

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Les cravates rouges. Entretien avec Jean-Luc Godard

JACQUES BENSIMON
CHRISTIAN RASSELET
et PIERRE THÉBERGE

Absente du corpus des Godard par Godard, cette entrevue du cinéaste de la Nouvelle Vague est inédite depuis sa première parution dans la revue montréalaise Objectif. Selon les souvenirs de Pierre Théberge qui a mené la rencontre avec Jacques Bensimon et Christian Rasselet : « L'entrevue eut lieu à New York à l'Hôtel Algonquin, dans la chambre de Godard. Atmosphère détendue, conversation facile... Nous étions au Lincoln Center à l'occasion du New York Film Festival et Bande à part y était présenté. Dans mon souvenir, des films de Warhol étaient diffusés sur des écrans télé dans le hall d'entrée de la salle. Warhol et Godard ! » Comme la première étatsunienne de Bande à part eut lieu au NYFF le 18 septembre 1964, on peut conclure que l'entretien s'est tenu dans les jours suivants.

Cette « conversation » est précieuse en ce qu'elle présente les réflexions de Godard sur ses premiers films. Il vient de faire Le Mépris (1963) et Bande à part (1964), dont il parle abondamment, et il s'apprête à tourner dans l'année Alphaville et Pierrot le fou: on peut dire qu'il est au sommet de sa créativité et de son aura en tant que cinéaste. L'échange à ceci de remarquable que les questions portent sur le travail même de la mise en scène, de la direction d'acteurs et de ce qui constitue le cœur du cinéma godardien : la prise en compte de tous les matériaux en tant que sons + images. Une idée forte revient plusieurs fois : « J'aime bien essayer de travailler sur plusieurs plans à la fois. Souvent le son est plus important que l'image ou le contraire; mais chacun est pris à un même niveau. » ; « Il n'y a pas de raison pour trouver un truc plus intéressant ou moins intéressant, presque tout est au même niveau. » ; « J'aime bien faire penser à tous les sens possibles, toujours être sur plusieurs niveaux. » Il s'agit de ne pas privilégier une chose sur une autre, mais de penser les idées, les gens, les mots, les faits à égalité, dans leurs rapports réciproques et multiples, selon plusieurs strates de sens, mais sans les hiérarchiser. Cette poétique qu'il partage avec Gilles Groulx débouchera à la fin de la décennie sur une pensée politique des sons et des images.

L'entrevue se termine sur une révélation surprenante : Godard affirme qu'il veut faire un film sur les indépendantistes québécois (le FLQ, on suppose) ! Il s'intéresse donc à la situation prérévolutionnaire du Québec, trois ans avant un célèbre général...

Godard tiendra parole et viendra en novembre 1968 participer au « Dix jours du cinéma politique » au cinéma Verdi à Montréal. Il est alors admonesté vertement par le cinéaste, acteur et musicien Pierre Harel qui lui reproche de venir faire la leçon aux Québécois. Quelques jours plus tard, Godard, bon prince, engage ce dernier comme coscénariste et acteur pour un projet révolutionnaire. C'est que sur

une proposition du producteur français Claude Nedjar, il part en Abitibi tenter pendant une semaine de décembre 1968 une expérience inédite de télévision libre, au poste privé CKRN-TV, avec Anne Wiazemsky, Pierre Harel, Guy Borremans et les Français Alain Laury et Pierre David, deux cinéastes de l'ARC (Atelier de recherche cinématographique) qui venaient de filmer Mai 68. Des émissions furent programmées pendant une semaine, jusqu'à ce que l'activisme politique du groupe finisse par susciter la grogne chez les notables de Rouyn-Noranda qui obtinrent l'arrêt des diffusions (La Rochelle 1994, p. 148). L'expérience suscitera néanmoins la création du « Projet Bloc », la première télévision communautaire québécoise, alors que, de son côté, Godard se lancera dans l'aventure du Groupe Dziga Vertov avec Nedjar comme producteur pour Pravda (1970). L'aventure abitibienne du cinéaste suisse, qui devait aboutir au long métrage Vidéo-guerriers, fut en outre racontée dans le documentaire Mai en décembre (Godard en Abitibi) de Julie Perron (2000).

Quand Nouvelles Vues a décidé de publier cette « conversation », nous avons contacté ses auteurs pour demander leur autorisation et recueillir leurs souvenirs. Au moment de nous donner son accord pour la publication, Jacques Bensimon nous avait demandé : « Quant à vous écrire et décrire le contexte dans laquelle elle fut réalisée, quel sera l'échéancier ? » Malheureusement, trois jours plus tard, Le Devoir nous apprenait sa mort des suites d'un cancer. Réalisateur, producteur et dirigeant d'organismes essentiels de notre cinématographie (TFO, ONF, Cinémathèque québécoise), il aura eu à cœur le cinéma jusqu'à la toute fin. Ce numéro de Nouvelles Vues lui est naturellement dédié. — Jean-Pierre Sirois-Trahan

— *Vous avez dit qu'il y avait un mur entre Le Mépris et Bande à part. S'agit-il d'une rupture esthétique, d'un changement de direction?*

Le Mépris était en couleurs, en scope, tourné en Italie, et le meilleur moyen pour moi de changer de direction était de me donner des contraintes. Je n'ai pas pu faire autrement. Je me suis dit : « Je vais faire de Bande à part un petit film de série Z comme certains films américains que j'aime bien », comme les films de Fuller, enfin, sur ce principe-là. Voilà. En fait, je pense que j'ai quand même été influencé par Le Mépris. Autrefois j'aurais fait Bande à part avec plus de plans; là je l'ai fait avec des plans plus longs, ce qui se fait peut-être moins dans des films comme ça.

— *Le Mépris n'est-il pas votre film le plus classique?*

C'est un film qui est exactement le contraire du film d'Antonioni [1], en ce sens que le sien est un film classique sur un sujet moderne et que moi j'ai fait un film moderne sur un sujet classique. Finalement mon film a l'air classique alors que le sien est très moderne.

— « *Classique égale moderne* » de *Bande à part*?

