

Tourner Shakespeare avec Jean-Luc Godard

L'actrice et écrivain se souvient de sa collaboration avec l'enfant terrible du cinéma français.

Par Molly Ringwald

The New Yorker, 12 décembre 2022



Nous étions en 1986, et je venais d'obtenir mon diplôme de fin d'études secondaires, aussi bien dans la vie réelle que dans les films de John Hughes. À l'écran, les lycées que je fréquentais étaient grands et du Midwest, situés pour la plupart dans la banlieue de Chicago. En réalité, si je ne tournais pas ou ne séchais pas les cours, j'allais dans une petite école française de l'ouest de Los Angeles, le Lycée Français, une institution que j'avais si rarement fréquentée en personne que lorsque j'ai pris l'avion de New York pour une journée afin de recevoir mon diplôme, ma mère l'a appelé mon "diplôme honorifique". À l'époque, j'étais sans doute l'un des lycéens les plus reconnaissables d'Amérique, mais cela faisait longtemps que je ne m'étais pas senti de mon âge. Lorsque j'ai quitté l'école quelques semaines plus tôt pour jouer dans "The Pick-up Artist" avec Robert Downey Jr. à New York, j'étais déjà incorporé - et pourtant je ne pouvais toujours pas commander légalement un verre dans un restaurant.

Pendant ce tournage, mon agent m'a appelé pour me dire que le réalisateur franco-suisse Jean-Luc Godard - décédé en septembre dernier à l'âge de quatre-vingt-dix ans - souhaitait me rencontrer pour discuter de la possibilité que je joue le rôle de Cordélia dans une adaptation du "Roi Lear". Ma seule association avec Godard à ce moment-là était une affiche dans le magasin de vêtements français agnès b. Il s'agissait d'un collage d'images de certains de ses films les plus emblématiques - "Le mépris", "Alphaville", "Pierrot le Fou". J'étais attirée par le style, en particulier par la coupe pixie de Jean Seberg dans "À bout de souffle". J'ai acheté l'affiche mais je n'avais encore regardé aucun de ces films.

La perspective d'interpréter Shakespeare était intimidante. Je ne l'avais jamais abordé dans sa forme originale, bien que, par coïncidence, mon premier rôle au cinéma ait été dans une autre adaptation moderne d'un classique de Shakespeare. À treize ans, je jouais Miranda, la fille du Prospero de John Cassavetes (rebaptisé Phillip), dans "La Tempête" de Paul Mazursky. Mon agent m'a dit que le "Roi Lear" valait la peine d'être envisagé, car Godard était un réalisateur important, bien qu'esotérique, et elle savait que j'avais envie de quelque chose de moins grand public. Même si j'ai adoré travailler avec Hughes, je ne voulais pas être considérée comme une starlette adolescente, et je ne me suis jamais sentie à l'aise dans le rôle de porte-parole d'une génération alors que j'essayais encore de passer l'algèbre.

Elle a dit que Norman Mailer était également impliqué (bien qu'elle ne sache pas exactement à quel titre) et m'a encouragée à assister au moins à la réunion. Pour me préparer, j'ai lu un livre de poche du "Roi Lear" que j'avais acheté au Strand, puis j'ai loué "Breathless" dans un vidéo-club et j'ai regardé Seberg et son co-star, Jean-Paul Belmondo, fascinés. Un jour de congé, j'ai pris un taxi seul pour rencontrer Godard et le producteur Tom Luddy dans une suite du Sherry Netherland. Luddy m'a accueilli à la porte et m'a conduit dans le salon, où nous étions tous deux assis à discuter - si peu que je ne me souviens même pas de quoi il s'agissait. Le réalisateur fait son entrée au bout de quelques minutes, et à partir de ce moment-là, je ne suis plus conscient que de sa présence imposante. Godard arpentait la pièce, me scrutant à travers ses lunettes, dont les verres étaient épais et teintés. Ses cheveux bouclés étaient sauvages et indisciplinés sur les côtés, et il était pratiquement chauve sur le dessus. Il me paraissait vieux à l'époque, et il est étonnant de penser qu'il n'avait en fait que quelques années de plus que moi aujourd'hui. J'ai poliment demandé s'il y avait un script que je pouvais lire. Tout en tirant sur un gros cigare, remplissant la pièce d'une fumée âcre, il a répondu par la négative, mais m'a dit qu'il allait m'expliquer l'idée.

