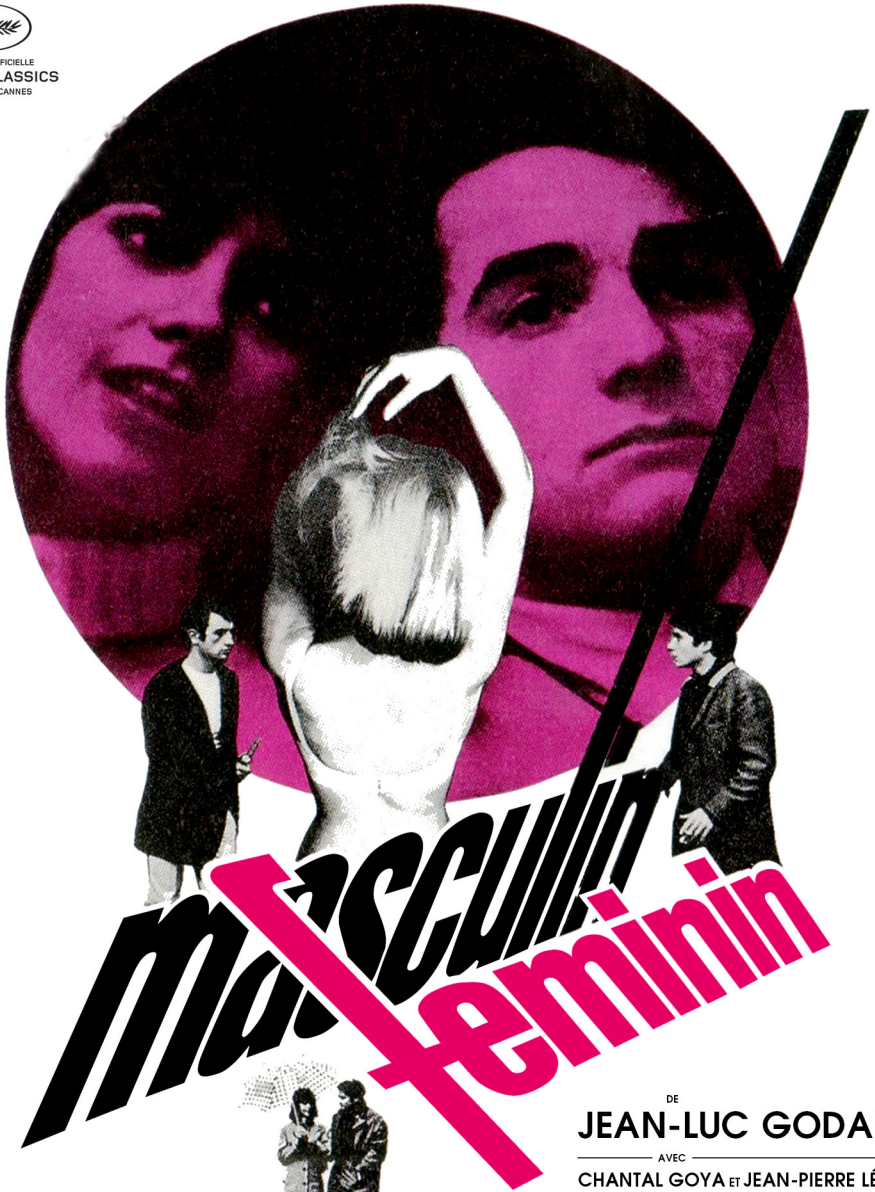


ARGOS FILMS PRÉSENTE

“ LES ENFANTS DE MARX & DE COCA-COLA ”



SÉLECTION OFFICIELLE  
CANNES CLASSICS  
FESTIVAL DE CANNES



VERSION RESTAURÉE

DE  
**JEAN-LUC GODARD**

AVEC  
**CHANTAL GOYA ET JEAN-PIERRE LÉAUD**

ET MARLÈNE JOBERT - MICHEL DEBORD - CATHERINE-ISABELLE DUPOUT - EVA-BRITT STRANDBERG - BIRGER MALMSTEN  
SUR UN SCÉNARIO DE JEAN-LUC GODARD D'APRÈS GUY DE MAUPASSANT, PHOTOGRAPHÉ PAR WILLY KURANT, SON ENREGISTRÉ PAR RENÉ LEVERT, MONTÉ PAR AGNÈS GUILLET, MUSIQUE DE JEAN-JACQUES DEBOUT, PRODUIT PAR ANATOLE DAUMAN, UNE COPRODUCTION FRANCO-SUÉDOISE ARGOS FILMS, ANDOUKHA FILMS, SANDREWS ET SVENSK FILMINDUSTRI, DISTRIBUÉ PAR TAMASA AVEC LE SOUTIEN DU CNC





ARGOS FILMS et TAMASA présentent

# masculin feminin

Un film réalisé par **JEAN-LUC GODARD**

France/Suède - 1966 - 1H50

sortie en salles le  
6 Juillet 2016



Presse

**LES PIQUANTES**

Fanny Garancher - Alexandra Faussier

[presse@lespiquantes.com](mailto:presse@lespiquantes.com)

T. 01 42 00 38 86

[www.lespiquantes.com](http://www.lespiquantes.com)

Distribution

**TAMASA**

T. 01 43 59 01 01

[contact@tamasadiffusion.com](mailto:contact@tamasadiffusion.com) - [www.tamasadiffusion.com](http://www.tamasadiffusion.com)



“ Jusqu’à là, on pensait que l’au-delà de la fiction était le documentaire, et que l’au-delà du documentaire était le film de fiction.