Cette phrase m'a toujours frappé. Quand Corneille a écrit *Le Cid* il était nouvelle vague à l'époque, quand Sophocle a écrit aussi.

— *Vous avez déjà dit, dans un entretien [2], que Le Mépris terminait un cycle sur le malentendu.*

Je n'ai pas dit un cycle sur le malentendu; j'ai dit un cycle tout court; un cycle sur quoi? Je ne sais pas; peut-être sur le malentendu. Enfin, j'ai l'impression de terminer une boucle.

— *N'y a-t-il pas aussi un malentendu profond à la base de *Bande à part*, dans la trahison d'Arthur?*

Je ne trouve pas, non, pas du tout. Comme je disais tout à l'heure, c'était la première fois que je racontais une histoire au sens normal du mot, je veux dire en décrivant plus les situations que les personnages. J'ai trois personnages, je les décris à égalité et je ne donne pas de préférence à l'un ou à l'autre. Jusqu'à maintenant, j'avais toujours fait des films à un personnage ou même à deux, en donnant une préférence à un seul; par exemple, dans *Une femme est une femme*, il y a nettement une préférence à la femme plutôt qu'aux deux garçons, alors que dans *Bande à part* ils sont tous trois à égalité.

— *Plusieurs de vos personnages masculins semblent cruels et lâches envers la femme, Arthur dans *Bande à part*, *Piccoli*...*

Ah non, ils sont comme ils sont; ils se donnent des apparences aussi; ils font semblant d'être comme ça parce qu'ils ne savent pas trop bien comment prendre les femmes.

— *Et la scène où Arthur frappe Odile...*

Oui, mais là c'est normal, parce qu'il est agacé; le moment d'après il sera plus gentil.

— *Cette cruauté n'est-elle pas la cause profonde de la perpétuelle insécurité sentimentale de vos personnages féminins?*

Peut-être.

— *Dans *Bande à part*, pourquoi avez-vous créé une Odile naïve, adolescente, un peu vierge devant la vie?*

C'est un peu le même personnage que Leslie Caron dans *Lili*, seulement, c'est Lili chez *Scarface*, si vous voulez [3].

J'aime bien les personnages tout neufs par rapport à leur situation, les personnages qui prennent un revolver pour la première fois plutôt que pour la centième, qui font les choses pour la première fois.

— *Est-ce que le happy end de Bande à part était prévu?*

Dans le roman ça finissait beaucoup plus mal. Ils se rendaient à la police et se disaient : « On va passer douze ans en prison et après on va être très heureux, on aura beaucoup d'enfants. » Dans le film, j'avais envie de voir partir les gens et finalement je suis content parce qu'ils partent avec beaucoup d'argent, avec vingt-cinq ou trente millions quand même. Si on y pense, ils ont de quoi faire la foire en Argentine, s'ils veulent.

Le dernier plan du film est un plan de *L'Immigrant* [4], les cinéphiles peuvent le remarquer. On a fait contretyper le plan pour qu'il ait un peu de grain. Le chien était là tout à fait par hasard, et j'ai eu beaucoup de mal à le forcer à rester.

— *Vivre sa vie n'est-il pas votre film où l'amour atteint son niveau le plus spirituel?*

Moi je veux bien. C'est un film plus composé, c'est-à-dire que bien qu'il soit très improvisé, le résultat paraît plus composé, plus calme. Par rapport à l'amour, je ne sais pas... C'est un film plus chrétien, qui correspond à l'idée chrétienne de l'amour. Les deux films qui sont le plus faits sur l'amour ou l'attirance brusque des gens, sur la sentimentalité, sont *À bout de souffle* et *Bande à part*; *À bout de souffle* est plus violent, plus grossièrement romantique, et *Bande à part* est plus fin, plus tendre.

— *Vous laissez une grande place au hasard.*

Oui beaucoup. J'aime bien faire des scènes qui cinq minutes après seraient différentes, où les gens ne diraient pas la même chose cinq minutes plus tard que plus tôt, comme dans la vie.

— *Vous avez présenté Une femme est une femme en citant Chaplin, « le tragique en gros plan et le comique en plan éloigné ».*

Ça veut dire que l'esprit du film est plus celui du gros plan. Il y a un film qui n'a pas marché à cause de ça, un film de Sternberg avec Janet Leigh, *Jet Pilot*. C'était une pure comédie mais faite

uniquement en gros plans; les gens, vraiment, avaient envie de rire mais ils ne pouvaient pas, parce que c'était touchant; ils ne pleuraient pas non plus puisqu'il s'agissait de situations comiques.

— *Mais quand vous faites un gros plan, la plupart du temps ça a un côté tragique.*

Oui, mais dans n'importe quel film, dès qu'on voit quelqu'un en gros plan, ça a un côté tragique.

— *Dans vos films, est-ce que certaines séquences sont faites pour amener un gros plan?*

Non, je ne crois pas. C'est purement instinctif. Ça ne peut pas s'expliquer. C'est comme des accords musicaux, tout à coup pourquoi faire tel accord? Bien sûr, il y a des lois musicales... enfin c'est pas...

— *Camille, malgré sa difficulté à s'exprimer, à se faire comprendre dans Le Mépris, ne découvre-t-elle pas une dimension intérieure qui dépasse un peu celle de Piccoli?*

Ah ça alors, j'en sais rien. Je crois qu'elle ne découvre rien du tout, mais je n'oserais pas l'affirmer. Moi je la vois comme une plante; Bardot est très bien comme ça. Si j'avais pu le faire en Amérique, j'aurais pris Kim Novak qui a un côté végétal, simple; je crois qu'elle pense physiquement, je veux dire qu'elle ne pense pas intellectuellement. Avec Kim Novak, le film n'aurait pas été tellement différent; il aurait été différent parce que ça aurait été des Américains plutôt que des Français; ils auraient parlé d'une manière moins intelligente; ça ne veut pas dire que ce qu'ils disent est intelligent, je veux dire d'une manière plus instinctive que réfléchie [5].

Avec Natalie Wood ou Anna Karina, ça aurait été beaucoup plus loin.

