Du reste, il y avait Storaro. C'était une manière pour moi d'entrer en contact avec lui qui tourne un plan qui nous a coûté, c'était normal on avait l'argent, mais qui nous a coûté trente mille dollars pour un plan du scénario.

René Allio : Quel plan est-ce ?

Jean-Luc Godard : C'est un plan où on voit une équipe de film qui tourne. On entend parler américain et Coppola nous avait laissé le studio un dimanche. Enfin, on l'a payé avec son équipe habituelle. Ce scénario avait une particularité : c'est que la Télévision Suisse Romande acceptait de le co-produire en tant que scénario ; pas du tout en tant que film , en tant que scénario. Et puis cela ne s'est pas fait. Il fallait quand même avec l'argent qui restait faire le film selon les désirs car sinon on s'enlisait un peu. A force de chercher on était proche du pêché, du pêché de la création. Ca a pu se faire tant bien que mal, mais effectivement l'ambition est l'originalité, l'idée originale, pas au sens laudateur mais au sens originel, et puis le film s'est fait. Et puis la Télévision Suisse Romande a dit : "notre co-production de scénario, vous me la livrez ou pas "?. C'est devenu une espèce de post-face où je récapitule un peu la démarche qui s'est faite.

Debut seminaire image 2

J'ai eu vingt ans d'éducation, je ne dirai pas bourgeoise mais j'étais au lycée, l'école primaire, le BAC. On arrive à vingt ans et on a un bagage mais le bagage on ne le porte pas à la main. Dans le cinéma, par contre, je n'avais aucun bagage. Le premier bagage, on se l'ait fait nous-mêmes grâce à Langlois, on n'était pas loin de lui. Il nous a montré, en dehors du cinéma qu'on voyait dans les quartiers, aux Champs-Elysées, qu'il y avait eu d'autres choses. On s'est dit : "pourquoi est-ce que nous, pourquoi ma petite amie, moi, je ne tournerais pas ça comme Murnau a tourné Faust ?". Il n'y a pas de raisons,plutôt que comme Delannoy tourne Marie-Antoinette et là, je ne me suis pas rendu compte tout de suite qu'effectivement j'arrivais avec mon bagage culturel et intellectuel et qu'il y avait une espèce de lutte entre nous qui étions sincères mais qui étions probablement comme quand on est jeune, extrêmement violent et arrogant et même, par rapport à nous-mêmes, on faisait des erreurs et il n'y avait personne pour nous guider sauf quelquefois des gens comme Langlois, mais lui il faisait, par contre, tellement confiance à l'image qu'il faisait confiance à tous. C'était un producteur qui nous aidait mais qui ne pouvait pas nous guider après . En fait, j'ai mis vingt-cinq ans à peu près à récapturer ce qui était moi-même et ce que je pense être mes propres capacités intellectuelles, morales et physiques et à en être capable ce qui fait qu'aujourd'hui je dis : "j'ai l'impression de commencer toujours mon premier film". C'est un truc assez énivrant et qui vous donne l'espoir, malgré les échecs, de pouvoir vraiment commencer comme si j'avais effectivement mon cinéma à vingt ans.

Quelque chose dont je me suis aperçu, c'est que quelque chose qu'on appelle un jeune film, ce qu'on a appelé les jeunes cinéastes, ce qu'on appelle encore aujourd'hui les jeunes cinéastes

enfin ceux qui font le jeune cinéma, ce sont les gens qui ont trente ans et dans la vie civile en dehors du cinéma on appelle ça des adultes. Et quelqu'un de vingt ans ne peut pas quasiment, en fait, faire un film ; il le fait plus tard. En peinture, par exemple, j'ai appris que Delacroix peignait des fleurs juste à la fin de sa vie et qu'il disait dans son journal : "je crois que je commence à apprendre la peinture, j'ai appris la peinture quand je n'avais plus de dents". Ou bien Picasso qui s'est mis à peindre comme des enfants ; on le lui a assez reproché du reste. Il n'a pas commencé à peindre comme ça, il a fini par peindre comme ça. Le Titien a réussi à peindre des jeunes filles endormies à 95 ans. La voie normale serait de peindre des jeunes filles endormies entre 15 et 20 ans.

moustache
calvitie
echappe

Alain Sudre : Il y a deux questions que je voudrais poser, ensuite je laisserai la parole aux autres ; c'est, comment organises-tu la diction filmique ?

Jean-Luc Godard : Qu'est-ce que tu veux dire par diction filmique ?

Alain Sudre : Ta parole est centrale dans la façon dont le film se développe.

Jean-Luc Godard : Ici, oui, dans ce scénario.

Alain Sudre : Et ensuite comment passes-tu de ça au film ?

Jean-Luc Godard : Ca, c'est venu de ce que je suis resté seul sur le film. Tous les acteurs, tous les techniciens, tous les comptables qui ont travaillé au film, en ont déjà fait trois ou quatre autres depuis. De ce film qui est sorti il y a un an, moi, j'en suis sorti il y a trois jours. Et encore, je ne m'en occupe pas dans les pays où il faut le placer, le vendre et le défendre, sinon il y en a pour trois ans. C'est ce qu'a fait Chaplin. Chaplin faisait des films tous les neuf-dix ans, de par sa propre volonté.

Roland Cottet : Est-ce que ce document vidéo est destiné à être vu sans le film ?

Jean-Luc Godard : Ah, oui, oui.

Roland Cottet : Et j'avoie que les deux se complètent harmonieusement mais je me demande, pour ceux d'entre nous, peut-être, qui n'ont pas vu le film comment ils le ressentent.

Jean-Luc Godard : Je ne sais pas, c'est pour ça que je suis là. J'ai reçu avec plaisir l'invitation d'Allio pour avoir justement un point de vue là-dessus. Ce document est vendu à deux ou trois télé, en tant qu'un essai de Jean-Luc Godard sur un de ses films. Je pense qu'il peut être vu en dehors comme une façon de fabriquer un film, d'une certaine manière, à la fois par rapport à une idée très, très précise et en même temps absolument vague dont les gens pensent que se fait le cinéma.

René Allio : Enfin, c'est aussi une sorte de réflexion sur la création, sur un travail de créateur.

Jean-Luc Godard : Oui, oui c'est ça.

Roland Cottet : En ce qui me concerne, je me demande, si je n'avais pas vu le film, je ne sais pas si j'aurais suivi attentivement, je ne sais pas si j'aurai compris tout ce qui s'y passe.

Jean-Luc Godard : En tant que producteur, pour moi, l'idée c'est que ça doit être lié au film. En Suisse, comme j'habite pas loin de Genève, ça a été bien fait. Le film est sorti vendredi à Genève, à Zurich et Lausanne et le lundi ce film sortait dans une émission de TV ; pas avant, un petit peu après. Il aide ou il n'aide pas mais je pense qu'il aide un peu.