Avec « Masculin Féminin » nous sommes en même temps au-delà du réalisme de fiction et du cinéma-vérité documentaire.

C’est pour moi la première réussite de cinéma-essai qui depuis des années se cherche. ”

Edgar Morin



**P**aul, tout juste démobilisé, est à la recherche d'un travail et milite contre la guerre au Vietnam.

Il est amoureux de Madeleine, une jeune chanteuse qui se préoccupe plus de sa réussite dans le métier que des manifestations sentimentales de son ami.

Paul finit par trouver un emploi dans un institut de sondage où il est chargé de faire une enquête sur les principales préoccupations des français.

Il habite provisoirement chez deux de ses amies...

## CHRONIQUE D'UN HIVER

Après avoir passé un joli mai avec Marker, puis un été avec Rouch, certainement moins prodigieux que celui de Barnett mais décisif pourtant en ce qui concerne les rapports du cinéma et de la vérité, je me suis retrouvé tout seul à Paris, un mois de décembre 65, entre deux tours d'élection.

J'étais comme ce personnage décrit par Giraudoux, je crois dans *Palais de glace*, qui revient de guerre, et tous les amis de son âge qu'il avait ont été tués ou disparus. Il se lie alors par hasard, avec une bande de jeunes, qui l'acceptent exceptionnellement parmi eux, bien qu'il soit de dix ans leur aîné. A peu près à la même époque d'ailleurs, il tombe sur des amis de son père qui l'acceptent exceptionnellement aussi parmi eux, bien qu'il soit de dix ans leur cadet.

Et je me suis trouvé ainsi, comme cet homme de Giraudoux, à naviguer entre deux générations comme Siegfried et Simon entre deux guerres, ou Jérôme entre deux continents, ce qui est bien la même chose.

Mes cadets, c'étaient une petite chanteuse yé-yé qui interdit à sa bonne d'écouter Radio-Luxembourg pendant qu'elle fait la vaisselle car ça nuit au rendement, un jeune syndicaliste que le sexe fait dévier quelquefois de sa ligne trop dure, un descendant de Werther un peu perdu entre les Noirs et le Viêtnam et des autres, avec leur étrangeté d'autres justement.

Mes aînés, c'étaient le cinéma et ses techniques, ses langages, si multiples, si contradictoires, de Lumière à la jeune école tchèque.

Et moi j'étais très à l'aise avec les deux, mais séparément, je voulais qu'ils se rencontrent, qu'ils établissent des liens comme le renard de Saint-Exupéry, mais j'étais toujours forcé de les voir séparément, de mettre du commentaire sur des images et des visages qui auraient dû parler seuls du premier coup et au contraire, de prendre de la distance quand une conversation en direct en manquait alors que cela n'aurait pas dû être.

J'ai passé ainsi deux mois d'hiver à décrire, à l'occasion de quelques faits précis, quinze exactement, la jeunesse par le biais du cinéma, à moins que ce ne soit le contraire.

Et ayant quelquefois réussi à se faire rencontrer les cadets et les aînés, je me suis retrouvé seul, un matin de janvier, loin des jeunes et du cinéma, dont il me reste ce dossier toujours incomplet qu'est un film, je veux dire sans arrêt à compléter, et on recommence alors un autre.

Jean-Luc Godard



## LE MONDE DE JEAN-LUC GODARD TEL QU'IL EST

De quoi, en 1965, parlent les jeunes ? A quoi pensent-ils ? Aux garçons et aux filles de leur âge. A la politique. A rien. A travers Jean-Pierre Léaud, icône Nouvelle Vague, et Chantal Goya, yé-yé débutante, voici Godard sociologue.

En 1966, l'aura du nom Godard est planétaire. Admiré, adulé, moqué, haï, Godard a pénétré le cénacle des maîtres et pourrait vivre de ses rentes d'auteur. Mais l'homme est trop curieux pour décliner indéfiniment sa première manière. Au mitan des années 1960, il va basculer dans autre chose. De cette bascule, *Masculin Féminin*, tourné en 1965, sorti en 1966, est le premier moment.

Que faisait Godard jusque-là ? Il jouait et soldait à la fois le grand romanesque européen. Ne cessait pas d'en finir avec la littérature qui, plus que le cinéma peut-être, peuplait son cerveau de jeune homme. A un bout Homère, au milieu la question de la possibilité du Grand Récit, à l'autre bout les polars, queue de comète ironique voire parodique de l'art occidental. Il y a toujours un élément de polar dans les films du premier Godard, et c'est comme un rictus d'incrédulité. Il n'empêche : bien que coupant court à leurs velléités d'épopée par le meurtre (*A bout de souffle*), l'accident punitif (*Le Mépris*) ou le suicide (*Pierrot le Fou*), Godard persiste à installer ses personnages dans l'exception que leur confère un destin.