Une fois que j'ai fait les choses, je ne les regrette pas. Finalement j'ai découvert que ce que je voulais faire dans *Le Mépris*, c'est ce qu'Antonioni a fait dans *Le Désert rouge*. C'était l'intention inconsciente que j'avais... de filmer ce que j'appelle ce qu'il y a entre soi et les gens. Petit à petit, j'ai été amené à mettre la caméra de côté, puis de plus en plus loin, et je me suis dit en voyant le film d'Antonioni : « Tiens, c'est ce que je voulais faire », puisque petit à petit, sans m'en rendre compte, j'ai complètement abandonné.

— *Quel a été le film de Rossellini qui vous a le plus influencé?*

Il n'y en a pas; ce n'est pas Rossellini, c'est sa position, sa manière d'être, sa manière de faire des films aujourd'hui, de réagir, qui m'influence.

— *Dans Le Mépris, pourquoi ne pas avoir montré la scène du taxi...*

C'est que Brigitte Bardot n'est pas une actrice qui joue. Il faut la prendre comme un bloc, elle ne peut pas exprimer elle-même un sentiment sans en être consciente. Il y avait une scène où je lui disais : « Vous entrez, vous faites ça, et vous dites : "Tiens, pourquoi est-ce qu'on n'a pas changé les rideaux?" » En le faisant, elle avait mis sa main comme ça (sur la hanche); je lui ai dit : « C'est bien d'avoir mis votre main là; maintenant qu'on va tourner vous allez la remettre ». Alors là, elle était consciente de ce qu'elle faisait et elle exagérait beaucoup trop, c'était mauvais. Une bonne actrice l'aurait bien refait, sans exagérer. Bonne ou mauvaise, disons que Brigitte Bardot n'est pas une actrice, qu'elle est autre chose.

Si j'avais montré la scène du taxi, je n'aurais pas été capable de faire sentir qu'elle pensait que c'était peut-être faux. Nous, on savait que c'était vrai, on savait que Piccoli ne mentait pas, mais il fallait qu'on pense que Bardot pense que Piccoli mentait. Sans montrer la scène du taxi, j'étais au moins sûr que le spectateur se demanderait si Piccoli ment ou ne ment pas, puisqu'il n'avait pas vu la scène. Avec Anna, par exemple, je n'aurais pas eu besoin de faire ça, ça aurait été clair tout de suite [6].

— *Peut-on dire que Le Mépris est une démystification du cinéma?*

Non, au contraire, je trouve que c'est le cinéma tel qu'il est.

— *Pourtant Fritz Lang est vraiment humilié par le producteur.*

Je ne trouve pas, non, et lui non plus du reste. C'est un vieux, il est au-dessus de ça. Même Palance, je le trouve sympathique à sa manière. Les producteurs, qu'ils soient bons, mauvais ou infects, je les trouve bien. Ce sont des créatures purement poétiques, ils agissent comme de la poésie, en dehors de toute raison logique.

— *D'ailleurs vous faites déclamer Prokosh à sa sortie du studio...*

Oui, comme un roi de Shakespeare qui arrive là sur son empire détruit. C'était pour montrer que chacun à sa manière est intéressant, même s'ils se détruisent les uns les autres.

— *Vos personnages féminins sont profondément malheureux, Nana et Camille meurent comme fatalement. Mais la nouvelle direction que prend Bande à part par rapport au Mépris n'est-elle pas dans le salut que Frantz apporte à Odile?*

Oui, mais Seberg ne mourait pas à la fin d'*À bout de souffle* et dans *Une femme est une femme* Angela ne meurt pas non plus. De toute façon, les gens ne meurent pas parce qu'ils sont malheureux; ce n'est pas l'achèvement du malheur comme dans les grands romans anglais de Thomas Hardy, où vraiment les gens ont une succession de malheurs tragiques et où ils en meurent. Mais là, les personnages meurent par accident, c'est un malheur de plus mais ils auraient pu ne pas mourir. Ils auraient pu être écrasés par une voiture dans la rue, mais s'ils avaient traversé trois minutes après, pas du tout.

— *Commencez-vous vos films en pensant qu'un certain personnage restera vivant ou mourra?*

Dans *À bout de souffle*, je pensais que Belmondo à la fin partait en Italie avec son argent. Ce que je voulais c'était montrer enfin un gangster qui partait heureux avec son argent, ce qu'on ne voit jamais dans les films. Finalement c'était un autre genre de complaisance, au lieu de la fin malheureuse c'était la complaisance de la fin heureuse. C'était en réaction, ce n'était pas une idée sincère de ma part, ça ne venait pas du film lui-même.

Pour *Vivre sa vie*, je pensais avoir au dernier plan, Nana dans une voiture américaine, elle gagnait beaucoup d'argent, avec un manteau de fourrure, elle passait devant Notre-Dame et elle faisait le signe de croix. Ça aurait eu un côté satirique ou ironique qui n'allait pas avec le film.

Je ne savais pas du tout comment *Bande à part* finirait. Les deux derniers jours, quand on a tourné la scène, ça c'est fini comme ça. Avant, je ne savais pas. Je pensais qu'Odile et Frantz allaient ensemble, mais je ne savais pas très bien comment ça s'organisait.

J'ai toujours une vague idée de la fin, puis souvent la façon dont s'organisent les choses fait que ça ne peut finir que d'une certaine manière.

Bande à part c'était le passage du premier au second degré. Arthur est un personnage du premier degré et l'autre du second degré; Odile passe du premier au second degré.

— *Arthur plus Frantz est-ce que ça ne tait pas Michel Poiccard?*

Peut-être, mais je n'y ai pas pensé.

— *Quand vous avez présenté le film vous avez parlé de Kafka en parlant de Frantz.*

C'est que je trouve que Sammy ressemble énormément à Kafka; regardez les photos de Kafka avec son chapeau et Sammy là-dedans, c'est presque pareil.

— *Y aura-t-il vraiment une suite aux aventures d'Odile et de Frantz?*

Je ne pense pas, non. Peut-être un jour, dans cinq ans, je ferai la suite.

