



Voir-entendre : une scène d'enregistrement des Rita Mitsouko dans *Soigne ta droite*.

*Langdon* », ça ne les intéresse pas, ou alors ceux qui disent : « oui, oui », ne peuvent pas en faire quelque chose, ça devient un alibi culturel. Mais là, c'était plus proche de Beckett. D'habitude, Beckett, c'est toujours des maigres qui jouent ; je m'étais dit : ça sera un petit et un gros. Du reste, c'est des phrases de Beckett qui sont sur la cassette, dans le film, quand Villeret est dans l'appartement au bord de la mer.

### La « maison » et le monde

Cahiers. *D'où vient ce malaise des burlesques d'aujourd'hui par rapport au cinéma, qu'ils n'ont pas par rapport à la scène ?*

J.-L. Godard. Effectivement, dans le théâtre, par moments, il y a la famille, le lieu, la maison. Dans le cinéma, la maison n'est pas là, on est comme l'escargot, il faut la construire, et en plus on ne la voit pas, il faut la construire sans arrêt. Au cinéma, il y a un côté tzigane, quand même... Le théâtre, aussi bien pour ceux qui y vont que ceux qui en font, c'est la même maison, c'est le « foyer ». Et puis il y a cette possibilité, peut-être, de performance : le texte vous est apporté, on le connaît à l'avance... Et c'est vrai qu'il y a ce lien avec le public, en chair et en os, immédiat, qui le fait plus proche de la politique ; d'ailleurs le théâtre a quelque chose à voir avec la politique, le cinéma est en dehors. On essaie de l'annexer, par la gloire, mais il est en dehors. Il est dangereux, parce que s'il est bien rendu, il révèle des choses. Au cinéma, les moyens de réunion existent moins : c'est comme les équipes de football qui sont constituées, elles ne jouent pas forcément bien tous les jeudis.

Cahiers. *Pourquoi, parce qu'il y a des éléments internationaux qui viennent s'agréger mais qu'il n'y a pas de fond ?*

J.-L. Godard. Oui, il n'y a pas de fond de jeu... même un petit perchman de Fontainebleau est en fait un « international ». Il y a des fois des individualités gentilles, certaines compétences, mais ça reste le plus souvent isolé. Ils pensent avant tout à profiter du cinéma, des salaires qui sont quand même très hauts. Mais quand il y a accord, quand Rousselot s'entend avec Cavalier pour repeindre avec du Ripolin un mur blanc, et dire, tous les deux : « On fait du Manet », eh bien, ça marche !... Et le spectateur le sent, il a besoin de cette entente. Si, en plus, de temps en temps, c'est dans un mouvement qui accroche, eh bien, ça va... Mais c'est toujours fait à deux ou trois, le cinéma, ça ne peut être fait que comme ça ; c'est très rare, et je ne vois pas pourquoi il y en aurait trente-six : les très grands films du cinéma où non seulement il y a eu ça, mais où en plus, c'était bon, c'était vraiment du Manet...

Cahiers. *Bresson, Tati, par exemple, vous ne pensez pas qu'ils étaient seuls ?*

J.-L. Godard. Si, beaucoup trop seuls, comme Straub, comme moi... A un moment, Bresson a été trop seul, même s'il a voulu aussi garder cette solitude. Il y a une solitude forcée. Rossellini était seul, aussi. Il ne faut pas que la solitude s'aggrave, sinon elle devient un défaut... Moi j'ai depuis longtemps le sentiment qu'on travaille à 20 ou 30 % de ses capacités, et que tout le cinéma est fait comme ça. Autant faire des choses qui aient un peu plus d'humour, moins graves, en essayant d'être moins seul... Puis, surtout, on parle peu du film ; ce que les gens appellent « parler du film », ça n'est pas ça. Freud a découvert des tas de choses, mais les gens ne se disent pas beaucoup plus de choses qu'avant, peut-être moins... Ça n'était pas plus facile pour Vigo de faire un film que pour quelqu'un d'aujourd'hui ; il aura les mêmes difficultés avec Gaumont,

les mêmes difficultés avec le public du Colisée...

Cahiers. *Rohmer, lui, choisit une jeune actrice, la voit tous les jours pendant six mois, puis il fait le film, mais il a au moins une vraie partenaire.*

J.-L. Godard. Voilà, il a trouvé un système de partenaires, et si les gens l'acceptent, ils l'acceptent... Moi je regrette quand même ce mouvement qu'avait le cinéma, à l'époque de la fin du cinéma américain d'après-guerre. J'essaie de tout tourner ; si quelqu'un me disait : « On va demander à Annaud de faire *Soigne ta droite*, et puis vous, vous ferez *L'Ours*, parce que vous aimez mieux les animaux que lui » par exemple, je serais tout à fait d'accord ! Après, ça ne donnerait pas *L'Ours*, mais plutôt *Le Crocodile et le Kangourou*, des animaux qui sont moins séduisants, mais je me sens tout à fait capable de faire des choses beaucoup plus variées. Ce qui m'énerve, c'est d'être cantonné, comme Rohmer ; quand je vois *Le Genou de Claire*, j'aime bien, et je suis prêt à le défendre — encore que le seul que je trouve à fond bien, c'est *La Collectionneuse*, et puis *Le Rayon vert*, où j'ai trouvé une différence — mais tous les autres, c'est pareil. Finalement, j'aime bien Anouilh, mais une fois que j'en ai vu trois — je les ai vus quand j'étais jeune — je ne vais plus au Studio des Champs-Élysées. Le public, lui, c'est le contraire... Moi je pense qu'il faut faire ce qu'on ne sait pas faire, puisque ce qu'on sait faire, on sait le faire ! (rires)

### Venir au cinéma

Cahiers. *Pialat reproche beaucoup aux cinéastes de la Nouvelle Vague de vous être enfermés dans des systèmes, au début ensemble, et après chacun séparément. Et qu'au fond, vous n'avez pas osé aborder de grands sujets...*

J.-L. Godard. C'est à la fois vrai et faux. C'est vrai de ce que faisaient Jean Valère et Molinaro, mais regardez les premiers films de Mucky, les premiers films de Melville... L'autre jour, j'ai revu *Bob le flambeur*, c'est extraordinaire, puis c'était nouveau, à l'époque ! J'ai vu aussi ce film d'Oshima, *Contes cruels de la jeunesse* ; on lui a tout piqué, et je ne l'avais pas vu. A côté des films japonais de l'époque, c'était le monde à l'envers ! On ne peut pas dire que dans nos films il y avait plus de lits et de chambres que dans *Sérénade à trois*, ou dans un film de Lubitsch. On a fait ressortir une constante, un sentiment dont on ne se rendait pas compte, on a axé là-dessus la notion d'Auteur, mais ça venait des écrivains et des musiciens ; Mozart, il écrit toujours ceci en majeur et cela en mineur. Pialat, lui, venait d'un autre milieu, il a toujours eu un problème. Il voudrait toujours être Rockefeller et Vigo à la fois, qu'on le plaigne, qu'on dise : « Ce pauvre Rockefeller », comme on dit : « Ce pauvre Vigo », et qu'ils aient tous les deux la palme à Cannes, et qu'il dise, en plus : « Quels sont ces salauds qui me l'ont donnée ? » (rires). François a eu envie de filmer son enfance. Pialat, lui, avait envie de filmer des enfants en costumes pendant la guerre de 14. D'un