Le film d'après *Made in USA*, où l'humeur pastiche commence à vraiment se voir, abandonne l'exception pour l'ordinaire. Il s'appelle *Masculin Féminin*, et la voix off inaugurale de Godard sonne comme une auto prescription : « Raconter le travail quotidien », « raconter avec d'autres », « raconter 24 heures sur 24 ». D'où un programme, tamponné en incrustation sur l'écran : « Quinze faits précis ». Faits, oui, plutôt que péripéties. Regarder prend la place de raconter. « Voir le monde, ce serait ça la sagesse », sera-t-il dit aussi, et par « monde » il ne faut plus entendre la totalité originelle de ce qui est (la « mer aliée avec le soleil » rimbaldienne de la fin de *Pierrot le Fou*). « Monde » veut dire ce qui m'apparaît, ici, maintenant, dans la situation où je me trouve : gens, bouches de métro, façades d'immeubles, voitures, toutes choses capturées par intermittence par les plans muets de *Masculin Féminin*. Godard ne dit pas encore « société », il le dira bientôt. Son cinéma engage sa mue sociologique. Il y avait Belmondo, dandy oisif ; il y a Léaud, sondeur pour l'IFOP.

## COMMENT MADELEINE SE COUCHE

Il n'est certes pas nouveau que Godard questionne le masculin et le féminin. Puis-je faire confiance à une femme ou est-elle « vraiment une dégueulasse », c'est sa question. Sauf que l'intemporelle dialectique des sexes se dote maintenant de circonstances particulières. Partant d'une autre incrustation proposant un sous-titre au film, *Les enfants de Marx* et de Coca-Cola, il n'est pas illégitime de comprendre qu'« enfants de Marx » désigne les hommes (le compère de Paul est communiste, ils concoctent ensemble un happening potache antiguerre du Vietnam), et « enfants de Coca-Cola » les filles. Façon de recouvrir d'une patine moderne une indémodable misogynie, dira-t-on, mais le plus important réside dans cette conversion de la catégorie « femme » en type social dont il s'agirait d'observer les mœurs. Observer comment Elisabeth (Marlène Jobert) et Madeleine (Chantal Goya) se couchent, habitent ensemble, dansent au Bus Palladium. Se demander, comme un de ces magazines féminins qui à l'époque commencent à capitaliser l'émergence de ces nouveaux socio types : « A quoi rêvent les jeunes filles ? ».

## SUCCÈS YÉ-YÉ

Godard raconte qu'il a rencontré Chantal Goya dans les bureaux de *Mademoiselle âge tendre*. Ce jour-là, il ne se conclut rien mais, quelques jours plus tard, lisant dans un journal qu'il l'a engagée pour le rôle principal a l'idée de le faire vraiment. Version plus ou moins crédible, qu'invalidé en partie la vision de *Masculin Féminin*, où est manifestée la volonté de comprendre cette fille transformée en « produit de consommation » par son succès yé-yé. Qu'est-ce qui se passe donc dans son cerveau quand elle enregistre un disque chez Barclay ? Et le reste du temps ? Pour investiguer, Godard dépêche Léaud et plante au centre du cinéma le plus positif de l'interview. Au centre du plan Madeleine ou la dénommée Catherine dit en off, les questions de Paul qu'on devine soufflées à mesure par Godard.

Bilan des opérations : pas terrible. Quand la fille interrogée n'est pas laconique, quand elle ne ponctue pas d'un « Oui ça a pas l'air drôle » une longue saillie de Paul sur le capitalisme, quand elle ne répond pas « Pas particulièrement » à la question « Avez-vous des idées sur la démocratie ? », elle oppose une pure et simple fin de non-recevoir « - Mais ça ne vous regarde pas ! ». L'écart serait donc si grand entre le masculin et le fé-

minin ? Ici sourd une tristesse. Comme si Godard et Paul réalisaient que le dialogue déjà difficile était en train de se rompre, que les filles étaient parties dans complètement autre chose, emportées par une modernité elle-même hermétique « - Nous ne sommes pas faites pour des types comme vous ».

### **SUICIDE ACCIDENTEL**

Tout de même, il arrive que le dispositif se retourne. Cette fois Paul est à l'écran et Madeleine en off, questionneuse à son tour. Pas exactement un dialogue, certes. Plutôt une interview réciproque qui maintient le contact avant la coupure définitive, et se laisse tranquillement irriguer de séduction et de drague, Paul alternant une question sur la démocratie et des affirmations comme « J'aime beaucoup votre style de poitrine ». Voilà décidément un film de milieu du gué. Paul y pratique encore ce sport national de la Nouvelle Vague qui s'appelle la drague, mais c'est sous le couvert de la sociologie (et inversement). Il est encore un esthète de l'ancien temps, préférant Bach à la pop, mais tombe amoureux de cette Madeleine aux bluettes qu'il exècre. Un pied dans l'exception, le nez fouineur mis dans l'ordinaire. Comme les personnages romanesques précédents, Godard l'achève arbitrairement à la fin du film. Suicide accidentel, comme Pierrot. Mais cette fois c'est la dernière. Désormais, pour quelques années, Godard s'immergera et immergera ses doubles dans les eaux du contemporain.

François Bégaudeau - Le Monde 2







“

ELISABETH

Ecoute, pousse ton derrière, Madeleine.

MADELEINE

D'abord on dit pas l'arrière, on dit le joufflu.

PAUL

On dit pas le joufflu, on dit l'pétard.

ELISABETH

Non, on dit l'valseur.

PAUL

Non, les miches.

MADELEINE

L'as de pique.