— *Dans vos films vous faites souvent se chevaucher les dialogues et les commentaires. Quelle importance accordez-vous à l'un et à l'autre?*

Quand on met un commentaire, c'est qu'on pense qu'il est ou utile ou agréable; il peut amener un élément de plus, pas seulement par ce qu'il dit mais par sa fonction d'être un objet sonore de plus par rapport au dialogue ou à la musique.

— *Est-ce dans ce sens que vous avez utilisé Georgia Moll, l'interprète du Mépris?*

Non. Je voulais que chacun parle sa langue et la seule manière de garder le film sans sous-titres c'était de faire un personnage de traducteur. Ça amenait aussi un élément féminin de plus par rapport à Bardot, et puis ça faisait quelqu'un en plus pour Palance. On pouvait imaginer des choses sur eux, ça le rendait plus intéressant même en dehors du film.

— *Dans un même plan-séquence, vous multipliez un même aspect de la réalité sur le plan sonore et sur le plan visuel.*

J'aime bien essayer de travailler sur plusieurs plans à la fois. Souvent le son est plus important que l'image ou le contraire; mais chacun est pris à un même niveau. Si quelqu'un dit : « Je vous aime », on peut faire dire « je » avec une image, supprimer le son « vous » et mettre une image à la place et on devrait arriver à comprendre.

— *Que pensez-vous aujourd'hui de Charlotte et son Jules?*

Oh, je n'en pense rien.

— *Est-ce un film que vous aimez revoir?*

Je n'aime pas beaucoup revoir mes films. Je les revois trop d'un point de vue technique. Il y a beaucoup de choses que je ne trouve pas bien. Ça m'agace de les voir faits comme ça, on ne peut plus les changer. Comme un peintre, je voudrais pouvoir reprendre... Je suis sûr que si j'étais peintre et que je voyais un de mes tableaux chez quelqu'un chez qui je suis invité, avec un petit pot de peinture je changerais, je referais des trucs. Degas faisait ça, paraît-il.

— *Pensez-vous avoir atteint un sommet d'expression tragi-comique à la fin de Bande à part lorsque Arthur et tout le monde s'entretuent?*

Je ne dirais pas sommet, non. J'ai essayé d'avoir les deux à la fois, comme dans les actualités quand vous voyez des gens fusillés, ça ne vous fait aucun effet parce que c'est à la fois tellement comique et tellement tragique.

— *Dans vos films il y a toujours un personnage qui veut aller vite, toujours plus vite.*

Ça me correspond aussi, c'est un peu mon caractère.

— *Le Petit Soldat c'est un peu cela?*

Je n'y ai pas tellement pensé. Il veut peut-être penser trop vite, tout savoir tout de suite : pourquoi? Comment? Qu'est-ce qui se passe? Avant même que les gens donnent des réponses, poser d'autres questions.

— *Pensez-vous que les coupures [7] du Petit Soldat puissent nuire à la compréhension?*

Pas du tout. Il y a une phrase qui a été coupée mais qui, aujourd'hui, n'a plus grande importance puisque le sens reste pareil. C'était : « Les Français perdront la guerre parce qu'ils ont tort. » Enfin, c'était un truc comme ça. Contre les Allemands ils avaient raison et contre les Algériens ils avaient tort : c'est Véronica qui le dit à un moment. Aujourd'hui c'est complètement fini et ça n'a plus d'importance.

— *Est-ce que pour vous la façon d'arriver à une liberté c'est d'être anarchiste?*

Non, je ne trouve pas. Enfin, les gens le sont tellement peu que même si des gens sont simplement normaux ils ont plus l'air d'être anarchistes qu'autrefois. Si tout le monde est en retard, quelqu'un qui a l'heure juste a l'air d'être en avance, mais ce sont les autres qui sont en retard.

— *Quelle importance accordez-vous à la danse, dans Vivre sa vie et Bande à part?*

Ce sont des moments physiques, des moments de vacances, où il n'y a pas de problèmes, ou s'il y en a, ils se déroulent normalement.

— *Le temps poétique plein?*

Oui, c'est ça.

— *Et le public participe à fond à cette scène de Bande à part!*

C'est comme dans les symphonies classiques où tout à coup l'orchestre se tait et qu'un instrument se met à jouer son morceau tout seul.

— *Cette scène de danse a-t-elle été improvisée ou travaillée?*

Du point de vue technique elle a été travaillée puisque les deux garçons surtout ne savaient pas danser; je voulais deux ou trois mouvements, une danse en ligne comme il y a un an ou deux, avant le surf, le madison. Les gens dansaient vraiment en ligne, comme le quadrille autrefois. Ce que je trouvais bien c'était que les gens tout à coup se mettent à danser en ligne dans un café comme ça.

— *Dans l'entretien que vous avez accordé à Collet dans le Seghers [8], vous avez dit qu'après Le Mépris vous vouliez faire un film sans y mêler de réflexion. Qu'est-ce que ça signifie?*

C'est-à-dire moins faire fourre-tout. Dans mon esprit *Bande à part* est plus un film d'aventures.

La Femme mariée, au contraire, est plus un film de réflexion, tandis qu'à l'époque d'*À bout de souffle* je faisais tout ensemble. Je veux dire : si je fais un film de réflexion, ne pas faire un film de gangsters, faire l'histoire d'un écrivain, par exemple. Jusqu'à maintenant, justement, j'ai fait penser les gangsters comme des écrivains ou le contraire.

— *Et Une Femme mariée?*

C'est une femme qu'on suit pendant vingt-quatre heures. Il n'y a pas vraiment de scénario. Ce sont des plans, des objets. Du reste je n'ai même pas appelé ça un film, j'ai appelé ça « fragments d'un film ».

— *Le mélange de comique, de tragique, de rêve et de réalité de Bande à part n'a-t-il pas une certaine analogie avec ce que faisait Boris Vian?*

Je ne le connais pas bien. Je ne peux pas vous dire.

