



## For ever Jean-Luc Godard

La présence de Jean-Luc Godard aux premières Rencontres du cinéma francophone en Beaujolais ou Films d'un peu partout causant français, en 1996, pour une présentation de *For ever Mozart*, était un grand événement. Son dialogue avec le public, avant la projection du film, n'aura laissé personne indifférent.

Comment l'idée du film vous est-elle venue ? Quelle en a été la genèse ?

- Jean-Luc Godard : Eh bien, j'avoue que j'y pensais en venant ici, et je ne m'en souviens plus très bien, sinon que ça a commencé il y a longtemps, plus longtemps que pour aucun de mes autres films. J'ai essayé de me souvenir quand j'ai eu l'idée de ce titre : *For ever Mozart*. C'est venu d'un projet que j'avais avec l'éditeur de la musique du film, une société allemande, E C M Records, qui publie Keith Jarrett, Arvo Pärt, des musiciens comme ça. Je voulais faire un film sur Mozart, à propos de Mozart, que j'avais déjà appelé *For ever Mozart* dans ma tête. Et je ne me souviens plus très bien quel était le sujet ou l'histoire. Je crois que c'était un Américain qui revenait en Allemagne dans une ville où il avait été à l'époque. Ah oui, c'était à l'occasion de la célébration du débarquement en Normandie. Il faisait un tour jusqu'à Stuttgart ou une ville comme ça. Il voulait revoir l'endroit où il avait vécu quelque temps lorsque les Américains occupaient cette partie de l'Allemagne. Et puis..., ça y est, je m'en souviens. Il y avait une histoire, effectivement. Il retrouvait où il avait été. En fait, voilà, où il avait été. Et puis on le démasquait, non on ne le démasquait pas, mais en fait cet Américain qui revenait là, c'était l'Américain qui à Vienne un jour d'ivresse en 1945 avait tué Anton Webern. Voilà. Je ne m'en souviens plus très bien... Je voulais appeler ça *For ever Mozart*, car il était reconnu par un critique à un moment donné pendant l'exécution d'une oeuvre de Mozart. C'est comme ça qu'est venu le titre.

Après, ça ne s'est pas fait, bien sûr. Et puis je suis reparti sur autre chose avec un ami, Paulo Branco, qui produit tous les films de Manoel de Oliveira. Il m'a proposé de faire un film au Portugal avec, si possible, pas d'argent du tout. Et je lui ai proposé de faire un film qui s'appellerait *Le Retour de Christophe Colomb*. C'était il y a cinq ou six ans. Tout ce que je lui avais dit, c'était : 'Ce sera simple. On voit un bateau qui arrive. On sent qu'il y a des marchandises. Et puis après on installe un long travelling le long du port, de peut-être trois ou quatre kilomètres'. Il a commencé à s'inquiéter quand j'ai parlé d'un travelling de trois ou quatre kilomètres. Simplement, ça s'appelait *Le Retour de Colomb*, et on voyait tout simplement des mains qui posent tout ce qui est venu d'Amérique depuis Colomb jusqu'à aujourd'hui, aux tee-shirts, aux Mac Donalds. Il y avait aussi d'autres choses, des Cadillacs... Lorsqu'on a chiffré le film, c'était en dehors des possibilités de Paulo, et donc on a pensé à autre chose. Et puis j'ai lu, j'avais lu à ce moment là, je l'avais revu en librairie et donc j'en ai lu des bouts en français, un livre de Fernando Pessoa qui s'appelle *Le Livre de*

*l'intranquillité*. Je lui ai dit : 'On va faire un film qui s'appellera *Le Film de l'intranquillité* et qui décrira les actes principaux de la création cinématographique, les actes fondateurs de la création cinématographique, pas un tournage de film. Ce seront les actes principaux, les gestes principaux, comme on dit une chanson de geste'. Et puis j'ai écrit quelque part là-dessus. Ça s'est appelé *Le Film de l'intranquillité*. Il y avait toujours cette idée de Mozart qui me trottait dans la tête. Et puis on a eu par miracle une avance sur recettes, des trucs comme ça. Et puis en fait, le film que j'avais écrit ne faisait, plus on le préparait (on commençait à le préparer vraiment tel que vous allez le voir dans la troisième partie du film), ne faisait que vingt à vingt-cinq minutes à mon avis pour être bien... Et donc j'ai laissé tomber. J'ai dit : ça ne va pas. On a arrêté la préparation du film. On a tout reporté à un an après. On n'avait pas encore engagé beaucoup de choses.