ELISABETH

La lune.

PAUL

Les p'tits pains.

MADELEINE

Et le sexe, comment on dit ?

PAUL

On dit l'service trois pièces. J'peux mettre ma main là ? ”

## MASCULIN FÉMININ, OU L'AN 01 DE JEAN-LUC GODARD

En 1966, dans *Masculin Féminin* Godard récapitule la plupart de ces décors anonymes qu'il a aimés dans un Paris des gens ordinaires et qu'il filme avec un très beau noir et blanc dur et sec : le métro aérien, une laverie automatique, plusieurs cafés et brasseries, les trottoirs du quartier République. *Masculin Féminin* est un retour à Paris après l'escapade solaire et méditerranéenne du film précédent.

Pour la première fois depuis ses débuts au cinéma, Godard prend conscience qu'une nouvelle jeunesse est arrivée, qui n'est déjà plus la sienne - à laquelle il a dit adieu avec *Pierrot le fou* - et qu'il lui faut filmer cette nouvelle génération, née après la guerre, pour comprendre le monde tel qu'il va et ne va pas. En 1965, le groupe d'amitié et de combat qui a constitué la Nouvelle Vague s'est déjà dispersé aux quatre vents des carrières de chacun en quelques courtes années où sa réussite a imposé aux cinématographies du monde entier une nouvelle façon de penser et de pratiquer le cinéma. De ce bref moment de solidarité et d'émulation sans jalousie entre jeunes postulants cinéastes, Godard va garder toute sa vie la nostalgie, et « l'emprunt » de Jean-Pierre Léaud (qui



était déjà son assistant sur *Pierrot le fou*) à Truffaut en fait déjà partie. C'est l'époque où Truffaut vient de découvrir que regarder la télévision peut être utile à son travail de cinéaste (notamment pour découvrir de nouveaux acteurs, ce qui sera le cas, plus tard, pour lui, avec Fanny Ardant), et conseille à Godard d'aller un peu y voir lui aussi. Avec *Masculin Féminin*, Godard, qui a suivi le conseil de Truffaut, fait d'une certaine façon le travail que la télévision devrait faire : saisir les mutations du temps présent - ce qu'à ses yeux elle ne fait déjà pas - et essayer de comprendre un état fugitif de la France et des Français, entre deux tours d'élection. Ce film a un autre lien, plus indirect, à la petite histoire de l'entreprise *Cahiers du cinéma* qui a servi de base d'envol à la Nouvelle Vague. Le titre avait été racheté à l'époque par les éditions Filipacchi et la rédaction de la revue avait rejoint les bureaux du groupe de même nom, à côté de revues de teenagers comme *Mademoiselle Age tendre* et *Salut les copains*. C'est sans doute dans ces bureaux, où certaines scènes du film ont été tournées, que Godard a croisé les modèles des personnages féminins du film, qui ne ressemblaient déjà plus aux jeunes filles de sa jeunesse et de ses courts-métrages, et certaines figures de passage, « impossibles à inventer » selon lui, comme la véritable Mademoiselle 19 ans de cette année-là.

Paul, dans ce film, n'est pas tout à fait un personnage de cinéma comme les autres, qui serait simplement « interprété » par un acteur nommé Jean-Pierre Léaud. Ce n'est pas seulement l'acteur Léaud que Godard convoque dans son film, mais un personnage en partie emprunté à un autre univers imaginaire, celui de Truffaut, le frère d'armes. Paul est une créature cinéma d'un type nouveau dans *Masculin Féminin*, un hybride entre l'acteur Jean-Pierre Léaud, le personnage de Paul (dont une partie, on va le voir, vient d'une nouvelle de Maupassant) et Antoine Doinel dont Godard sait bien qu'il fait désormais partie de l'identité même de Jean-Pierre Léaud. Anatole Dauman se souvient de Godard venant lui annoncer « son intention de réaliser avec Jean-Pierre Léaud de nouvelles aventures d'Antoine Doinel, dans l'intervalle des épisodes composant la série Truffaut. » Dans la scène du studio d'enregistrement, Paul, humilié par Madeleine qui frime devant un journaliste en lui donnant l'ordre, comme s'il était son chauffeur, d'aller chercher la voiture, trouve une solution à la Pieds Nickelés : il téléphone au ministère des armées pour demander une voiture pour le général Doinel qui s'impatiente. Il y a du Doinel dans le personnage et dans le jeu de Jean-Pierre Léaud dans ce film,

la conscience politique en plus et de la gaieté en moins. Dans *Masculin Féminin*, Paul-Léaud-Doinel participe à la fois de la génération Godard-Truffaut et de la génération suivante née juste à la fin de la guerre, à laquelle Jean-Pierre Léaud appartient biographiquement. Cet entre-deux le décale par rapport aux autres jeunes gens du film et permet à Godard de se trouver un représentant à qui il peut s'identifier dans sa propre fiction et prêter ses propres fêlures.