— *Vous citez souvent Poe : dans Vivre sa vie, dans Bande à part.*

Parce que c'est un poète. Si on filme une voiture qui arrive sous les arbres, je la montre et en même temps j'aime bien faire une phrase; comme ça j'avais mis une phrase d'une nouvelle de Poe qui dit : « J'avais l'impression de débarquer... », je ne m'en souviens plus exactement.

— *Y a-t-il une relation entre la scène où Frantz et Arthur simulent la mort et la fin?*

Oui, c'est ça un peu; les deux étaient exactement de la même façon. Quand ils jouaient c'était la même chose que quand ils ne jouaient pas.

— *Une espèce de dialectique entre le jeu et la mort?*

Oui. C'est le jeu dans les sociétés primitives et comme ce sont des gens un peu primitifs...

— *Faites-vous une différence au cinéma entre le documentaire et la fiction?*

Il y en a une, mais c'est de n'en pas faire. Quand je montre du documentaire, je le fais passer pour de la fiction, et le contraire.

— *Que pensez-vous du cinéma-vérité?*

C'est une technique, je crois, comme le travelling est une technique. Leacock, c'est ce que fait *Life*, *Paris-Match*, c'est du journalisme.

— *Vous avez employé Maysles dans Paris vu par* [9].

Oui, comme technicien qui est un artiste aussi dans sa technique; j'avais organisé ce qu'il fallait filmer et puis il a filmé comme il voulait.

— *La chanson d'Odile dans Bande à part qu'est-ce pour vous?*

C'était mon point de vue à moi sur ce film, c'est-à-dire m'intéresser aux gens, à tout le monde. J'ai filmé ce qu'elle dit finalement dans *Vivre sa vie* où elle dit : « C'est facile, il n'y a qu'à s'intéresser aux choses et à tout le monde ». C'est le thème de la chanson d'Aragon qu'elle chante. À un moment, je la fais passer par une station de métro qui s'appelle « Liberté ».

— *Vous avez dit dans Le Petit Soldat : quand on photographie le visage on photographie l'âme qu'il y a derrière.*

On ne va pas au fond parce que ce n'est pas l'âme des gens qui est intéressante, c'est de montrer qu'elle existe. Ce qui fait quelqu'un ce n'est pas tellement ce qu'il est extérieurement; on peut le montrer, c'est intéressant mais ce qu'il est intérieurement, il faut le sentir. C'est comme les films chirurgicaux, je ne peux pas supporter parce que ce n'est pas la peine.

— *En montrant ainsi les apparences, le côté évident, extérieur des choses, vous rejoignez quand même d'une certaine façon l'intérieur.*

Oui, certainement. C'était le but avoué de *Vivre sa vie* : montrer qu'il y a toujours quelque chose derrière et que c'est ça qui est intéressant et touchant.

— *Dans un de vos films on dit : « Vous regardez m'arracher l'âme. » [10] N'avez-vous pas, en tant que réalisateur, l'impression de voler quelque chose à quelqu'un?*

Non, pas là, non. Le sens est vraiment le contraire, là c'est la gentillesse, la pure gentillesse; là c'est ma manière de dire aux gens : « Voilà, je vous filme parce que vous êtes intéressants, et je vous comprends. Je suis là, ne vous en faites pas, tout va bien. »

— *Faites-vous allusion au drame de l'artiste, dans *Vivre sa vie*, quand vous citez le passage de l'artiste qui peint sa femme?*

Non, c'était une idée que je trouvais belle comme ça et à laquelle je n'attache pas trop d'importance particulière. C'était une belle idée mais on peut avoir l'idée contraire, peut-être. C'est une belle histoire, mais je ne sais pas s'il faut la prendre au pied de la lettre. C'est beaucoup plus une légende. Et quel sens faut-il accorder aux légendes?

— *Quand vous avez une mise en scène à faire à quoi pensez-vous d'abord?*

Je crois que tout vient ensemble. J'ai un film à faire en décembre avec Constantine. Je ne sais pas du tout ce que je vais faire. Hier j'étais dans un endroit, dans une espèce de *joint* de la 47e rue. L'ambiance était bien et je me suis dit : « Tiens, on pourrait commencer un film ici, on verrait le type assis... qu'est-ce qui se passe? » Je ne sais pas, mais c'est une idée comme ça, sur des impressions ou des sentiments.

— *Cette idée de faire un film avec Constantine vient-elle du sketch de La Paresse?*

Non, pas tellement. J'ai envie de le traiter comme Randolph Scott dans un western, un personnage comme ça. Je trouve que physiquement il peut très bien faire. Un personnage qui ne dit rien, qui a

une espèce de présence bizarre, qui a une tête un peu étrange...

— *Et ça sera Lemmy Caution?*

Ça sera Lemmy Caution, je ne sais pas trop contre qui, pour qui, ou avec qui...



Couverture d'*Objectif*, n° 33. Graphisme: Camille Houle

— *Connaissiez-vous bien Belmondo avant de faire À bout de souffle?*

Non. J'avais fait un court métrage avec lui, c'est tout. Je ne le connaissais pas. Ce qui m'intéressait c'était de dire : « Voilà quelqu'un que je ne connais pas, qu'est-ce qu'il a, qu'est-ce qu'il peut faire, alors voyons ce qu'il peut faire, faisons-lui faire, et puis voilà. »

— *Pourquoi faites-vous souvent des répétitions de scènes au montage?*

On trouve ça en musique, en peinture aussi. Au cinéma... Autrefois, du reste dans les films muets ça se faisait couramment. Les gros plans très souvent reprenaient le même mouvement et on repartait parce que ce n'était pas du tout fait dans un esprit de continuité; maintenant qu'on a fait ce qu'on appelle le raccord, c'est quelque chose de très vaste et c'est devenu petit à petit, avec les films entre les deux guerres, uniquement une notion de pure continuité temporelle. Un raccord veut dire changer

de plan et changer de plan peut vouloir dire simplement la suite ou vouloir dire autre chose aussi. Je ne sais pas... si je filme une fille de loin, et dans *Les Carabiniers* j'ai fait ça, elle enlève sa casquette, et puis je trouve ça joli, alors je lui fais refaire en gros plan pour qu'on voie mieux, c'est tout.