Et, en France, par exemple, le distributeur et le co-producteur de TV qui était A2 ont refusé cela. Moi j'ai demandé que le film ne sorte que maintenant pour qu'on puisse faire ça et qu'A2 passe ça même gratuitement si ils voulaient dans une de leurs émissions, de manière à faire aussi de la publicité mais une publicité si vous voulez culturelle. C'est-à-dire pas du matraquage publicitaire.

Jean-Pierre Daniel : Il y a une question que je voudrais poser par rapport à cela. Tout à l'heure, vous évoquiez le dialogue avec les différents techniciens, le rôle que cela a joué dans la réalisation du film. Dans l'essai, là, on voit bien qu'il y a toute une partie du film finie et les seuls techniciens qui sont interpellés, ce sont les acteurs. Il n'y a pas du tout le débat avec le son, avec l'image, que vous évoquiez un peu tout à l'heure. Est-ce que c'est parce que ça ne fait pas partie du scénario ?

Jean-Luc Godard : Parce que ça ne s'est pas fait. Et puis j'aurais risqué de me laisser aller à mon mauvais caractère et de dire tout le mal que souvent j'ai pensé. C'était plus facile d'indiquer juste une ou deux choses qui montraient qu'il y a une incompréhension totale dès le départ que moi, je m'en suis aperçu vraiment en le faisant, que moi je partais d'une image blanche, d'un cadre à remplir on peut le dire comme cela ou d'un mur à sauter, et que les autres partaient d'une image déjà faite, ils étaient perdus. Ils font confiance au génie ou a l'emmerdeur, peu importe, ils ont signé leur contrat, ils font confiance ce qui est pire que tout. Ils vous laissent carte blanche si on ose dire, mais il faut les payer pour ça. En plus, je savais qu'il allait y avoir une histoire de peinture, j'ai commis une erreur énorme : c'est de leur montrer. Car à partir du moment où je leur montrais une reproduction de rushes ou de Delacroix, eux ils disaient...

René Allio : Y'a plus de travail.

Jean-Luc Godard : Oui c'est ça. Mardi, on fait Delacroix, du reste, c'est ce qu'ils disaient sur le tournage : "Mardi on fait Delacroix, mercredi, Goya, jeudi Rembrandt". Le producteur aussi : "Alors c'est bientôt fini ce Delacroix ?". Et ils ne pensaient pas et il y a des peintures qu'on n'a pas pu faire, qui auraient été très intéressantes à faire. Il y avait une scène du Titien qui était une scène champêtre avec juste deux jeunes gens qui sont couverts d'une peinture légère et le costumier s'est attaqué à cette naïveté plein d'arrogance. Il a essayé et on a vu qu'on n'y arrivait pas, alors que, par exemple, sur le Rembrandt il a fait du travail magnifique ; c'est du costume de théâtre, là ; effectivement Rosalie, des gens de qualité, ils savent.

René Allio : C'est Rosalie qui a travaillé sur le costume ?

Jean-Luc Godard : Oui, oui, l'autre, j'ai oublié le nom. Alors ils savent qu'à Londres, ou à Moscou, ou en Italie, dans telle petite boutique il y a telle chose. Et effectivement c'est du travail de décoration, si vous voulez. Et quand il a fallu créer non pas un costume mais ce truc qu'avait la jeune fille du Titien, même un voile doux ne le rendait pas, et là je me suis rendu compte que, effectivement, heureusement, il y a des choses qu'on ne pouvait pas faire. On a quand même essayé : la gosse et la caméra sont tombées et se sont cassées à ce moment-là. Il y avait des approches comme ça et il n'y a pas eu de discussion. Il y en a un qui est assez râté qui est le Gréco, qu'on voit ici. Alors que certains Goya peuvent se faire, d'autres ne peuvent pas se faire. Delacroix, on peut et je l'ai approché. Mais, ils ne se sont pas rendu compte et je n'ai pas eu le temps de leur expliquer ; il aurait fallu leur expliquer que cela m'émeut, que cela me met sans dessus-dessous, plutôt dessous que dessus ; il aurait fallu que je le leur présente comme aujourd'hui en disant : "j'ai une idée de film, voici ce que je voudrais faire". Alors, ils auraient voulu cela, je pense. Mais, alors, vous vous rendez compte : un million et demi !

Pour en revenir à votre question, le travail ne s'est pas fait, l'amour pour ce travail-là n'a pas réussi à se faire, les acteurs se sont sentis assez lésés, ont mis de la mauvaise volonté. Il faut pouvoir dire à Isabelle : "tu vas parler à telle ouvrière et tu vas faire telle chose". Moi, je luis avais dit : "c'est une petite usine, elle n'est pas connue". Alors j'ai eu le malheur de lui dire : "écoute, tu n'es pas connue ici". Drame pour Isabelle, qui n'ose pas le dire, en plus. Ensuite, Anne-Marie me dit : "tu n'aurais pas du lui dire qu'elle n'était pas connue ici". Alors moi je voulais qu'elle aille à l'usine travailler tous les jours comme si elle cherchait du travail et puis moi, ce n'était même pas pour l'habituer à la machine genre le film de Martin Reed qui voulait qu'elle s'habitue ; je ne crois pas qu'en quinze jours, quand on habite le Parc Monceau, on puisse se rendre compte de ce que c'est que la condition ouvrière. Il faut y aller une semaine en tout cas. Et Isabelle le fait, consciencieuse mais pas plus d'une semaine. Par contre, je lui avais

demandé : "invites-en une de temps en temps, sors avec les filles qui sont là et puis rapporte-moi leurs dialogues. Comment veux-tu que moi j'y aille le leur demander. Ca ne peut pas se faire comme ça. Par contre, toi, elles te parleront, tu auras un ou deux dialogues et tu me les rapporteras, et puis je te paye pour ça". Et là, refus absolu, et donc manque énorme. Parce que quels que soient sa bonne volonté, son talent, sa gentillesse, elle manque de motivation ; son bégaiement par exemple, est une idée à laquelle j'ai tenu mordicus depuis le début, il a fallu trois mois de telex et de télégrammes dans tous les azimuts pour lui dire que je ne céderais pas la-dessus ; ça c'est bizarre.

René Allio : Ella a fini par le faire bien quand même.

Jean-Luc Godard : Non, je trouve que ça manque d'émotion, c'est une excellente actrice mais elle ne se dépasse pas ; elle le fait mécaniquement. Alors il y en a comme toi et moi qui trouvent ça bien et puis il y en a d'autres qui disent : "elle bégaye mal". Comment bégaie-t-on bien ?

René Allio : Ca fonctionne plus artistiquement qu'au réalisme.

Jean-Luc Godard : Oui, mais, vois-tu, c'était extrêmement difficile. Par exemple, je dis : "si tu joues Grouchka , qui boîte dans Les frères Karamazov, (ou je ne me souviens plus quel personnage) est-ce que tu vas refuser de boîter ?". Non, pour Dostoïevsky, mais là, le roman était publié, si vous voulez. Tandis que là, le roman était à faire avec elle et peut-être qu'on aurait trouvé autre chose que le bégaiement.