Le destin cinématographique de Maupassant aura été d'être somptueusement trahi par des cinéastes, parmi les plus grands (Mizoguchi, Renoir, Godard), qui ont réalisé des chefs-d'œuvre à partir de « petites nouvelles » non intimidantes de l'écrivain. De La femme de Paul, nouvelle estivale des guinguettes et des canotiers, située sur les bords de Seine des Impressionnistes, dans l'émoi hormonal d'une chaude lumière d'été à la Renoir (Auguste), Godard va faire un film hivernal, d'une lumière dure et charbonneuse. On ne saurait imaginer atmosphères plus radicalement opposées. De la nouvelle de Maupassant, il ne reste dans *Masculin Féminin* que le thème de l'homme amoureux et malheureux à cause de cet amour inégal, confronté à la tentation homosexuelle de celle qu'il aime. Mais alors le Paul de la nouvelle de Maupassant se suicidait à cause de cette trahison homosexuelle de la femme aimée, celui du film de Godard fait une chute mortelle dont on ne saura jamais si elle a été volontaire ou accidentelle, mais dont l'homosexualité non attestée de Madeleine ne saurait être de toute évidence la cause directe. Godard dédramatise la composante homosexuelle dans l'incompatibilité de ce couple, qui repose pourtant, comme dans la nouvelle de Maupassant, sur une différence d'univers mental et de conception de la vie. « Pauvre Paul, constate lucidement Elisabeth, nous ne sommes pas des filles pour vous ». Paul est un romantique qui s'est trompé d'époque et tombe amoureux d'une jeune femme qui est tout sauf sentimentale, sur qui même une demande en mariage glisse comme une phrase sans importance. Les jeunes femmes de *Masculin Féminin* sont entrées de plain-pied dans l'amnésie de la société de consommation, dans un nouveau mode de vie et de pensée qui a été celui de la génération yé-yé, alors que les deux garçons ont hérité d'une conscience politique qui les rattache encore aux générations antérieures, d'avant l'ère de l'oubli des années 60. Godard a très clairement conscience d'appartenir à la génération intermédiaire entre celle de l'après-guerre et celle de l'après après-guerre qui va balayer au cours des an-

nées 60 toute l'esthétique, les goûts, les modes de vie des précédentes. Les garçons de ce film sont encore des enfants de Marx alors que les filles sont déjà des enfants de Coca-Cola.

Si Godard, dans *Masculin Féminin*, tente de ré atterrir après *Pierrot le fou* dans la réalité de son époque, il sait qu'il n'est de réalité au cinéma que réélaborée par les outils du cinéma lui-même. Bien loin de tout angélisme cinématographique et du mot d'ordre bazinien du « montage interdit », il pratique une poétique de la douce captation mais aussi de l'extorsion de la vérité par le cinéma. Il utilise dans ce film la méthode des entretiens croisés : c'est lui-même qui met à la question les différents personnages les uns après les autres, et ce n'est qu'au montage qu'il va les faire dialoguer ensemble dans des champs contrechamps reconstitués. Par les faits divers, toujours mis en scène, qui ponctuent le film, et qui sont comme autant d'éclats de réel reconstitués, il affirme qu'il n'est de sentiment de réel, au cinéma, qu'à la pointe d'une intervention poétique où le cinéaste travaille la réalité à bras-le-corps avec ses instruments spécifiques, la caméra et le magnétophone, qui sont instruments de révélation, de saisie, mais aussi de provocation, d'extorsion, bref d'amour et de cruauté.

Alain Bergala - Extrait du livret de l'édition DVD Arte

## JEAN-LUC GODARD : CE QUE J'AI À DIRE

Peut-on dire de « Masculin Féminin » que c'est un film sur la jeunesse ?

Non. Je ne crois pas. C'est un film sur l'idée de jeunesse plutôt. Une idée philosophique mais pas pratique, une manière de réagir aux choses. Une manière, disons, jeune. Si à 19 ans on ne réagit pas de la même façon qu'à 40, c'est simplement parce qu'à 19 ans on en n'a que 19 et pas 40. Je veux dire : ce n'est pas une thèse sur la jeunesse ou même une analyse, même si le film présente des aspects plus près de la sociologie que du roman. Disons qu'il parle de la jeunesse ; mais c'est une œuvre musicale, « concerto sur la jeunesse ». Comment pourrait-on le différencier d'un autre, puisque c'est ses notes, c'est de la musique, alors que dans les romans, les mots sont jeunes mais la signification n'est pas forcément la jeunesse. Je pense que du signe sortira la signification, et j'ai pris des signes jeunes, ce sont ses signes qui n'ont pas encore été déformés, qui n'ont pas un caractère d'imprimerie. Mes signes n'ont pas déjà servi mille fois. C'est la première fois qu'ils servent. Je peux en parler maintenant, après, parce que, lorsque je l'ai fait, ce film, je ne savais pas (du tout ce que je voulais.)



Vous êtes parti d'une nouvelle de Maupassant ?

Théoriquement oui, je suis parti de l'idée d'une nouvelle de Maupassant qui s'appelle *La Femme de Paul*. C'est l'histoire d'un garçon qui est amoureux d'une fille et ça ne marche pas parce que cette fille est amoureuse d'une autre fille. Et finalement ça a

dévié comme toujours quand je prends un « mur » sur lequel je me hisse. Ensuite je découvre autre chose et j'oublie le mur qui m'a servi.