Et puis j'ai lu un article d'un écrivain, Philippe Sollers, qui était sur Marivaux, dans *Le Monde des livres*. Dans cet article qui s'appelait *Profond Marivaux*, où il parlait de Marivaux, à un moment il se moquait d'un écrivain américain que j'ai connu à l'époque où je faisais de la critique de cinéma, Susan Sontag, qui a écrit un beau livre sur la photographie, et qui, elle, montait une pièce de Beckett à Sarajevo. Et Philippe se moquait, ironisait là-dessus, en disant : 'Il ne faut pas. Ils sont déjà assez misérables. Il ne faut pas monter du Beckett là-bas. Il faut monter Marivaux'. Ça m'a donné l'idée de faire un film qui s'appellerait *Les Jeux de l'amour et du hasard à Sarajevo*. Et je suis allé acheter un Marivaux à la petite librairie de Rolle, là où j'habite en Suisse Romande. Mais ils n'avaient pas, bien sûr, de Marivaux. Par contre il leur restait un Musset qui était *On ne badine pas avec l'amour*. Et donc le film est devenu *On ne badine pas avec l'amour à Sarajevo*, qui sonnait beaucoup mieux, je trouve. Et bon, j'ai imaginé que dans ce film il y aurait deux ou trois jeunes gens qui partiraient pour monter cette pièce à Sarajevo. Ce seraient leurs aventures sur la route et les endroits où ils seraient arrêtés en cours de route. Et ils n'arriveraient pas jusque là-bas. J'ai écrit ça. C'est la deuxième partie du film que vous allez voir. Un moment, je croyais que ça ferait tout un film, mais ça ne faisait toujours que vingt ou vingt-cinq minutes. Avec Canal + on avait un contrat pour un film d'une heure vingt. Donc, en additionnant les deux, en prenant l'autre, en me disant : je ferai une petite introduction, comme je le fais en ce moment, ensuite une petite conclusion, eh bien ça fera le tout. A ce moment là je me suis dit : la conclusion, ce sera Mozart. Puisque l'aventure, c'est le roman, c'est la morale, c'est la philosophie. Quand j'étais en classe de philosophie, il n'y avait pas trente-six trucs. Il y avait morale, psychologie et métaphysique... et logique. Eh bien voilà, ce sera la deuxième partie. Ce sera un peu tout ça. La troisième, ce sera le cinéma. La quatrième, ce sera la musique. Il manquait la première. Bon, on va faire le théâtre. Et puisque ce sont des gens qui vont monter une pièce, on va commencer. Et puis à ce moment il s'agissait de mettre un peu de cohérence dans tout ça, de trouver quelqu'un. Avec un personnage, un metteur en scène qui est le père de la jeune fille. Bref, c'est ce que vous verrez dans le film, pour que ça se tienne assez, pour que ce soit un film en quatre parties. Enfin voilà. Tout ça a pris trois ans, quatre jusqu'à aujourd'hui.

- A la différence de beaucoup d'autres cinéastes, vous êtes compétent en littérature, en peinture, en musique (geste de dénégation de J-L G). Est-ce que vous pourriez nous dire quelle place jouent ces arts par rapport à votre démarche cinématographique ?

- JLG : Je crois que le cinéma... Ça m'a été naturel. Un peu au pied de la lettre, quand on dit que le cinéma est un mélange des autres arts. C'est le septième. Oui, il y a de tout. Il est très lié au réel. Etant lié au réel, il est lié aux livres qu'on peut trouver dans une librairie. Il est lié aux tableaux, aux tableaux qui représentent la nature ou d'autres choses. C'est un peu de tout.