Jean-Pierre Daniel : Il y a une autre question que j'avais envie de poser : Après la projection de "Passion", je ne l'ai vu qu'une fois, mais c'est plein de souvenirs. J'ai eu l'impression qu'à l'intérieur du film, d'une certaine façon, était inscrite la tension, tout ce que vous racontez, je veux dire ces tensions entre vous techniciens ; j'ai l'impression que c'était inscrit dans le film où raconter l'invention du film, le vécu même du tournage n'apparaît pas comme quelque chose qui sera après dans le film.

Jean-Luc Godard : Si vous voulez. J'ai fait attention, exprès, de surtout ne pas le montrer, j'ai peut-être eu tort comme toujours ; on va trop loin quand on a vingt ans dans le cinéma en tout cas on exagère un peu. Ne pas faire un des plans, un seul des mille plans qui sont dans tous les reportages sur les films où on croit qu'on fait quelque chose, le public croit que c'est ça le cinéma, il n'y comprend rien, il ne sait absolument pas ce qui se passe. Des essais littéraires qui seraient faits comme ça sur des romans seraient refusés par l'éditeur. Là, on ne montre pas un seul plan de caméra dit "de reportage", alors qu'on en a des milliers d'heures. Là, vous avez vu souvent des plans qui ne sont pas dans le film, qui sont des plans de Jerzy et Anna par exemple, ont été

corrects, sont venus trois fois, l'un de Pologne avec les difficultés qu'il y avait et Anna d'Allemagne, ils l'ont fait de bonne foi mais sans plus, si tu veux. Après je leur demandais : "vous voulez rapporter les plans chez vous et les regarder ?". Non, pas la peine.

Armand Meffre : Est-ce que ça n'aurait pas été plus facile avec des acteurs moins connus ?

Jean-Luc Godard : Je pense que oui.

Armand Meffre : Je pense à des acteurs, par exemple, comme Jean-Pierre Vincent qui sont rompus à ce travail d'enquêtes, de contacts, je pense au travail qu'ils ont fait sur le tribunal par exemple.

Jean-Luc Godard : Je crois que c'est uniquement parce qu'au théâtre il y a une tradition de travail et de répétition.

René Allio : Il y a la vie de la troupe au théâtre qu'on n'arrive pas à faire au cinéma.

Armand Meffre : Et puis, pour parler bêtement, ça coûte moins cher et en plus ils auraient été plus motivés.

Jean-Luc Godard : Non mais au théâtre il y a une tradition et un système social ? Les acteurs de théâtre acceptent de n'être pas payés le même prix pendant les répétitions ce que n'acceptent pas les acteurs de cinéma sauf les inconnus parce que c'est un début.

René Allio : Au théâtre, les acteurs ont une sécurité de l'emploi, ils vivent ensemble avec des dramaturges, c'est tout naturel qu'ils rentrent dans un système comme ça.

Jean-Luc Godard : Oui, mais il y a autre chose quand même dans l'histoire de la sécurité d'emploi parce que j'ai depuis cinq-six ans toujours essayé, j'essaye toujours de dire : "on va travailler sept-huit mois et on vous paye au mois". Il n'y a pas de raisons d'être payé à la semaine, au prorata, du reste, il y a des tarifs syndicaux au mois. Or, il y a un refus. Ils aimeraient mieux faire trois films.

Armand Meffre : Etiez-vous obligé de prendre des vedettes pour des questions de production ?

Jean-Luc Godard : Ah, obligé ! Est-ce qu'on est obligé d'adorer Dieu ? Je ne sais pas. Des fois oui, des fois non. C'est moi-même qui m'oblige. A des moments je pense qu'en tant que producteur c'est mieux puisque en quatre ans je suis arrivé à faire deux films. C'est pareil avec Isabelle Adjani, on dit au producteur : "je ferai un film avec Isabelle Adjani qui s'appellera Prénom Carmen.

Un point c'est tout. Pas de scénario, pas d'écriture. A ce moment-là, c'est uniquement le nom de l'acteur, lié à la somme d'argent, qui fait que le distributeur ou le banquier accepte ou n'accepte pas. Moi, j'ai toujours peur de l'avenir. Isabelle était d'accord de refaire un film et puis un jour je croise Anna et je me dis : "on doit pouvoir demander le double d'argent qu'avec Isabelle". Alors, je demande à Anna, qui accepte, et ça c'est fait comme ça. Avec les inconnus, c'est pareil. Je rétablis avec les vedettes la même chose qui se fait avec les inconnus. Quand on débute dans le cinéma on voit son voisin, sa voisine ou son copain qui fait du théâtre ou quelque chose ; on a une vague idée seulement du film. On lui dit : "veux-tu, en juillet prochain, faire un film avec moi ?". Il dit "oui" mais on ne lui présente pas le texte dactylographié comme on le présente à ses Majestés les Vedettes. Donc, vis-à-vis des vedettes, je travaille comme avec des inconnus et j'essaye de les mettre dans un endroi inconnu pour elles. Mais c'est beaucoup plus difficile parce qu'après elles sont prises par des tas d'engagements, on ne peut pas travailler avant alors qu'au théâtre les plus grandes vedettes sont d'accord pour répéter un mois minimum. Et ça au cinéma, ça manque. Moi, je pense que c'est très, très mauvais.

Roland Cottet : Ca expliquerait Piccoli.

Jean-Luc Godard : Piccoli, c'était Jean-Luc Bideau qui devait le faire et Bideau avait des dates, il a préféré faire autre chose et chose bizarre, c'est Piccoli ensuite qui l'a remplacé.

René Allio : Il joue bien.

Jean-Luc Godard : Il n'est pas mal, oui, il joue sur sa facilité.

Roland Cottet : Je ne parle pas de son talent, je dis simplement qu'il y a un film sur deux français dans lequel il y a Piccoli. Et que ça relève de cette politique justement de crédit à la vedette qui permet au producteur de ramasser de l'argent ?

Jean-Luc Godard : Là oui, là oui, absolument. Mais sur les vingt, vingt-cinq films que j'ai fait, j'en ai fait la moitié avec des vedettes, la moitié avec des inconnus.

Marcel Baumann : Si vous en faites le bilan, les films avec vedettes ont-ils marché mieux que les autres ?

René Allio : Qu'est-ce que ça veut dire "marcher ?

Marcel Baumann : Financièrement.

Jean-Luc Godard : Non.

Olivier Girard : Et sur le plan du travail du comédien finalement

la seule manière de travailler avec des gens très connus, c'est qu'ils puissent participer à l'élaboration du film.

Jean-Luc Godard : Oui. on a essayé au début. A certains moments, ça s'est assez bien fait et puis on a dû aller trop vite parce qu'il fallait enregistrer ce qui était possible.