— *Vous le faites avec des mots aussi.*

Mais oui, j'aime bien utiliser les mots. Prenez un mot, n'importe quel mot. Parfois vous le regardez et il perd sa signification et vous le voyez comme objet dessiné. J'aime bien avoir les deux en même temps.

— *Comment avez-vous dirigé Anna Karina dans cette scène de Vivre sa vie où elle se dit responsable?*

C'est elle qui a tout fait. Je lui ai dit : « voilà le texte », elle l'a appris, elle l'a joué, c'est tout. À Anna, je lui dis un petit peu comme ça, mais elle trouve tout ce que j'ai envie de faire et elle va bien au-delà la plupart du temps. Ce sont des textes assez difficiles puisque ce sont des idées, mais elle arrive à rendre des idées comme un dialogue sentimental et c'est ce que j'aime beaucoup chez elle. Avec une autre actrice on se rendrait compte combien c'est difficile.

— *Vous faites aussi des discontinuités dans le montage musical. Dans Une femme est une femme, vous coupez la musique et vous ne laissez que les paroles.*

Oui. Anna chantait sans la musique en répétant, et j'avais trouvé très touchant le son de sa voix perdu dans cette grande pièce. Avec la musique ça perdait ce côté de petite fille qui chante comme ça. C'est ce que j'avais tenu à garder, surtout qu'elle était strip-teaseuse. Ça contrebalançait de le faire sur un côté purement poétique et pas du tout érotique comme ça se fait d'habitude.

Les gens n'attachent jamais d'importance au son et c'est ce qui m'intéresse le plus. Si les personnages sont à dix mètres, il n'y a pas de raison pour qu'on les entende comme s'ils étaient en gros plans, et dans les trois quarts des films, c'est comme ça.

— *Y a-t-il une raison particulière pour que Bardot s'appelle Camille alors que dans le roman elle s'appelle Émilie?*

J'aime bien les noms comme ça. C'est un personnage de Musset, donc c'est un personnage peut-être romantique, et français, un peu démodé aussi, comme Marguerite. J'aurais pu l'appeler Marguerite.

— *Pensez-vous faire le procès de l'intellectualisme dans vos films?*

Non, pas du tout. Je suis fier d'être un intellectuel. Contrairement à ce que disait Kast, je trouve qu'on devrait comme les Juifs avoir de petites étoiles « intellectuel ». C'est un beau mot, intellectuel, intellect, intelligent... C'est devenu péjoratif mais tant pis, il n'y a qu'à lui redonner un bon sens.



Des intellectuels: Claude Jutra, Jean-Luc Godard, Roman Polanski, Jonas Mekas, Robert Hershone (?) et Victor Désy pendant le Festival du film de Montréal en décembre 1963. Coll. Cinémathèque québécoise. Tous droits réservés.

— *Bergman est intellectuel?*

Je ne trouve pas Bergman intellectuel. Je trouve hypersensible *Le Silence*. Ce n'est pas une démarche intellectuelle de sa part. Les Français ont toujours été plus intellectuels que les autres gens parce qu'ils sont Français.

C'est ce que je dis aux Américains : nous, on a peut-être le cinéma dans la tête mais vous, vous avez le cinéma dans le sang.

— *Vous avez vu le premier film en couleurs de Bergman* ^[11]?

Oui, je le défends. On peut le défendre d'un point de vue très paradoxal, c'est un film qui ne concerne que lui, qui montre que le génie est insaisissable et qu'il n'y a que des emmerdeurs et de la médiocrité autour de vous. Effectivement, on ne voit que des emmerdeurs et de la médiocrité. Même le film, peut-être, est emmerdant et médiocre puisque le génie est insaisissable. Et effectivement on

ne le voit pas sur l'écran.

— *Pourquoi vous sentez-vous le besoin d'ouvrir des parenthèses, comme dans Bande à part?*

J'aime bien les parenthèses, les digressions. Je trouve que ce ne sont pas des parenthèses ni des digressions, même si les gens les considèrent comme telles. Je crois que tout fait un tout. Quand vous prenez l'avion pour aller de Montréal à New York, les gens disent « bon, maintenant je suis dans l'avion, ça ne fait pas partie de ma vie, aller à New York, c'est deux heures, n'y pensons pas, ma vie s'est arrêtée à Montréal, elle recommencera à New York ». Mais vous existez, vous avez toujours des yeux, des jambes, vous respirez. Il n'y a pas de raison que ce n'est pas la vie parce que c'est une parenthèse. Pour moi c'est pareil, il n'y a pas de différence entre les vacances ou pas les vacances. Il n'y a pas de raison pour trouver un truc plus intéressant ou moins intéressant, presque tout est au même niveau. Faire un film, il y a un travail qui se fait. Il y a un moment où on tourne, un moment où on y pense, un moment où on le monte, un moment où c'est fini. Mais tout ça c'est la vie à travers un film. Je pense que les enfants sont comme ça; les grandes personnes, elles, deviennent sérieuses, elles vont au bureau à 9 heures du matin puis ensuite elles recommencent leur vie à 9 heures du soir, c'est grotesque.

— *La famille d'Arthur dans Bande à part, n'est-elle pas faite de personnages comme ceux des Carabiniers?*

Oui. *Les Carabiniers* sont des animaux sauvages et ceux de *Bande à part* sont des animaux domestiques; les uns des guerriers, les autres des civils; mais ce sont des gens, des sociétés primitives.

— *Dans Bande à part est-ce par hasard qu'Odile se tourne vers le spectateur en disant : « Un plan, pourquoi? »*

Non, pas par hasard. Ça m'a toujours intrigué, pourquoi on fait des plans, pourquoi on fait tel plan plutôt qu'un autre et pourquoi changer. J'ai souvent demandé à des metteurs en scène pourquoi ils changent de plans, ça m'a toujours préoccupé. J'aime bien les films de Lumière parce qu'il ne changeait jamais de plans.