Quand je me dis incompetent, non : je connais les livres, certains romans, j'ai écouté certaines musiques, des trucs comme ça. Mais je ne me gêne pas : si j'ai entendu trois notes de Beethoven, je vous dis : 'Je connais Beethoven'. Je connais ce Beethoven là, ces trois notes. C'est tout.

- Et vous le mettez à contribution ?

- JLG : Souvent.

- Dans votre film, le cinéma c'est après la guerre. Est-ce que ce ne serait pas mieux si c'était avant ?

- JLG : Non. Dans la construction du film la guerre vient au début. Elle vient d'une manière théâtrale. Puisqu'il y a le metteur en scène du film dont on apprend, dont on voit qu'il est le père de la jeune femme qui veut aller monter Musset et demande l'aide de son cousin Jérôme pour l'accompagner, que le metteur en scène joue une pièce qui s'appelle *L'Espoir*, que *L'Espoir* est de Malraux, que lui, on apprend qu'il a été probablement un ancien militant à l'époque, on ne sait pas trop, si vous voulez, et à un moment, quand il fait un casting pour les acteurs, il cite une phrase, la phrase qu'on entend est tirée de *L'Espoir*, et il la fait dire aux gens pour chercher un acteur : 'La guerre, c'est simple : c'est faire rentrer un morceau de fer dans un morceau de chair.' En fait, les acteurs il les coupe tout de suite. Les gens disent : 'La guerre, c'est...' 'Non!' Il y a un peu d'ironie dans la façon dont je passe les castings, mais enfin c'est ça. Donc ça commence au théâtre. La guerre commence là, sous une forme stylisée qui est le théâtre, du reste.

Ensuite il y a non pas la guerre mais un épisode ou une atmosphère de guerre, en tout cas. Je ne connais pas, mais j'imagine : voilà ce qui se passerait si ça se passait comme ça. Et puis après, il y a la représentation. Et à un moment donné le metteur en scène dit ce qui est une phrase de théâtre. Donc tout revient, dans le film, toujours. Trois, quatre, cinq ou six fois. Je suis encore sidéré de voir les échos sans arrêt entre choses. Le metteur en scène cite, on l'entend qui dit une phrase qui vient d'Hofmannstahl. Je ne le dis pas, parce que ce n'est pas important, mais Hofmannstahl est un auteur de théâtre et c'est une phrase qui est mise en exergue d'une pièce que j'avais vue récemment. Donc vous voyez, je fais mes trois notes de Beethoven : les trois actes d'Hofmannstahl montés par Lassalle, *L'Homme difficile*, dont certains ont peut-être vu le merveilleux spectacle. Et Hofmannstahl dit quelque chose à un moment donné : 'La représentation nous console des difficultés de la vie, et la vie nous console après de ce que la représentation n'est qu'une ombre'. Et le metteur en scène cite ces deux choses là. Donc, je trouve, cette citation est une citation théâtrale. Elle renvoie à l'aspect théâtral au début, bien que ce soit un metteur en scène de cinéma. Donc il y a le monde, et ensuite il y a la représentation du monde. Comme dit Schopenhauer, qui est un philosophe, et vous verrez qu'on parle beaucoup de philosophie dans ce film, puisque l'héroïne, Camille, est un prof de philosophie au chômage, et qu'on entend des choses de philosophie qui viennent, pour ceux qui s'y connaissent, principalement de Levinas, d'Emmanuel Levinas, et donc, à propos de monde et de représentation, mais là je faisais une digression, il y a un livre fameux de Schopenhauer qui s'appelle *Le Monde et sa représentation*.

Donc tout ça se tient, avance cahin-caha, comme ça, d'une partie à l'autre. Donc la guerre me semblait devoir être après le théâtre, mais elle est, on dit aussi en français, le théâtre des

opérations. Les officiers de l'armée parlent du théâtre des opérations. Donc, par rapport à votre question, ça devait être comme ça. La représentation vient après, le monde vient avant. Mais le monde, comme disait notre ami Shakespeare, est un vaste théâtre."