Armand Meffre : Il y a la frousse de l'acteur, parfois, quand il ne sait pas où il va. Des fois aussi il a besoin d'être rassuré, c'est très difficile de jouer la comédie, comme cela, sans savoir. C'est pour ça qu'il faut énormément de temps à mon avis. Il faut des acteurs très disponibles qui ne soient pas coincés par des problèmes de rentabilité pour faire ce genre de cinéma.

René Allio : Il y a une question, Jean-Luc, que je me suis posée et que je voulais te poser depuis que j'ai vu le film. Il y a des scènes de discussions politiques, au début, des réunions syndicales et tu as fait glisser le son, le son est décalé, est-ce que c'est exprés ? Est-ce que c'est anecdotique ? Est-ce que c'est vraiment le son ? Je trouve que c'était une façon de récupérer la possibilité de faire, de traiter encore ces scènes-là qui sont des scènes terribles.

Jean-Luc Godard : Ah, oui, c'était affreux rien que d'y penser .

René Allio : Est-ce que c'était prévu, ou est-ce un truc dans l'exécution ?

Jean-Luc Godard : Ah non pas du tout, c'était prévu comme ça ; j'ai écris un certain nombre de textes. On a enregistré les sons d'abord seuls, et ensuite on a tourné des plans et réenregistré des sons. Chacun a réenregistré, du reste, plusieurs sons. On ne savait pas qui allait dire quoi, à part Isabelle, c'était la serveuse du coin, la marchande de journaux et ça s'est fait comme ça. Moi j'ai pensé exactement ce que tu dis, ça permettait quand même tant bien que mal de passer par ça parce que c'était nécessaire.

René Allio : Moi, c'est un des souvenirs les plus forts que j'ai du film.

Jean-Luc Godard : On en est resté au stade du scénario quand même. Après cela aurait pu être tout autre chose, si c'est travaillé, ce qui se fait peut-être des fois au théâtre, justement, ou dans la danse, ou dans la danse moderne.

René Allio : Au théâtre c'est finalement assez rare. Dans le travail collectif, chacun amène sa contribution au travail. En général, cela se fait autour d'un texte. C'est extrêmement rare que tout le monde participe ensemble. Enfin, ça s'est fait dans pas mal de jeunes compagnies, il y avait le travail que faisait la Grande Cuiller, par exemple, je les cite parce qu'ils me sont proches ;

ils écrivaient un spectacle par an. Ils choisissaient un sujet et chacun écrivait son truc de son côté, ils faisaient les improvisations ; il y en avait deux qui mettaient ça au propre pour les autres, qui rédigeaient pour les autres, et c'était une création d'ensemble. Mais plastiquement ce n'était pas abouti sur le plan du texte et de la mise en scène. C'est très rare des spectacles qui réussissent à devenir des objets très achevés comme le spectacle du T.N.S. où ils ont travaillé, fait des enquêtes, contribué au texte. Mais je suis sûr que ce n'est pas étranger non plus, au fait que c'est une troupe qui vit une vie de troupe, ce sont des gens qui vivent ensemble qui sont engagés, qui ont même fait plusieurs saisons ensemble, qui ont le sentiment de représenter un moment de l'histoire du théâtre contemporain, ils ont des enjeux, il y a des enjeux dans la vie de la troupe à laquelle ils adhèrent. Donc, tu vois, il y a un truc qui est difficile de mettre sur pied autour d'un film même si tu pouvais avoir trois mois de plus.

Armand Meffre : Jean-Pierre Vincent n'est pas le seul. Quand on a monté "Le brise-lame", ma pièce, les gens aussi ont fait tout un travail pour les pêcheurs et des tas de choses. Ils sont allés vivre même avec les pêcheurs, à Sète. Ils ont fait des tas d'approche et ça donne des acteurs qui sont, d'abord pas tout à fait inconnus, et puis ce sont des acteurs très soupples, très disponibles, très curieux d'expériences.

Jean-Luc Godard : C'est possible au théâtre parce qu'il y a la vie de famille quand même. Effectivement, je n'aime pas le théâtre à cause de ça mais j'aime bien les rencontres dans les gares etc.. Au niveau d'un film, la vie, c'est d'abord la vie. Comme disait Hitchcock à Ingrid Bergman : "écoutez, ma pauvre Ingrid, faites ce que je vous dis, parce que ce n'est qu'un film", il ne faut pas lui accorder plus d'importance tout en pensant que c'était plus important que la vie, mais enfin ce n'est quand même qu'un film. Pour moi, c'est la vie, alors que pour Isabelle ça ne l'est pas. C'est un film de plus. Je lui dis : "écoute Isabelle, je te donne certaines données, disons la vérité tout de suite sur soi et partons de nous. La vérité sur le travail, sur l'argent, sur l'amour et des trucs comme ça et qui peuvent se dire. Dis-moi comment tu ressens l'argent qui te vient presque uniquement de Gaumont. Si c'est toi, ou si tu es serveuse dans un restaurant, comment ça se passe, dis-le moi. Ce n'est qu'un film, personne ne le saura que moi. Et en plus ça va devenir autre chose. Dis-moi ce que tu peux me dire. Alors là , j'aurais bien fait une émission là-dessus.

René Allio : Elle a vécu comme une prise de pouvoir de ta part, ce questionnement ?

Jean-Luc Godard : Mais qu'est-ce que tu veux te mêler de ma vie privée ? Ce n'est pas comme ça qu'on fait les films, je ne sais faire que comme ça.

Dans ce film, on partait sur une certaine démocratie consciente mais qui était même au niveau des acteurs secondaires, qu'on a logés à l'hôtel au même endroit, sciemment de notre part, que les acteurs principaux dans le palace. Et bien, il y avait, tout de suite, tout de même au bar, deux groupes et même des heures, puisque le bar était petit, où ils ne pouvaient pas venir ensemble ; il y avait des heures entre les petits et les grands. Il y avait heureusement autre chose à faire mais ça a beaucoup nuit. Effectivement, c'est un film dont l'échec est ressenti par le public ; il n'y a que de la communication ; entre ceux qui l'ont fait il y a eu quelque chose, ils ne se sont pas émus et n'ont pas été emportés par ce qui était l'ambition du film. C'est tout à fait vrai.