J'ai engagé des jeunes. Ils m'ont intéressé, alors j'ai fait des choses sur eux. Ce que l'on voulait faire avec eux n'avait aucune importance. Je les ai fait parler. Je crois que l'on peut dire que c'est un film d'enquête mais alors d'enquête très poussée, en ce sens que tout se passe au niveau de l'enquête. Chaque fois que les jeunes gens parlent entre eux, ils enquêtent : le garçon enquête sur la fille, même lorsqu'il lui parle d'amour, c'est une sorte d'enquête l'un sur l'autre. Ils enquêtent autour d'eux. Moi j'enquête sur eux. Eux-mêmes sont à la quête les uns des autres, c'est une sorte d'enquête perpétuelle.

La nouvelle, c'est vous qui l'avez trouvée ?

Je l'avais lue et puis elle me servait à proposer quelque chose au producteur. Pour avoir une autorisation de tournage, il faut bien donner un résumé de quelque chose. Je me suis dit qu'avec ça je trouverais bien. Il me faut toujours un canevas, un tremplin. Ensuite on regarde où on arrive puis on oublie, on saute du tremplin.

On a l'impression que vous êtes parti avec une bande de jeunes, et qu'en chemin vous avez mené les enquêtes, en vous laissant presque guider par eux.

Ce film était une manière pour moi de m'approcher d'eux. C'était ça.

De vous approcher comme quelqu'un qui est déjà plus âgé qu'eux ?

Je crois que je suis aussi jeune qu'eux, je me suis aperçu que je l'étais à la fois plus et moins.

Ce qui m'a beaucoup frappé, c'est que c'est un film qui précisément n'est pas sur la jeunesse, comme on peut le dire des films de Carné ou de De Sica sur le même sujet. C'est un film avec la jeunesse.

C'est ça. En même temps, j'ai choisi les jeunes parce que je ne sais plus du tout où j'en suis du point de vue du cinéma. Je suis à la recherche du cinéma. J'ai la notion de l'avoir perdu. Bavarder avec des jeunes était plus facile qu'avec des adultes pour me retrouver parce que les adultes ont trop de problèmes personnels et avant d'arriver jusqu'au fond il y a un travail immense que l'on n'a pas le temps de faire au cours d'un film. Tandis

qu'avec des jeunes quels qu'ils soient, que ce soit un jeune du drugstore ou un jeune paysan, j'ai l'impression, s'il est jeune, qu'il doit donner de lui-même, il est au moment où il doit donner, et il donne volontiers sans arrière-pensée, et s'il se trahit, il n'est pas malheureux, c'est comme les enfants. Pour moi c'était donc des gens non conditionnés. Conditionnés par leur vie certainement, mais non conditionnés moralement, si vous voulez. Même lorsqu'ils réagissent mal, ou qu'ils ne veulent pas dire quelque chose, il y a une certaine spontanéité, une certaine innocence. Ils sont plus ouverts. Ce film, c'est donc un besoin de parler à des gens plus ouverts que d'autres. Ayant la vie devant eux.

Ce que j'ai voulu faire, je n'en sais rien. C'est, il me semble, me servir du cinéma pour parler de la jeunesse ou me servir de la jeunesse, je ne sais pas pour parler du cinéma. Le cinéma pour moi c'est la vie en même temps. C'est quelque chose qui photographie la vie. C'est des résumés de vie, quand on les met ensemble, c'est ce qu'on appelle un film.

Au fond, vous cherchez le cinéma dans la vie ?

Oui ça veut dire ça, comme Sartre quand il écrit *Les Mots*, il se demande pourquoi il écrit des mots. Quelqu'un qui m'a beaucoup influencé c'est Brice Parain dont j'ai lu un texte récemment qui se dit simplement : pourquoi parler ? C'est une question sincère, ce n'est pas une question de philologue. Quand il dit : pourquoi parler ? c'est : pourquoi parler de ma femme ? donc : pourquoi me marier ? pourquoi un homme aime une femme ? pourquoi le dire ? Toutes ces questions vont ensemble.

Presque toujours, à l'intérieur de chacun de vos films, il y a une discussion sur le cinéma.

Toujours, oui, j'aime bien. Pour moi c'est le regard. Il est très facile à symboliser. Les peintres toujours ont beaucoup peint des gens à l'intérieur du tableau, qui faisaient de la peinture. Où les romanciers ont toujours mis en scène soit des journalistes, soit... Il me semble que c'est un mouvement très naturel.

C'est naturel pour un romancier, et si j'en crois Velasquez ou Picasso pour un peintre. Mais au cinéma, vous êtes plus singulier.

J'ai envie de parler avec des gens. Là où j'en suis, c'est je crois un travail d'entraînement. Depuis deux ou trois films, pour moi, c'est comme un athlète qui court tous les matins.

Et un dimanche, il court pour une course, mais après tout, ce qu'il aime c'est courir. Quand il court le matin, quand il fait ses dix kilomètres dans les sous-bois, c'est là qu'il est heureux ou malheureux, je ne sais pas, mais c'est là qu'il est lui-même.

C'est un entraînement pour les films à venir ?

Approcher des gens, la manière dont les gens parlent, c'est tellement intéressant. Moi-même, j'aime beaucoup écrire des dialogues, et plutôt que d'écouter des gens, ce qu'il faut, c'est aller leur parler. Finalement, je ne parle pas beaucoup aux gens dans la vie. A part quelques amis, on met tellement de temps, je trouve, à arriver à parler aux gens... ou alors, tout à coup, c'est l'amour... Tandis que les films sont faits pour ça. On se rapproche, on parle avec les gens et, un film vous parle tout de suite. C'est énorme.