- Est-ce qu'il y a une problématique dans ce film et comment pourrait-elle être résumée ?

- JLG : Non, mais il y a certains mots que je ne connais pas. Ça veut dire quoi ? Est-ce qu'il y a un sens ? Je dirais qu'il y a le sens qui va en tout cas dans le film... Je ne sais pas si c'est un sens qui a du sens, mais c'est un sens qui va du théâtre au monde et ensuite à la représentation du monde ; et que la musique absout, bénit tout ça. Est-ce que ça a un sens, je ne sais pas. Je dirais que c'est une histoire, mais c'est une histoire qui est de l'Histoire. C'est un morceau. Ce sont moins des personnages que des figures. Ce n'est pas très psychologique, et je ne suis pas fort. Je trouve que c'est difficile. Dostoïevski a réussi la psychologie, si vous voulez, et puis après, il a réussi tellement bien que ça devient... La psychologie de l'Idiot est tellement réussie que l'idiot devient beaucoup plus qu'un personnage. Il devient une figure presque. Et donc là j'ai sous-titré le film. Vous le verrez : il y a deux cartons qui viennent à un moment au générique, au début c'est : *For ever Mozart*. Et on voit après : *Trente-six personnages en quête d'histoire*. 'Trente-six' et 'en quête' pour rappeler *Six personnages en quête d'auteur*, bien sûr, mais je préférerais mettre 'en quête d'histoire' pour qu'il y ait un sentiment d'histoire, au sens pas seulement narratif, anecdote, mais en quête d'Histoire historique aussi puisque dans ce film, vous verrez, ils parlent de l'Europe. Le metteur en scène tourne un film. Il est engagé, ça commence comme ça le film, par un producteur, un vieux producteur du genre de ceux que j'ai encore connus, qui étaient des espèces de vieux voyous un peu poétiques, un peu... Ce n'étaient pas des avocats, comme aujourd'hui, ou des fonctionnaires... C'était, je ne sais pas très bien ce que c'était. Et donc là le metteur en scène est engagé pour tourner un film qui s'appelle *Le Boléro fatal*. Vous verrez, il dit : 'L'histoire, je m'en fous. Tout ce que je veux, c'est que...', je ne m'en souviens plus, ah oui, 'c'est un collègue pour Solange qui est ma fille, et qu'il y ait un casino pas loin', vous le verrez au casino, 'et qu'à la fin du film la fille meure dans un volcan, dans un cyclone, et puis que ça s'appelle *Le Boléro fatal*. Voilà, c'est le genre de producteur comme il y en a eu à Hollywood, comme il y en a eu en France, et dont on a connu les derniers.

- Je n'ai pas pu voir *For ever Mozart*, mais dans *JLG/JLG* vous dites : 'J'habite dans le langage; je ne sais pas me taire'. Quelle place vous accordez-vous dans les films où c'est vous qui parlez, comme dans *JLG/JLG*, et dans ceux où ce sont les autres qui parlent ? Est-ce que c'est toujours Godard qui parle ?

- JLG : C'est pareil. A un moment on a le metteur en scène qui dit à sa fille : 'Je ne suis...', c'est une phrase de Pessoa aussi, 'Je ne suis que la scène vivante où passent divers acteurs et diverses pièces', voilà. Eh bien, je suis cette scène vivante. Chacun de vous, vous l'êtes d'une certaine façon chez vous. Ceux avec qui vous vivez le sont aussi. Bon, sur un film c'est beaucoup plus net. Le capitaine d'un navire l'est. Le matelot l'est. Le metteur en scène l'est plus qu'un autre. Les autres se prennent pour les acteurs, les personnages, et ils dirigent moins. Ils sont dirigés... Bref, donc je dirais que c'est les deux. On est dans le langage....