Nous, quand on a envie de faire un film, personne ne vous force. La police ne vous force pas encore, les P.T.T vont peut-être bientôt le faire quand tout sera cablé, mais pour l'instant on ne vous force pas à faire des films. Le seul apport original de la Nouvelle Vague était "partir de soi". On nous a assez critiqué de ne pas parler de la guerre d'Algérie, des nazis ou des trucs comme ça. Nous, on est parti de nous, ceux qui étaient riches parlaient des riches, ceux qui étaient pauvres parlaient des pauvres. Aujourd'hui cela peut se faire un peu autrement ; moi, effectivement, je suis incapable d'inventer un dialogue, c'est mon métier, je le ferai en fin de compte, c'est moi qui l'écrirai et qui écrirait "To be or not to be", mais si je ne peux pas demander d'abord à l'autre : "Où es-tu ?" et que l'autre ne me réponde pas où il est et ne me demande pas à moi où je suis, il se fout de moi. Moi je le sens presque comme ça aujourd'hui et à ce moment-là rien ne peut se faire. Ca c'est sortir la création de soi. Il y a un moment où, par rapport à la sécurité de l'emploi, il a des trucs à la fois très vagues et à la fois très profonds. Je me souviens quand j'avais fait une émission sur les chômeurs dans "Six fois deux", les seuls qui acceptaient de parler étaient les fous et les émigrants et encore ! Les smigards qui étaient au chômage et non les chômeurs.

J'ai un enregistrement que j'avais fait de Becker au moment où il tournait Le trou, au studio de Billancourt, dans le café qui n'a pas changé et j'ai comparé cela avec un enregistrement que j'ai fait en douce, une fois, au tournage sur Passion et j'ai gardé l'hypothèse qui s'est vérifiée, à savoir que, sur les quarante personnes qui mangeaient là avant le tournage sur Le trou il y avait entre 5 et 8 % du dialogue des gens entre eux qui concernaient le film. Au moment où on tournait Passion, il y avait trois ou quatre autres productions ; pas une seule fois dans les conversations des techniciens et des acteurs n'est venu le nom du film ; c'est mon impression : les gens qui font du cinéma aujourd'hui ont besoin de se servir du cinéma pour eux, pour arriver à un certain statut, pour être reconnus comme faisant du cinéma vis-à-vis d'eux-mêmes, ce qui est quelque chose, mais le film ne leur sert qu'à ça et ne leur sert plus à aller vers quelque chose. Ils n'ont, à la rigueur, pas besoin du film. Sinon comment peut-on

tourner un film par an quand on a du succès ? Ce n'est pas possible. Du reste, au théâtre, ça ne se fait pas ; quand on a du succès, on continue. Au cinéma, quand on a du succès, on change.

A mon avis, c'est le drame qui est arrivé à Coutard effectivement qui, à des moments, n'a pas pu s'utiliser et qui doit faire de très mauvais trucs souvent pour vivre. Je ne suis pas bon pédagogue de ce point de vue-là puisque je leur ai demandé : "Est-ce que tu as besoin de ce film ? As-tu quelques idées de départ ? De quoi aurais-tu besoin qu'on élabore un peu plus ?" Là, on a la sensation qu'on les viole et qu'on entre dans un domaine qui est le leur.

Alain Sudre : Et si on t'avait demandé à toi, ce que tu savais faire, qu'aurais-tu répondu ?

Jean-Luc Godard : Ca aurait pris du temps.

Intervenant : Oui, c'est ça aussi le problème au cinéma.

Jean-Luc Godard : Mais il n'y a pas de problèmes du cinéma, il y a le problème des gens qui font du cinéma. Le cinéma n'existe pas, ce sont les gens qui le font, enfin, pour l'instant !

Michèle Cretel : Il y a quand même un état d'esprit dans ce milieu qui est quelque part désolant et on est habitué à cela.

Jean-Luc Godard : Oui mais on l'a fabriqué nous-mêmes. Je veux dire : je le critique souvent mais j'en suis responsable. J'en fais partie. J'en ai fait partie et en tant que responsable je me demande si j'ai envie de continuer, de ne pas continuer ; qu'est-ce qu'on peut faire ? on ne peut pas en parler, on ne peut pas en parler en général de cas par cas. On en est reponsable. La T.V., on en est responsable, d'abord, parce qu'on la regarde. Mais avant qu'elle existe il n'y avait que le cinéma ; aujourd'hui, ça recommence exactement pareil en cent fois plus grand. C'est étonnant. C'est M. Mexandeau, des PTT, qui va faire les programmes des dix prochaines années. Ca c'est étonnant, enfin c'est rassurant aussi parce que ça prouve qu'on recommence.

René Allio : C'est le côté socialiste dont tu parlais.

Jean-Luc Godard : Et on peut se demander qu'est-ce qu'on a besoin de voir ? Qu'est-ce qu'on aimerait voir ? Quand on est 25 il faut effectivement plus d'idées au départ. Quand on est trois ou quatre on peut se poser des questions. J'ai engagé une actrice, Isabelle Adjani, qui a accepté. Je lui écris et lui demande : "est-ce que tu peux dire comment tu aurais envie d'être vue, vu les quelques données que je te donne des variations sur le thème de "Carmen". Pas de réponse. Il y a des moments pour moi, c'est

comme si je jouais au tennis ; j'ai l'air de me plaindre mais j'aime mieux en rigoler, mais effectivement on a l'impression de jouer au tennis : on envoie la balle et l'autre ne sait même pas qu'il l'a met dans sa poche et qu'il joue avec quelqu'un d'autre, il la mange et il faut continuer à lui envoyer la balle et de plus l'arbitre vous dit qu'on a mauvais caractère. Alors, il y a l'entraînement. Maintenant, le truc que je critique chez les techniciens, c'est l'entraînement. Les techniciens ne s'entraînent pas. Dans le cinéma, une fois qu'on a décidé, qu'un jeune homme ou qu'une jeune fille a décidé dans sa tête qu'il ferait un peu de cinéma, les trois quarts du temps il y prépare quelque chose. Du reste, on ne se moque jamais de quelqu'un qui dit "je prépare un film". Alors la grand-mère demande : "Tu fais toujours du cinéma ?", "oui, oui, je prépare un film, on m'a refusé l'avance sur recettes mais enfin j'écris un scénario". Alors que s'il était boucher il ne pourrait pas parler ainsi. Dans aucun métier on ne peut faire ça. Un opérateur, par exemple, ne voit la caméra que quand il va la louer. Il n'en a pas chez lui. Très peu, même, ont vu un appareil photographique. Très peu font de la photo. Enfin des choses comme ça qui paraissent aujourd'hui très nuisibles ; il n'y a plus un noyau industriel avec certaines règles. Il ne faut pas oublier qu'Hollywood doit sa force au simple fait qu'ils travaillaient quand même huit heures par jour depuis 1910. Alors que dans le cinéma français on ne travaille pas huit heures par jour chaque jour de l'année. Hollywood est devenu puissant uniquement pour ça. Il y avait cinq studios qui travaillaient tout le temps et qui se faisaient concurrence ; les scénaristes travaillaient de 10 heures du matin à 6 heures du soir à écrire soit des projets commandés, soit à imaginer quelque chose et ils devaient faire un certain nombre de rames de papier sinon ils étaient virés.

Roland Cottet : J'en reviens à votre étonnement sur le manque de participation des acteurs.