Les gens changent de plans parce qu'ils ont l'impression qu'on s'emmerde à regarder la même chose. « Un plan pourquoi? », c'était aussi pour jouer sur le mot plan. Un plan de bataille aussi. Un film c'est comme une bataille et il y a des plans à faire. J'aime bien faire penser à tous les sens possibles, toujours être sur plusieurs niveaux. Les gens n'aiment pas... Si l'on peut dire: « Un plan pourquoi? », ils pensent et ils perdent le sens de l'histoire et puis ils raccrochent après... Les gens

acceptent au music-hall qu'un type marche sur les mains et qu'ensuite il marche sur les pieds et alors on ne va jamais dire à Sammy Davis : « Mais vous n'êtes pas logique, pendant trois minutes vous marchez sur les mains et ensuite sur les pieds, alors faites l'un ou l'autre... » Au cinéma on dit toujours des choses idiotes.

— *Les gens veulent une logique.*

Il n'y a aucune logique dans la vie, mais ils ne veulent pas du tout une logique comme dans la vie. Ils l'acceptent une fois qu'on les a prévenus, si on leur dit : « Voilà un film fou ». Alors ils reprocheront au film de ne pas être assez fou. Ils veulent tout savoir d'avance, ils veulent être au courant pour juger. Les gens maintenant ont cinquante ans de cinéma, ils pensent alors savoir deux ou trois choses sur le cinéma et quand ils voient arriver quelque chose ils disent : « Ah, ce n'est pas comme celui-là, c'est une erreur. » Parfois, au contraire, c'est ça qui marche et qui leur plaît.

— *Est-ce que d'avoir fait de la critique vous a énormément aidé?*

Oui, et je me considère toujours comme un critique, j'écris encore un peu et l'année prochaine j'ai envie d'aller au Festival de Cannes comme critique pour un journal. L'autre jour à Venise j'ai trouvé très beau le film d'Antonioni, *Le Désert rouge*, et je suis allé faire un entretien pour les *Cahiers* [12]. Il a été très surpris, mais enfin...

— *Et ces jeux de mots dans vos films?*

J'aime bien les jeux de mots mais ça n'a pas plus d'importance qu'autre chose, il y a des gens qui aiment bien les cravates rouges, d'autres gens qui aiment je ne sais pas quoi, mais ça ne fait rien.

— *Aimez-vous le dernier film de Truffaut?*

Oui, beaucoup. Il a été assez mal accueilli à Paris. C'est exactement le contraire de *Muriel*. À Truffaut, les gens disaient : « C'est une histoire bien banale, vous ne pouvez pas faire du cinéma un peu plus moderne? Pourquoi faites-vous du cinéma comme ça, du mélo? » À *Muriel*, au contraire, ils ont dit : « Pourquoi? C'est une histoire simple, pourquoi vous racontez ça d'une manière si compliquée? Ne pouvez-vous pas être plus simple et plus terre-à-terre? » Que faut-il faire?

— *Pour La Peau douce, Truffaut n'a-t-il pas uniquement essayé de faire du réalisme?*

Ah, je ne sais pas ce qu'il a voulu faire. Les gens ne m'intéressent pas, mais ce qui leur arrive m'intéresse. Comme quelqu'un dans la rue que je vois avoir un accident et que je ne connais ni d'Ève

ni d'Adam. Je me fous de ce type, tout le monde est comme ça. Il a été renversé, on traverse la rue et on va le regarder parce qu'il lui est arrivé quelque chose qui sort de l'ordinaire. Je trouve que le film de François est comme ça : ce sont des gens qui ne m'intéressent pas, mais son film me passionne.

— *La vie étant illogique, ne pensez-vous pas que l'art, faire un film, donne une certaine logique?*

Oui, parce que s'il s'agissait seulement de faire la vie, ce serait comme un exploitant d'Allemagne qui voulait faire passer un film de cinéma-vérité en mettant simplement une fenêtre ouverte sur la rue. Les gens auraient cru que c'est un film. Si c'est une fenêtre ouverte sur la rue ce n'est pas intéressant. Il faut apporter la fiction. C'est ce que je reproche aux films de Leacock qui manquent de fiction. Enfin, je les trouve bien quand ils ont un événement important. Quand ils ont un Kennedy, c'est bien. Mais s'ils suivent le postier du coin qui distribue son courrier, je me fous du postier.

— *Avec Levine?*

Ils n'ont pas pu faire ce qu'ils voulaient avec Levine. Et puis il faut que ce soit plus organisé. C'est uniquement suivre, suivre, suivre. Quand il se passe un événement intéressant comme ce que j'ai vu sur Kennedy, avec l'intégration, l'histoire de Robert Kennedy et du gouverneur Wallace... C'est de Leacock et Drew?

— *Leacock et Drew ont travaillé ensemble* ^[13].

Enfin, peu importe, je ne sais pas qui l'a fait, c'est intéressant à cause de l'événement. Mais un film comme *The Chair* est complètement inintéressant. Sur le même sujet j'aime beaucoup mieux *Autopsie d'un meurtre* ^[14]. Il n'y a pas de comparaison, mais enfin, il y en a un qui est réussi et l'autre qui n'a aucun intérêt. L'avocat de *The Chair* est intéressant mais finalement ce qu'il fait n'est pas intéressant tandis que celui d'*Autopsie d'un meurtre* est formidable.

— *Est-ce que vous aimeriez prendre la caméra et suivre, disons, Anna Karina, pendant ses occupations quotidiennes?*

Non, absolument jamais. Avant ou après avoir fait *Une femme est une femme*, j'avais envie de faire un film avec Anna, que je peux encore faire, mais ça m'ennuie parce que Faulkner est mort. Vous allez comprendre pourquoi : c'était Anna qui débarquait à New York, toute seule, comme l'Odile de *Bande à part*. On ne sait pas d'où elle vient. C'est Anna elle-même, Anna qui est une actrice et qui arrive à New York. Elle va voir Gene Kelly et elle lui dit : « Je suis une actrice française, je vous admire, ne pouvez-vous pas me trouver un peu de travail? » Finalement c'était la découverte de l'Amérique par cette fille, à l'intérieur de sept ou huit grands genres du cinéma américain. Alors Gene Kelly disait :

« Mais non, ma petite fille, la comédie musicale, c'est fini, le grand plateau de la MGM n'existe plus. » Puis ils allaient dans la rue et ça devenait un peu musical. Ensuite, je ne sais pas quoi, elle avait besoin d'argent, elle volait de l'argent, elle rencontrait des gens et ça devenait un épisode criminel. J'aurais voulu, par exemple qu'elle s'engage comme bonne, jardinière ou n'importe quoi chez Faulkner. Comme Faulkner est mort et que je ne trouve plus d'écrivain américain... Elle aurait été chez les Indiens, enfin, les rares Indiens qui existent, et ça aurait été l'épisode western. Finalement ça aurait été un truc complètement arbitraire et faux mais quand même vrai puisque je gardais Anna Karina en tant qu'elle-même.