Par rapport à ce que disait Pierrot tout à l'heure (NDLR : référence à une intervention de Frédéric Pierrot à propos des rapports entre les acteurs du film et le réalisateur), effectivement on parle trop peu des choses qu'on fait. Si on était une équipe de football on aurait pris 12-0 contre n'importe qui tout en disant : 'On marque plein de buts'. Mais dans les arts on peut dire : 'On marque plein de buts' ou : 'Je saute dix mètres cinquante en hauteur',

et puis, si vous avez une grande gueule ou si vous êtes riche ou si vous êtes une vedette, on vous croit. En plus on sait que c'est faux. On voit bien que c'est faux. Mais on vous croit. Schwarzenegger vous dit : '*Terminator*, c'est extraordinaire', vous le croyez. Vous savez bien que c'est faux, mais vous le croyez quand même, et moi aussi des fois. Donc il faut faire d'autres genres de films, où on ne croit pas forcément, où on demande à voir; ensuite vous jugez.... Mais par rapport au fait qu'on ne se parlait pas beaucoup, c'est vrai qu'il y a deux endroits où ça gêne. Un où c'est léger, on ne le voit pas. Un où maintenant je l'ai vu. Je l'ai vu uniquement en parlant avec un journaliste qui m'en faisait la remarque. Parce qu'il parlait, et puis en deux secondes, le fait qu'on parlait, j'ai vu. J'aurais bien aimé le voir avant avec la personne qui jouait. C'est avec l'acteur, qui est metteur en scène, du reste, qui est Harry Cleven, qui avait joué le rôle de Dieu, si on peut dire, dans Hélas pour moi, et qui a joué aussi le rôle de l'ami de Marie Bunel dans Lou n'a pas dit non d'Anne-Marie Mieville, que vous avez peut-être vu, qui est un metteur en scène belge. Bon je l'avais engagé pour faire ce qui s'appelle le grand écrivain ou l'intellectuel par rapport à la séquence sur Sarajevo. En fait on n'en a pas parlé, parce que ce que je voulais faire, c'est la voix de l'intellectuel. ce qui fait qu'on n'en a pas parlé. J'ai oublié. Et puis un jour, lorsqu'il a fallu tourner les scènes, j'ai vu un acteur devant moi. Et puis comme je voyais quelqu'un devant moi, en plus qui n'avait pas une bonne voix, eh bien je n'ai plus vu la voix, j'ai oublié. J'ai tourné avec quelqu'un qui était là en lui disant : 'fais ci, fais ça, dis ça', comme les autres. Et du coup, il ne se détachait plus dans les scènes. Vous le verrez, vous le comprendrez. Des fois parce que ce qui se passe là est plus intéressant que ce que je vous annonce. Vous vérifierez après vous-même, dans les scènes que vous verrez, d'hôtel, où on le voit qui dit deux, trois choses et qui se dispute un peu avec un ministre qui représente, lui, plutôt le gouvernement, la politique, la rhétorique. Alors que lui, j'aurais dû le faire entendre, simplement, aussi bête que ça. Ne pas le faire voir, ou le faire juste passer dans le champ. Et puis on se demandait... Mais on l'entend. Car c'est ça, bon ou mauvais, la voix de l'intellectuel, celle de Zola. Celles qu'il y a eu en beaucoup plus faibles sur Sarajevo. Celles qu'il y a eu à l'époque de Sartre, de Camus, à l'époque de la guerre d'Algérie. On l'aurait... bon, je ne sais pas si ç'aurait été mieux, mais ç'aurait été plus juste, car c'était simplement la voix. L'intellectuel n'est pas un personnage comme, vous allez le voir, la maman de Camille, qui demande où sont ses enfants, ou le ministre. Voilà, et c'est venu uniquement un jour en parlant dans un entretien avec un journaliste des Inrockuptibles, du journal Les Inrockuptibles, qui me disait : 'L'intellectuel là, qu'est-ce que vous en pensez?' Et puis tout à coup je me suis dit : 'Oh merde, la scène est ratée. J'y pense maintenant'. Mais uniquement parce qu'il m'en parlait, parce qu'il m'en parlait comme ça. Et avec l'acteur on n'en avait pas parlé".

- La chasse à l'intellectuel est ouverte actuellement. Vous sentez-vous gibier politiquement ?