Jean-Luc Godard : Oui,ce qu'ils appellent participer c'est très près du phénomène, une espèce d'amour mystique pour s'enthousiasmer pour quelque chose, d'être prêt à tout. Effectivement, les gens de cinéma sont prêts à travailler parfois huit heures les pieds dans la neige mais à d'autres moments ce n'est pas le travail si on a les pieds gelés et qu'on ne s'est pas préparé. Le travail consiste à avoir de quoi acheter de bons souliers.

Roland Cottet : Je crois que ce n'est pas ça le problème. C'est qu'il y a quand même dans la tête des gens, une sorte de hiérarchie du travail.

Jean-Luc Godard : Ca s'est beaucoup plus hiérarchisé, effectivement. A l'époque, la Nouvelle Vague a été beaucoup critiquée parce qu'on a demandé, on disait qu'il fallait une autre hiérarchie. Il n'y a pas besoin de perchman si on est dans une pièce, dans un petit cabinet, et qu'on ne peut même pas tenir à deux personnes, on ne

va pas essayer d'en faire tenir quatre. Alors, à ce moment, on nous disait : "tournez en studio". On veut bien tourner en studio mais on trouve autre chose. Nous, on n'a pas tourné A bout de souffle ou Les 400 coups en studio. Ce n'est pas parce que c'était trop cher ou quelque chose comme ça, c'était parce que les règles de travail fabriquaient le film avant nous. Il y avait, par exemple, des règles d'éclairage. Je me souviens d'un chef opérateur qui était Roger Hubert. Il imposait des chemises grises partout parce que le blanc faisait trop de contraste ; bon mais en même temps ce n'était pas un gris comme Vélasquez en fait. Au début de la TV, c'était ça, pour soi-disant ne pas faire sauter les tubes. Il y avait plein de règles.

René Allio : Tu ne tournes toujours pas en studio parce que c'est trop cher.

Jean-Luc Godard : Ce n'est pas cher le studio. Si vous avez deux cent millions, vous pouvez tourner dix jours, faire des scènes superbes en studio.

René Allio : Une brique par jour tout de même.

Jean-Luc Godard : Si vous louez une belle chambre à l'hôtel "Novolark" aux Champs Elysées, ça vous coûte exactement une brique par jour.

Philippe Faucon : Tout à l'heure tu parlais de l'organisation du travail à Hollywood en disant que finalement ce n'était pas mal.

Jean-Luc Godard : A une certaine époque, oui.

Philippe Faucon :A une certaine époque et puis ça m'a rappelé quelque chose qui m'avait un peu amusé, c'est que, à un moment, il était question que tu fasses un film avec Coppola, on en a parlé, et c'était aussi un moment où toi tu disais dans la presse, dans les interviews, les déclarations, qu'il y a une chose que tu recherches c'est la communication avec d'autres cinéastes, c'est parler de ce qu'on fait parce qu'on n'en parle jamais, on vit chacun de son côté.

Jean-Luc Godard : C'est vrai.

Philippe Faucon : Finalement, je crois que ce film, ce projet avec Coppola a été abandonné.

Jean-Luc Godard : Oui, oui.

Philippe Faucon : Enfin, moi je te répète ça comme des flashes journalistiques qui sont tombés : "Godard quitte Coppola" ; je ne sais pas ce qui s'est passé et ça m'a amusé parce que j'étais tombé sur une interview de Coppola qui disait à propos de ça, en reprenant les mêmes mots que toi, il disait : "oui, c'est terrible,

ça n'a pas pu se faire parce que on vit chacun dans son coin on ne parle pas, il n'y a pas de communication qui se fait". Je ne sais pas si chez lui c'était sincère ou non, et puis, il y avait aussi dans la même interview l'idée hollywodienne un peu marrante chez lui, que, en réunissant les meilleurs, enfin ceux qu'il appelle les meilleurs, c'est-à-dire Godard, Wenders, et Coppola ça donnerait le chef-d'oeuvre du cinéma.

Jean-Luc Godard : Oh alors là il s'est un peu trompé mais enfin, au moins, il est sympathique dans sa mégalomanie, je veux dire qu'il se ruine avant les autres.

Philippe Faucon : Que s'est-il passé lors de cette expérience, de début d'expérience ? Pourquoi cela n'a-t-il pas marché ?

Jean-Luc Godard : Le point commun d'avec Francis et moi c'est que lui voulait faire de son studio une maison et moi je voulais faire de ma maison un studio. C'était plus petit. Mais exactement les gens qui ont travaillé sur Passion, on avait même loué une maison à côté de mon appartement. On avait demandé aux gens de l'installer eux-mêmes : cela ne s'est pas fait ; à ce moment-là, on a engagé un décorateur pour le faire. Mais au début on avait demandé aux assistants, à la directrice de production de meubler sa chambre, elle ne l'a pas fait. Mais il y a une idée effectivement qui vient de Pagnol et de Guitry. Guitry a fait de son théâtre un studio et de sa maison sa salle de montage.

René Allio : Il y a idée de tromper.

Jean-Luc Godard : Quelque chose qui vient du théâtre et de la maison et de la famille. Enfin, je ne sais pas.

René Allio : Ca vient du cinéma.

Jean-Luc Godard : Oui, tu amènes l'étranger dans ta vie familiale, ce que les gens ne font pas d'habitude. Moi c'est faire de ma maison un studio, c'est amener des étrangers dans ma maison. Du reste, en France, une Société de Production s'appelle encore une maison de production. Il y a effectivement cette idée de maison. Et c'est le point commun que j'avais avec Francis et tous les deux on a accepté, du reste d'une manière à la fois inverse et pareille, c'est que les gens ne sont pas venus ou se sont faits trop payés chez Coppola ; ils n'ont absolument rien foutu ; en plus il a un caractère un peu dominateur et il a un caractère un peu dominateur et il croit effectivement qu'on peut réunir les meilleurs, tout mettre sur ordinateur mais cela va contre sa nature aussi. Mais c'est l'entraînement avec les techniciens principalement et avec les acteurs qui me gêne beaucoup et qui

gêne moins au point de vue si j'écrivais des scénarios en écriture ; ce qui me gêne personnellement dans un film c'est au niveau du métier, du métier qu'on ferait faire à un acteur. Tu dirais : " il est dentiste ou il est aviateur". J'aimerais bien faire un film sur le basket-ball, par exemple, avec des femmes ; il y a de la danse, de la sculpture..., on n'a que le choix d'aller voir quelqu'un dans une équipe de basket et de faire un semi-documentaire et à la scène où il faudra qu'elle se déshabille et qu'elle embrasse le vieux premier ou le jeune premier, alors là, celle qui est basketteuse de profession refusera, elle dira : Oh, non, Monsieur, je fais pas ça moi je fais du basket". Ou alors on tombe sur l'actrice professionnelle mais au niveau du basket il faudrait un an et demi d'entraînement et cela on ne peut pas le faire. Donc effectivement, les films s'appauvrissent et qu'est-ce qu'on voit ? Des flics, des gangsters parce que tout le monde connaît ça et parce qu'il n'y a rien d'autre à faire ou alors on voit quelquefois des boxeurs ou des gens qui montent à cheval. En dehors de cela il n'y a rien.