Vos jeunes acteurs sont des non-professionnels.

Léaud peut être un très bon acteur, mais en même temps c'est un non-professionnel total.

Le plus étonnant de votre film, c'est peut-être la constante justesse de ton.

Ce n'est pas recherché. Moi, tout mon travail consiste à faire que quand quelqu'un dit quelque chose, la personne qui parle après parle dans le même ton. Si Fernandel arrivait dans le film, il aurait l'air faux, ou Laurence Olivier. Si au contraire on a Laurence Olivier, il faut quelqu'un qui parle de la même manière. Sinon on ne comprend pas. C'est ça la conversation.

Hormis ceux qui y ont travaillé, avez-vous eu des réactions de jeunes devant votre film ?

Non pas du tout et comme c'est interdit au moins de 18 ans, je ne sais pas si ça les intéresse. Je n'en ai aucune idée. Pour moi, il faudrait qu'il y ait une vingtaine de films comme ça, sur des milieux très divers, en province, dans le Nord, dans le Sud. Des films que la télévision devrait faire mais n'arrive pas à faire, parce que la télévision ne fait pas des œuvres, elle fait des heures de programme. Qui sont souvent de très bonnes heures, mais qui ne sont pas des œuvres. Ils ne pensent pas comme des peintres ou des romanciers, ils oublient la fiction. Or la fiction c'est ce que l'on a à l'intérieur du cœur quand même. « C'est ça, pour moi le cinéma... »



Je crois que si de jeunes de l'âge de Léaud pouvaient le voir, ils continueraient le film dans leur tête après le moment où il s'arrête...

Les trois ou quatre qui ont joué là-dedans, ils auraient pu vivre ça plutôt qu'autre chose. Il n'y a pas de différence entre ce qu'ils faisaient dans la journée et ce qu'ils jouaient dans le film, c'était exactement pareil.

Ça les a intéressés ?

Je ne sais pas. A part Léaud que je connais un peu plus, les autres j'ai pas eu beaucoup de contact. En même temps qu'on prend, on rejette. Je veux dire, c'est comme le peintre qui peint un modèle, je crois qu'il n'a pas beaucoup de contact au moment où il peint avec le modèle, il s'en sépare complètement. C'est comme quand on dort, dans le sommeil. Puisque je parlais avec eux en tournant je n'ai plus besoin de parler avec eux à présent.

Vous bousculez les rapports traditionnels entre le metteur en scène et ses acteurs...

Je suis sûr d'une chose ; c'est ça pour moi le cinéma, et c'est ce qu'il n'a jamais été je crois, il a tout de suite dévié. Il n'est pas un spectacle. Le théâtre est un spectacle, mais

le cinéma quand Lumière l'a inventé pour la première fois, il n'avait absolument pas une idée de spectacle. Un jour il a rencontré un type qui lui a dit : venez montrer votre truc dans mon quartier et on fera payer les gens. C'était un exploitant, c'était un homme de spectacle qui lui a dit ça, mais Lumière n'était pas du tout un homme de spectacle, c'était un artiste ou un savant. Le cinéma a très vite dévié vers le spectacle, ce qui est bien aussi, mais au départ il n'est pas ça. Il peut le devenir. Mais il ne l'est pas forcément. On vit sur une idée du cinéma-spectacle en Europe occidentale qui dépend du cinéma américain. Mais dans d'autres pays, ça ne doit pas être pareil, j'en suis sûr. L'idée du cinéma que l'on peut avoir en Chine, aux Indes est différente. Aux Indes, les films populaires qu'ils ont sont uniquement des chants et des danses qui durent des heures et des heures, où les gens vont voir huit fois le même film et cela n'a rien à voir avec le film-histoire mauvais ou moyen d'Hollywood. Et encore aujourd'hui les gens réagissent chez nous au cinéma comme au spectacle. D'où le mépris du cinéma qui est dans les lois mêmes. L'auteur, le metteur en scène ne sont pas considérés comme artistes. De par la loi, le cinéma est une entreprise de spectacles. Il n'est pas reconnu comme un art ou comme une recherche. Eisenstein ne devait pas avoir du cinéma la même idée que devant en avoir le gouvernement soviétique à son époque. En Union Soviétique, on trouve à peu près le même cinéma qu'à Hollywood. Ce qu'il y a de curieux et d'ennuyeux, c'est que les films où l'on cherche à se rapprocher du public, à lui parler sont ceux que le public repousse. Souvent le public est conditionné par l'idée traditionnelle du cinéma et il rejette les films qui l'aideraient. Je veux dire que le gréviste qui fait une grève pour une augmentation de salaire aime souvent le pire des films réactionnaires comme *Les Grandes Familles*. Le lundi il fait la grève et le dimanche il va voir *Les Grandes Familles*. Il ne se rend pas compte. Je sais bien que le cinéma, c'est une espèce d'industrie, qui doit marcher et qui a un côté spectaculaire, il faut bien le reconnaître. Mais il y a toujours dans mon travail une partie qui n'est pas du tout du spectacle et qui peut très bien passer quand même, une partie à écouter comme l'on va écouter une causerie, ou un cours à la Sorbonne, ou un concert. Un concert n'est pas un spectacle. Le théâtre est du spectacle pur, c'est magnifique. Le cinéma peut être du spectacle pur, un film de Jacques Demy ou *Lola Montes*... Il y a d'autres films qui sont les deux et puis d'autres qui n'ont absolument rien à voir, rien à faire avec ça. Ils peuvent être mauvais, c'est une autre question,

mais c'est une recherche. Alors sur l'heure et demie de recherche qu'il y a, il suffit qu'il y ait quatre minutes de bien, et même tout à coup un point qui soit bien, ça suffit.