- JLG : Ah bon. Qui chasse ?

- Oh, c'est dans plusieurs journaux, Art Press de ce mois....La chasse aux intellectuels est ouverte...

- JLG : Dans le cinéma on est moins intellectuel qu'ailleurs, aussi. On marche beaucoup, on porte beaucoup de choses. Etre metteur en scène, c'est un travail extrêmement physique, sur n'importe quel film, sauf de Sica qui très vite s'est mis à dormir. Mais c'est pour ça qu'il y a peu de metteurs en scène qui font des films au-delà de soixante-dix/soixante-quinze ans, parce que physiquement c'est très éprouvant. Manoel de Oliveira est un cas exceptionnel, et du reste maintenant il fait aussi des films plus en intérieur, ou des choses.... Au bout d'un moment on ne peut pas. Sinon, si on est un metteur en scène responsable, consciencieux, on

passé son temps... on fait, je ne sais pas, probablement vingt kilomètres par jour, chaque jour pendant un tournage, même si c'est sur de petites distances.

- Les dernières images de votre film sont optimistes quant à l'avenir de l'humanité, je pense. Par contre celles qui concernent l'avenir du cinéma sont assez tristes.

- JLG : Mais je ne trouve pas. Enfin je ne comprends pas. Vous verrez vous-même dans le film..... Ce qu'on voit du cinéma, ce sont, je le disais, les actes fondateurs, les actes comme on dit les Actes des Apôtres. Les actes principaux du cinéma, c'est quoi? C'est trouver des extérieurs, enfin un décor. Ensuite c'est chercher de l'argent, et puis décider comment le dépenser, et puis c'est engager des acteurs, et puis ensuite l'acteur doit exprimer quelque chose ou traduire un sentiment, et puis ensuite (on passe sur les péripéties techniques qui ne sont que de la technique) il faut sortir le film. Je ne sais pas très bien ce que ça veut dire, mais il faut l'expédier, le sortir. 'Qu'il sorte d'ici, celui-là!' C'est ça que j'ai essayé de filmer, comme de brèves et un peu solennelles chansons de geste. Une sorte de résumé. Une sorte de figure. Comme des icônes. Surtout pas le tournage d'un film. Ça n'a rien à voir. Encore qu'on le voit. Mais l'actrice, vous le verrez, on ne lui demande qu'une seule chose. Elle a une phrase à dire. Et là vous voyez le phénomène dit de récurrence, où tout se répète, puisqu'elle redit la phrase que dit Camille à son père au départ quand elle dit : 'Je suis au chômage. En ces heures lentes et vides, il me vient une tristesse, etc, etc,...' Et l'actrice le dit et n'y arrive pas, et comme ça le metteur en scène lui dit juste : 'On va simplifier, mademoiselle. C'est simple, vous allez juste dire oui. Voilà'. Elle dit : 'Oui, monsieur', et il dit : 'Parfait!' Et à ce moment là l'assistant dit : 'Mais ça ne tournait pas, monsieur'. 'Ça ne fait rien, on a le temps'. Et il recommence. Et là ça va jusqu'à six cents fois. Moi je voulais aussi faire sentir que c'était un travail. Elle dit oui, lui dit non. Six cents, sept cents, huit cents fois. Et Bresson a travaillé comme ça. Et je me souvenais d'une scène d'un film de Chaplin, Les Lumières de la ville. J'ai lu un livre de Kevin Brownlow sur Chaplin, qui racontait ce qui s'était passé. Et Chaplin a tourné ce qui est un record absolu dans le cinéma, je crois : neuf cent trente-deux prises pour la scène où Charlot vient offrir une rose à Virginia Cherrill et s'aperçoit qu'elle est aveugle. Il a recommencé neuf cents fois. On le voit sur le clap. Neuf cent trente-deux, neuf cent trente-quatre, j'exagère peut-être un peu mais pas beaucoup. Mais ça a duré trois ans, et il a changé trois fois d'actrice. Comme il était riche, il a recommencé trois fois le film. Alors, je voulais rendre compte que le cinéma avait cette grandeur, cette folie, ce charme.