Quand vous voyez Yves Montant qui est dentiste dire : "Mademoiselle, passez-moi la pince", il y a une petite scène pour justifier le fait qu'il est ça. Et cela me gêne beaucoup puisque l'histoire doit inventer ce qu'il fait huit heures par jour, n'existe plus puisqu'on ne peut pas le montrer ; alors, on en est réduit à des histoires d'amour et ça devient tragi-comique pour la création.

Dans le théâtre, il y a encore une habitude de se servir des vieux auteurs qui ont heureusement écrit des tas de choses, comme ça, ça va toujours. Mais il y a un truc complètement impossible effectivement à recréer : à l'époque de la Paramount, de la Metro, même dans le cinéma français, il y avait un certain nombre d'acteurs secondaires qui savaient jouer les concierges. Donc, on pouvait mettre un concierge ; aujourdh'ui on ne peut pas. Alors, qu'est ce qu'on peut faire ?

Intervenant : Ils n'avaient peut-être pas la même formation, aussi.

René Allio : C'était pas les mêmes scénarios.

Jean-Luc-Godard : Disons que le monde change, mais on en est responsable. Et voilà l'état où on en est.

René Allio : Mais c'est aussi parce que dans les salles, il y a les homologues des personnages secondaires ; maintenant ils ne sont plus dans le film.

Jean-Luc Godard : C'est vrai.

Armand Meffre : Il y a des centaines d'acteurs géniaux en France et on ne va jamais les chercher, je ne veux pas plaider pour moi.

Armand Meffre : Le distinguo acteur de théâtre/acteur de cinéma, ça n'existe pas.

Jean-Luc Godard : Je suis d'accord.

Armand Meffre : Quand on s'appelle Godard, est-ce qu'on ne peut pas essayer justement de travailler avec ces gens-là, quand on veut faire un cinéma nouveau, disons un rapport nouveau ? Moi, je les connais, les comédiens, ils sont prêts à ce rapport-là, je ne me mets pas à leur place, mais je les connais, je sais qu'ils savent le faire. C'est ç'est ça que je veux dire. Je pourrais vous en nommer deux cents mais ils ne font pas de cinéma parce qu'on ne leur en fait pas faire, mais ils savent le faire, c'est ça le problème.

Jean-Luc Godard : Pas tout le cinéma. Pas tout le cinéma. Moi, j'en ai utilisés souvent peut-être relativement plus que d'autres puisque je suis entre la recherche et le commercial si vous voulez mais moi je ne peux pas reprocher à Bresson de ne pas vouloir en prendre alors que moi je les prends volontiers.

Armand Meffre : Ce que je veux dire c'est qu'il y en a plein.

Jean-Luc Godard : Mais effectivement ce sont des gens qui vivent plus du théâtre et aujourd'hui plus de la télévision. Moi, ce que j'aime c'est rebénéficier de leurs qualités naturelles. Or, c'est souvent plus facile avec des inconnus qui a priori seraient assez mauvais ou quelconques mais qui ont quelque chose, qu'avec des super-vedettes.

Olivier Girard : J'aimerais bien reparler de la cassette. Moi, j'avais envie de dire, j'avais très rarement vu un truc comme ça. Ce que je trouvais très, très émouvant là-dedans c'est le côté plaidoyer pour expliquer un travail. Cette espèce de passion d'expliquer un travail et comment, de quelle matière c'est fait et comment ça se fait. A la fin c'est très logique même sur la matière brute de ce travail.

Jean-Luc Godard : Ah oui, le travais c'est ce qu'il y a de plus romantique si on pouvait bien le faire.

Olivier Girard : Truffaut, dans La nuit américaine, quand il raconte son travail, il y a une espèce...

Jean-Luc Godard : Oui, La nuit américaine a eu du succès parce que justement François a tout caché, a conforté le public dans l'idée qu'un film se fait comme cela. C'est un certain cinéma contre un autre. Parce que aucun film ne se fait comme La nuit américaine aucun, même La nuit américaine ne s'est pas faite comme cela. Et un metteur en scène dort la nuit, il n'y a pas des affiches de néon marquées "cinéma" sur son front pendant qu'il roupille.

Olivier Girard : L'autre jour, il y avait une interview à la télévision régionale de Beineix qui tournait son film et on lui a posé des questions sur le tournage et il répondait à chaque fois : 'c'est dur, mais c'est bien". Et c'est ça qui passe dans la cassette aussi : "c'est dur, mais c'est bien".

Jean-Luc Godard : C'est la communication, effectivement mais c'est partout pareil. Quand il y a eu ce qui s'appelle des écoles dans l'histoire de l'art ou même en politique-mais restons dans l'histoire de l'art ou dans l'histoire du cinéma, il y a eu des petits groupes de 2 ou 3 : ce qui a changé par rapport aux autres, c'est qu'ils se parlaient entre eux et que, à quatre ils étaient plus forts que cinquante ne se parlant pas entre eux. Au début du cinéma italien, Rossellini, De Sica et Fellini se voyaient. Fellini était grouillot chez Rosselini à l'époque. Je me souviens d'un article dans la Revue du Cinéma qui racontait que Roberto l'avait fait jouer dans Les miracles avec Anna Magnani ; il était enchanté parce qu'il criait : "un sandwich", et aussitôt quelqu'un lui apportait un sandwich ; il trouvait ça absolument merveilleux. Mais c'était déjà la nouvelle vague, on était quatre et on ne parlait que de ça. Ça ne dure que le temps à peu près des formations de rock, trois, quatre ans, parce que ça ne peut pas durer plus, ça se sépare. L'autre jour j'essayais de reprendre contact avec Rivette en lui proposant un travail d'enregistrement, et puis pour l'aider financièrement puisque j'avais un peu de quoi et lui n'avait pas de quoi ; en fait, c'était un besoin. Eh bien, c'était trop difficile, même avec la meilleure volonté des deux et au bout de deux jours ça n'a pas pu continuer. La force d'Holywood, en plus de l'organisation, c'est que peu importe si Kazan travaillait pour un autre studio que Nicholas Ray, ils se croisaient tout de même de temps en temps et les phrases qu'ils échangaient : "c'est dur, mais ça va bien", c'était pratique ; il y avait tout de même un côté "cuisine" ou pratique. Comment voulez-vous qu'une organisation à l'échelle américaine n'écrase pas tout le monde ?