— *Il vous faut absolument une intervention?*

Oui, absolument. C'est comme la première fois que le peintre grec Apelle a peint une pomme; tout le monde s'est extasié, et les oiseaux, paraît-il, venaient picorer la pomme sur la toile parce que la pomme était tellement bien peinte.

— *Une femme est une femme n'est-ce pas la nostalgie de la comédie musicale?*

Oui, c'est entièrement ça. Je pense que la comédie musicale est morte d'une certaine façon et qu'elle va repartir d'une autre, mais je ne sais pas comment. Ce n'est pas nécessairement dispendieux, mais il faut avoir une nouvelle idée, de même que Kurt Weil et Brecht ont apporté une idée de drame musical; de même Kelly et Donen, à l'époque de *On the Town* et de *Singing in the Rain*, avaient une idée. Maintenant on vit sur cette idée comme on vit sur l'idée de *l'Opéra de Quat'sous* dans un autre genre, et sur *Boris Godounov* dans un troisième genre. Il doit y avoir une idée, parce que les gens aiment la musique, ils aiment danser, et il doit certainement y avoir quelque chose à faire. *West Side Story*, c'est rien du tout, c'est l'application d'une idée ancienne.

— *Jusqu'à quel point vous identifiez-vous avec l'interview avec Brice Parain dans Vivre sa vie?*

À aucun moment. Je trouve bien des choses qu'il dit, et puis moins bien d'autres. Mais en général je trouve que c'est assez bien.

Il n'y avait rien de préparé. J'ai posé les questions à Brice Parain, puis Anna les a représentées sous une forme plus simple. Moi j'ai demandé, je ne sais pas, je parlais du romantisme allemand; Anna demandait tout simplement : « Qu'est-ce que vous pensez de l'amour? »

— *Le projet que vous aviez de faire un film sur les mouvements indépendantistes au Canada?*

Oui, mais j'ai d'autres trucs qu'il faut que je fasse. Peut-être si ça existe toujours l'année

prochaine, si les séparatistes n'ont pas pris le pouvoir encore... là je ferai un film sur les autres... J'aime beaucoup le rapport des langues. C'est beau pour nous Français, de défendre la langue française par rapport à une autre...

(New York, septembre 1964. Propos recueillis au magnétophone.) [15]

NOTES (2013)

[1] Godard pense probablement au *Désert rouge* qu'il a vu en première mondiale à la Mostra de Venise le 4 septembre 1964.

[2] Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1963, p. 103.

[3] *Lili* de Charles Walters (1953) et *Scarface* de Howard Hawks et Richard Rosson (1932).

[4] *L'Immigrant* de Charlie Chaplin (1917).

[5] Cf. Jean Collet, *op. cit.*, p. 105-106.

[6] *Ibid.*, p. 106.

[7] Produit en 1960, *Le Petit Soldat* est interdit par Louis Terrenoire, ministre de l'Information sous De Gaulle. Il ne sortira qu'en 1963 après plusieurs coupures et au prix de difficultés (menace de mort, alerte à la bombe, expulsion de France demandée par Jean-Marie Le Pen). Cf. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998, p. 216.

[8] Jean Collet, *op. cit.*, p. 104.

[9] Le segment de Godard de ce film à sketches s'intitule « Montparnasse-Levallois ». Albert Maysles en était le chef opérateur.

[10] Il y a une coquille. Dans la scène du métro de *Bande à part*, Anna Karina chante des vers d'Aragon tirés du poème « J'entends j'entends » (*Les Poètes*) : « Ce qu'on fait de vous hommes femmes/Ô pierre tendre tôt usée/Et vos apparences brisées/Vous regarder m'arrache l'âme ».

[11] *Toutes ses femmes*, d'Ingmar Bergman (1964).

[12] « La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard », *Cahiers du Cinéma*, n° 160, nov. 1964, p. 8-16.

[13] Le film sur Kennedy est *Primary* de Robert Drew (1960), avec entre autres Richard Leacock à la caméra.

[14] *The Chair* de Robert Drew (1963) et *Autopsie d'un meurtre* d'Otto Preminger (1959).

[15] Cinq photographies accompagnent l'entrevue. La première et la dernière représentent, sauf erreur, les tournages d'*Alphaville* et des *Carabiniers*. Les autres sont des photogrammes accompagnés de ces légendes: 2) *Le Mépris*; 3) *Bande à part*; 4) *Les Carabiniers*.

BIBLIOGRAPHIE (2013)

BENSIMON, Jacques, Christian RASSELET et Pierre THÉBERGE, « Les cravates rouges. Conversation avec Jean-Luc Godard », *Objectif 65*, n° 33, août-sept. 1965, p. 3-18.

COLLET, Jean, *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1963, 191 p.

DE BAECQUE, Antoine, *Godard*, Paris, Bernard Grasset, 2010, p. 440-442.

LA ROCHELLE, Réal, « Jean-Luc Godard et la télévision du Nord-Est québécois », dans *Cinéma en rouge et noir*, Montréal, Tryptique, 1994, p. 141-150.

LA ROCHELLE, Réal, « Cinéma et télévision », dans *Cinéma en rouge et noir*, Montréal, Tryptique, 1994, p. 153-159.

MACCABE, Colin, *Godard. A portrait of the artiste at seventy*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003, p. 213-214.