'ai dit au producteur :
 a ! bien, on va faire cela. » Il est
 pas mal de les montrer une fois
 l'explique rien de spécial et ça ne
 a. On voit que c'est un couple qui
 ils s'entendent un peu moins. C'est
 e passe à partir du moment où ils
 passait avant n'avait pas pour moi
 LEPRIS au moment où il compensait

ACCIDENT

La mort de Camille à la fin du film n'a pas de valeur symbolique. Elle meurt..., c'est ce qui pouvait arriver de mieux à Paul. Finalement, Paul pourra écrire sa pièce de théâtre et devenir quelqu'un d'intéressant (c'est comme ça que le comprend Fritz Lang), alors que cette femme qu'il aimait lui faisait du tort. Ça n'a aucune valeur de punition, c'est comme la mort de Nana dans VIVRE SA VIE. Cinq minutes après, cinq minutes avant, elle ne serait pas morte. Il se trouvait que j'ai filmé juste au moment où elle mourait, alors... Vous pouvez y trouver un symbole, moi ça ne me gêne pas. Moi, mon intention n'était pas symbolique.

CENSURE

Dans mes films, j'ai toujours eu trois ou quatre plans de coupés. Et d'ailleurs, selon les pays, ce n'est pas les mêmes ; ça varie beaucoup. Je pense que la censure en France, je la comprends d'un point de vue politique. Je comprends qu'un Gouvernement, qui a une certaine politique, qui exerce le pouvoir, aille contre les gens qui n'ont pas la même politique et dont ils croient qu'ils pourraient lui nuire selon un certain angle. Si le Gouvernement a déclaré la guerre à un pays et si quelqu'un veut faire un film sur la paix avec ce pays à qui le Gouvernement a déclaré la guerre, je comprends qu'il l'interdise... Je suis contre, mais je le comprends vis-à-vis de lui-même.

LECTURE ET RÉFLEXION FAITES

par Pierre Billard

LE petit traité de cinéma selon Jean-Luc permet de mieux comprendre Godard » disions-nous pour commencer. En quoi ? Jean-Luc Godard est une personnalité importante de notre cinéma actuel pour trois raisons.

Parce qu'il parvient à créer librement, avec continuité, en adaptant ses méthodes, sa technique aux conditions économiques qui lui permettent de sauvegarder cette liberté. Parce que, sur le plan du langage cinématographique, il manifeste un esprit de recherche et d'invention qui contribue à faire progresser les moyens d'expression cinématographiques.

Parce qu'à travers tous ses films il manifeste une continuité d'inspiration qui traduit la présence d'un auteur et met en évidence une conception originale de la création artistique.

Le texte que nous publions ici ne nous apprend rien sur les deux premiers points, mais beaucoup sur le troisième.

En effet, ce qui frappe le plus dans ce texte (outre la modestie - nous sommes loin de l'assurance méprisante des laudateurs et exégètes), c'est la persistance d'une notion en quelque sorte philosophique qui chez Godard sous-tend la vie et la création, à supposer que ces deux notions soient distinctes. Or justement elles ne le sont pas. C'est là sans doute qu'apparaît l'originalité de l'attitude godardienne face au cinéma, et en même temps la source du dissentiment qui oppose Godard à un certain secteur du public et de la critique. Pour Godard, la vie et le cinéma se