Et après ça finit très bien, puisque l'actrice s'en va, elle en a marre, elle veut mourir, et puis une assistante qui est là, non, la petite amie de l'assistant, il a chaque fois une petite amie différente au bras, il y en a une qui essaye d'aider l'actrice et qui lui dira : 'Ça va aller maintenant. Essayez donc encore une fois!'. Elle dit : 'Oui!', et puis à ce moment on entend : 'Coupez moteur. très bon. C'est tout ce qu'il fallait'. Et l'actrice sourit. Donc le sourire, ça finit bien en général.

- Comment voyez-vous le cinéma européen dans les prochaines générations ?

- JLG : Oh, je n'en ai pas la moindre idée. Et quand j'entends les mots 'cinéma européen', ça me fait un malaise, car dans mon adolescence ou mon enfance, je m'en suis aperçu après, mais ceux qui étaient, qui disaient 'le cinéma européen', c'étaient les Allemands, pas les bons Allemands. Le seul ciné, il y a des choses de l'histoire du cinéma qu'on ne sait pas, que moi j'ai étudiées un peu d'une autre façon, le seul cinéma qui ait lutté contre l'Amérique, c'est le

cinéma nazi, qui était mauvais. Mais c'est le seul qui ait voulu faire un cinéma européen contre l'emprise du cinéma américain qui était déjà très forte à l'époque. Le seul concurrent, lorsqu'il y a eu le cinéma parlant, de la firme américaine RCA, c'était la Tobis Klang Film. La moitié des films que vous voyez, que vous projetez, vous verrez soit Tobis Klang Film, soit RCA. On oublie que tous les films français de 1930 jusqu'à la déclaration de guerre en 1939 étaient en grande majorité co-produits ou même produits par la UFA. *Quai des brumes* devait se faire à Berlin. Si ça n'avait pas été l'histoire d'un déserteur, et que l'Allemagne n'avait pas envie de faire des films de déserteur à ce moment là, le film aurait été tourné à Berlin. C'est à Berlin que Michèle Morgan est tombée amoureuse de Jean Gabin, avant que Goebbels ne demande que le film se passe ailleurs. Donc quand j'entends 'cinéma européen' ici aujourd'hui, je ne sais pas très bien ce que ça veut dire, et pour moi ça n'existe pas. Je crois aux cinémas nationaux. Il n'y en a pas trente-six. Il y a eu quatre grands cinémas ou trois dans le monde. Il y a eu un grand cinéma italien à un moment donné. Il y a eu un grand cinéma russe à un moment donné. Un grand cinéma allemand à un moment donné. Il n'y a pas eu de grand cinéma français, mais il y a eu tellement de grands cinéastes français qu'on a fini par croire qu'il y avait un grand cinéma français. Et puis il y a eu le cinéma américain. Mais il n'y a pas de cinéma japonais, il y a des films japonais, des films japonais admirables. Il n'y a pas de cinéma suédois, il y a des films suédois admirables, de Stiller à Bergman. Alors ce que j'appelle cinéma au sens où les fonctionnaires d'aujourd'hui appellent le cinéma européen, c'est un cinéma qui représente une nation, où une région qui s'intitule nation se reconnaît. Les Anglais ne se sont jamais reconnus dans le cinéma anglais. Les Américains oui. Les Français aussi chez tous leurs cinéastes. Les Allemands se sont reconnus à un moment donné après la guerre dans le cinéma allemand. Les Russes se sont reconnus à un moment donné, pas avant 1917, après 1917. Avant il y avait des films russes. Il y en a eu de très beaux avant Eisenstein, mais Les Russes ne se reconnaissaient pas. C'est après Eisenstein, Vertov, où à un moment donné la façon de voir le monde, c'était le cinéma. Ce n'était pas la peinture. Ce n'était pas le roman. Ce n'était pas la musique. Ça a été la musique à un moment. Il y a eu ça dans la musique, on peut dire. Il y a de la musique allemande. Il n'y a pas de musique anglaise, il y a des musiciens anglais. Il y a une peinture italienne. Il n'y a pas de peinture allemande, il y a de grands peintres allemands. Grünewald est un immense peintre allemand, Dürer aussi. Il n'y a pas de peinture allemande. Par contre, il y a une peinture italienne. Il y a une peinture espagnole. Il n'y a pas de peinture belge. Ça fait rigoler si on dit : 'C'est un grand peintre belge'. Par contre, si on dit : 'C'est un grand peintre hollandais', ça ne fait pas rigoler. C'est ce que j'entends par cinéma, si vous voulez. Il y a eu un grand cinéma italien à un moment donné, et je me suis demandé pourquoi. J'ai étudié. C'est tout de suite après la guerre. J'ai su pourquoi il n'y avait pas eu de film de résistance dans toute l'Europe sous les Allemands, de cinéma de résistance. Il y a eu des films. Il y en a eu après la guerre. Mais un film vraiment au sens de 'cinéma', ça a été Rome, ville ouverte. Alors que les Français n'ont fait que des films sur les prisonniers, les Polonais ont fait des films sur les martyrs, les Américains ont fait des films de propagande, les Russes ont fait des films de martyrs : des communistes torturés par la Gestapo ou des choses comme ça (il y en a eu des beaux, mais il n'y a pas eu une idée neuve du cinéma, comme il y avait eu en 1917 au moment où, du reste, la Russie essayait à sa façon de voir le monde d'une manière différente et où le cinéma représentait cette façon de voir le monde). Les multiples cinéastes français dont je vous parlais ont montré ce qui fait la grandeur de la France par la multiplicité absolument incroyable des points de vue, par la diversité, la critique, les choses comme ça, le refus de l'uniformité, des films complètement différents : Guitry différent de Renoir, Pagnol différent de Duvivier, etc... pas tous pareils, comme ils essayaient de faire à Hollywood. Et puis il y a eu