« Et puis je le cherche, parce que je ne sais plus rien du tout... »

C'est là que vous trouvez votre liberté de metteur en scène ?

Je suis à la recherche de ce que cela signifie pour moi, mettre en scène. Et je le fais parce que je suis à la recherche. Si Sartre écrit encore aujourd'hui, je suis sûr que c'est parce qu'il ne sait plus ce que c'est d'écrire. Il le réapprend et le seul moment d'apprendre est bien de recommencer à écrire et moi là j'ai un peu ce sentiment-là vis-à-vis du cinéma. Je m'aperçois que je ne sais plus rien du tout. Quand je vois des autres amis metteurs en scène, ça me frappe. Par exemple, j'étais très ami avec Demy. L'autre jour on s'est vu et il était triste parce que l'on s'éloigne l'un de l'autre de plus en plus, non pas forcément dans la vie mais aussi dans la vie puisque lui fait du Broadway... Enfin je ne sais pas, mais je suis très très loin de lui. J'aime beaucoup qu'il le fasse mais cela m'est complètement impossible de faire ça.

Vous cherchez quoi ?

Je ne sais pas, je me donne, je me dis on va faire ça, ce sera joli, elle sera devant sa glace, et puis au moment où cela se fait, ça disparaît et puis ça devient autre chose et puis l'acteur ou l'actrice me dit : « C'était bien quand j'ai fait comme ça ? » Oui, oui, je dis ça va, elle aurait fait autre chose, j'aurais dit : oui, oui ça va aussi.

Oui, mais ça va quand même avec l'enquête.

Oui, ça va avec l'enquête mais ça n'a plus rien à faire avec le spectacle. Et en même temps, quand même, au cinéma on est toujours à la recherche de l'émotion. Je crois que c'est la seule part de spectacle qui reste.

*Les Carabiniers* est un film qui m'a beaucoup fait réfléchir pour son refus du spectacle.

Hitchcock l'a toujours dit. Si l'on veut dire quelque chose. Il n'y a qu'un seul moyen, c'est de le dire. Oui mais il faut savoir ce que l'on veut dire. Vous savez, les trois quarts des gens ne pensent même pas que le cinéma peut dire quelque chose, ne se demandent

même pas ce que ça veut dire. Et si une fois, quelqu'un sait ce qu'il veut dire, il ne pense même pas à le dire. Si l'on fait alors cette double opération de savoir ce qu'on veut dire et de penser à le dire, on a tout à coup l'impression d'être une force terrible ou d'être d'avant-garde alors qu'on est tout simplement normal.

Vous avez toujours travaillé comme un prisonnier ?

Pas comme un prisonnier, comme un franc-tireur. Aujourd'hui à force d'être franc-tireur, je m'aperçois que je suis comme un prisonnier, je me sens comme un prisonnier. Condamné à être un franc-tireur, ça revient au même que d'être prisonnier.

Propos recueillis par Pierre Daix - Les Lettres Françaises



**Masculin Féminin**

réalisé par Jean-Luc Godard  
sur un scénario de Jean-Luc Godard  
d'après Guy de Maupassant  
photographié par Willy Kurant  
son enregistré par René Levert  
monté par Agnès Guillemot  
musique de Jean-Jacques Debout  
produit par Anatole Dauman  
une coproduction Franco-Suédoise

Argos Films, Anouchka Films, Sandrews et Svensk Filmindustri  
distribué par Tamasa avec le soutien du CNC

France/Suède - 1966 - N&B - 1h50 - 1.37 - Visa 30447

Berlin 1966, Ours d'Argent du Meilleur acteur Jean-Pierre Léaud

Numérisation et restauration 2K à partir du négatif original par Eclair,  
étalonnage supervisé par le directeur de la photographie Willy Kurant.  
Restauration son à partir du négatif son par L.E. Diapason.



Jean-Pierre Léaud Paul

Chantal Goya Madeleine

Marlène Jobert Elisabeth

Michel Debord Robert

Catherine-Isabelle Duport Catherine-Isabelle

Eva-Britt Strandberg Elle

Birger Malmsten Lui

Françoise Hardy la femme avec l'officier américain

Brigitte Bardot la femme du couple

Henri Attal l'homme qui embrasse un homme



“

CATHERINE

Elle a peur que vous lui fassiez un enfant.

PAUL

Vous auriez peur, vous ?

CATHERINE

Non, moi non, j'ai un scoubidou.

PAUL

Qu'est-ce que c'est ?

CATHERINE

Oh ! c'est un truc qui vient des U.S.A. C'est un type d'Air France qui en a apporté à Elisabeth. Madeleine n'veut pas s'en servir, elle trouve qu'c'est indécent. Au fond, j'comprends un peu qu'elle ait la trouille. ”





**TAMASA**

5 rue de Charonne, 75011 Paris

[www.tamasadiffusion.com](http://www.tamasadiffusion.com)