Alain Sudre : Et la B.B.C. ! c'était pareil à un certain moment '

Jean-Luc Godard : Les ballets Diaghilev, l'Ecole de Paris, ça dure les grands clubs de football aussi. Mais réfléchissez vous-même, quand vous parlez aux gens qui ont vu un film, autrefois, de mon temps, on arrivait à dire des choses sur le film, même avec des gens qu'on ne connaissait pas. Aujourd'hui, on dit : "j'ai pas aimé" ou bien : "j'ai bien aimé", "formidable". Maintenant qu'il y a la vidéo, on ne dit même plus ça, on dit : "oui, oui, j'ai repiqué". L'objet de communication, effectivement, on ne sait pas si c'est les gens ou l'objet ; il ne sert plus à communiquer, on n'a pas besoin de dire qu'on a aimé James Bond ou "L'as des as", peu importe, on a juste besoin de dire qu'on l'a vu ou qu'on l'a aimé.

Olivier Girard : Ce qui est étonnant, c'est ça, c'est justement l'envie de non seulement communiquer avec des gens qui vont voir le film une fois qu'il sera prêt mais de communiquer avec les gens qui le font.

Jean-Luc Godard : C'est vrai que quand on se voit entre metteurs en scène, les gens se racontent. Chantal Akerman disait, dans un très bon entretien qui a paru dans Le Monde il y a un mois environ : "c'est affreux, parce que quand on se voit entre metteurs en scène on ne fait que se plaindre, on dit : "j'ai pas réussi à monter mon projet" ou "machin demande trop cher" et on ne se dit même pas : "j'ai essayé de mettre un costume pour faire un Gréco et je n'y suis pas arrivé". Pourquoi ? C'est-à-dire qu'on raconte ce qu'on a fait, on parle du travail. Mais on ne parle plus du travail. Au bar de Billancourt, chez Renault, un autre bar que celui du cinéma, à l'époque de l'invention de la Citroën, on en parlait, à l'époque de l'invention de la traction, ils en parlaient, ils parlaient de quelque chose ce qui fait que la traction a eu du succès. Aujourd'hui même la CX peut ne pas avoir de succès, les gens n'en parlent plus. Les Japonais, ils doivent parler entre eux de leurs voitures et de leurs magnétoscopes.

Intervenant : Je voulais vous poser une question, est-ce que vous avez eu très souvent au cours de vos anciens films les mêmes problèmes avec les acteurs, le manque de communication ?

Jean-Luc Godard : Pour Passion, c'est la première fois que je n'ai pas su prévoir et voir avant de l'organiser. Le projet était beaucoup trop ambitieux à de nombreux niveaux. Sinon, je m'entends, en général, assez bien, assez rudement au départ et puis très bien à l'arrivée.

Marcel Bauman : Avez-vous eu des échos d'autres réalisateurs qui ont utilisé la même préparation avec vidéo, sans scénario ?

Jean-Luc Godard : Personne ne l'a fait.

Marcel Bauman : Coppola l'a fait.

Jean-Luc Godard : Francis est le plus grand des menteurs, à des moments, il a fait, il a tellement fait, trop fait, dix fois plus que moi ; il a fait des dessins, des polaroïds, il a fait le film mais il a recopié en images à tous les stades graphiques possibles le scénario tel qu'il était écrit en le modifiant un petit peu. C'est exactement le contraire.

René Allio : C'est l'illustration, c'est la mise en images.

Jean-Luc Godard : Au contraire, l'excès a tout vidé. Les rushes de son film One from the heart étaient magnifiques. Si j'étais ministre, je ferais passer une loi qui durerait jusqu'à ce que je sois viré, mais qui obligerait que tout film en co-production avec la télé ait une heure d'émission avec l'équipe du film ou certains de ses responsables. Cela servirait de promotion au film mais surtout forcerait les gens à faire des enquêtes en même temps que l'histoire. Exemple : Alain Delon co-produit avec TF1 Mon ami le flic

enquête dans un commissariat. Si c'est uniquement Delon qui parle pendant une heure avec un commissaire, très bien et ça marchera très bien à la télé, en plus cela le forcera à faire quelque chose sous une forme qui sera au moins transmise comme une image par la télé. Ensuite, son film ne pourra être que moins mauvais, le mien ne pourra être que meilleur. Ca se tient, tout se tient. Or, il y a un refus fondamental sur lequel je ne m'explique pas très bien qui est justement de ne pas s'entraîner. Ca pourrait être simplement des décors bien photographiés avec un bon chef-opérateur, des beaux paysages. Ca ne serait pas forcément dans ceux dans lesquels on tournerait mais ça donnerait des idées. C'est ce que font les footballeurs, tout le monde s'entraîne. Il semble que, dans le cinéma, on veuille absolument privilégier l'instant magique qui, d'après la moyenne des films qu'on voit, est assez pauvre en tout, en tour de magie en tout cas.

Yves Boulle : Quand vous avez fait A bout de souffle vous n'étiez pas connu, me semble-t-il et il y a quand même des gens qui vous ont donné la possibilité de le faire. C'est ça qui m'intéresse.

Jean-Luc Godard : Oui, c'était un producteur qui cherchait un film à faire. A l'époque, Truffaut était très connu car il venait d'avoir son premier succès ; il avait écrit le scénario et je m'étais appuyé sur quelqu'un qui était une vedette, qui était de plus un ami. Cela s'est fait comme cela. Mais à ce moment-là, j'avais 30 ans et cela faisait 10 ans que je faisais,pour moi, du cinéma, c'est-à-dire des films, faire de la critique de films et parfois faire de petits films. A L'époque, pour faire de petits films, je me souviens qu'une bobine en 16 mm noir et blanc coûtait quelque chose comme 20 000 anciens francs. C'est-à-dire quelque chose comme 100 000 anciens francs d'aujourd'hui. Et Rohmer, Rivette ont fait des films. Je me souviens que Rohmer a tourné un film qui s'appelait Bérénice d'après Edgar Poë, quand le cinémascope est arrivé en muet, noir et blanc. Pour lui, c'était pas moins du cinéma ou plus du cinéma. Aujourd'hui je suis très surpris de la relative faiblesse du prix d'un équipement léger vidéo avec lequel on a tout le son, l'image, quoique de pas très bonne qualité. Nous, nous avions envie de voir quand même quelque chose et de faire voir. Ce qui m'étonne c'est que souvent les jeunes cinéastes qui écrivent un projet pharamineux sur la chute de l'empire romain, ou quelque chose comme ça, n'ont pas envie, en même temps, de prendre un VHS, faire un documentaire sur leur entourage, ne fut-ce que pour voir ce qu'ils savent rendre de ce qu'ils connaissent. Moi, je me dis : "il me restera ça, c'est ce qui me fait confiance même si je n'arrive plus jamais à faire un film, ou qu'on m'en empêche. Il me restera toujours ça. C'est pour ça que je suis un féroce allié des Japonnais.

Jean-Pierre Cottet : Je voudrais poser une question. Concernant la relative indifférence des gens à l'égard des films : je ne pense pas qu'il y ait indifférence ; je pense que la plupart de ceux qui vont au cinéma ressentent quelque chose, interprètent le film à leur manière et s'ils pouvaient communiquer avec l'autre ils en