les Italiens. Les Italiens ont été un pays, tel que je le raconte dans mon *Histoire(s) du cinéma*, qui a trahi deux fois. Ils se sont alliés avec les Allemands. Ils les ont trahis. Ensuite ils ne savaient plus où ils en étaient. Ils n'avaient plus d'identité. Ils ne savaient plus ce que c'était. Et puis il y a eu un film qui tout à coup leur a redonné une identité, où ils se sont tous reconnus et où tout le monde surtout a reconnu l'Italie. C'était Rome, ville ouverte. Un pauvre petit film fait en vitesse, enfin moins fait en vitesse et pauvre qu'on dit, mais quand même c'est bon pour la légende, et qui a eu un succès énorme. Et tout le monde a reconnu l'Italie, cette merveilleuse Italie, simplement parce qu'il y avait un curé et une fille des rues qui tombaient sous les balles, et puis un homme torturé. Mais c'était aussi une nouvelle façon de faire du cinéma. Hollywood ne faisait pas cela. C'est ce qu'on a appelé le néoréalisme, mais qui était une nouvelle façon, comme Goya était une nouvelle façon. Et puis ensuite, vous savez ce qu'il en est advenu de tout ça. Donc quand on dit : 'cinéma européen', je pense que c'est la mort, mais enfin c'est la conclusion car il est déjà mort. Comme disait Chateaubriand : 'Quand il y a eu la révolution, les rois étaient déjà morts. La révolution n'a fait que signer l'acte de décès'. Eh bien le cinéma européen signe l'acte de décès de ce cinéma dont je viens de vous parler. Qu'il y ait des cinéastes, oui. Ce que sera le cinéma européen...! Ecoutez dans ce film les phrases que Bernanos dit à sa fille, enfin que dit Vicky Vitalis citant Bernanos. Moi je vous dis que c'est de Bernanos, on ne le dit pas dans le film, mais il le dit à sa fille. Il parle de l'Europe. Il le disait en 1946. Je trouve que ce sont des phrases qui peuvent tout à fait être dites aujourd'hui. Voilà. Je vous remercie et je vous souhaite une bonne projection."