Pendant les quarante minutes qui ont suivi, il a décrit le film sur son ton monotone distinctif, fortement accentué. J'ai fait de mon mieux pour suivre son interprétation (ce qu'il appelait "une approche"). Il ne s'assied jamais, mais s'arrête de temps en temps pour rallumer son cigare. Tom Luddy me lance des regards nerveux pendant que je l'écoute. J'ai appris que, dans la version de

Godard, Lear était un mafieux américain nommé Don Learo-qu'il prononce "lay-ah-ro"-et qu'il s'ensuit que sa plus jeune fille, Cordelia, devrait également être américaine. Quand il a fini de parler, je n'ai posé que deux questions. La première était : Pourquoi voulait-il que je joue le rôle ? Il a souri comme s'il avait anticipé la question. Il a répondu qu'en tant que jeune star de cinéma, j'étais ce que l'Amérique avait de plus proche d'une princesse. Je soupçonnais que la vérité la plus probable était que, compte tenu du succès des films de John Hughes, j'étais bancable et que je pouvais l'aider à obtenir un financement.

L'autre question était de savoir où le film serait tourné. La réponse : soit en Suisse, soit à Malibu, selon le rôle de Lear. Il ne restait que deux choix : Rod Steiger ou Burgess Meredith. Steiger, qui a remporté un Oscar pour "Dans la chaleur de la nuit" en 1968, l'année de ma naissance, n'accepterait que s'il pouvait tourner près de sa maison de Malibu. Meredith, un acteur que je connaissais surtout grâce aux rediffusions de la série télévisée des années soixante "Batman", dans laquelle il jouait le Pingouin, mais dont la carrière aux multiples facettes avait commencé au théâtre en 1929, était prêt à se déplacer. S'il était retenu, le tournage aurait lieu en Suisse, où Godard vivait et, je crois, préférerait travailler à ce moment-là. Je n'étais pas sûr de ce qui s'était passé avec Mailer. Le tournage était censé durer deux semaines, soit beaucoup moins de temps que ce que j'avais normalement à consacrer. Le projet était juste assez étrange pour éveiller ma curiosité.

Franchement, j'ai eu du mal à résister à l'angle français. Depuis que j'étais enfant dans la banlieue de Sacramento et que je regardais Julia Child à la télévision avec ma mère, je considérais la France comme l'incarnation de la culture. Après que ma famille a déménagé à Los Angeles, j'ai choisi d'aller au Lycée parce que ma tutrice de plateau adorée, Irene Brafstein, avait donné des cours à Jodie Foster avant moi, et Jodie (que j'admirais) y était allée et parlait couramment le français. Cependant, en entrant dans une école francophone en classe de seconde, j'ai eu l'impression de jouer un perpétuel jeu de ratissage. Sans me décourager, j'ai participé à un camp dans la ville française d'Hyères avec un camarade de lycée l'été suivant la fin de "The Breakfast Club". À cette époque, j'étais devenu un véritable francophile, dévorant les livres de Colette et de Simone de Beauvoir, ainsi que ceux de Fitzgerald et d'Hemingway, qui avaient tous deux mené une vie à l'étranger, imprégnés d'une sorte de langueur d'expatrié que j'aspirais à vivre moi-même un jour. Dans "The Breakfast Club", j'avais même improvisé une réplique que John Hughes a conservée dans le montage final, dans laquelle mon personnage, Claire, rêvait de l'endroit où elle aimerait être - la France. Il semblait inévitable que je travaille un jour avec l'un des plus grands réalisateurs du cinéma français, alors j'ai signé.

On m'avait dit que Woody Allen, dont l'influence cinématographique était alors à son zénith, jouait le Fou dans "Le Roi Lear". Accompagné du photographe de "The Pick-up Artist", Brian Hamill, qui travaillait régulièrement avec lui, je me suis arrêté au Michael's Pub, où Allen jouait de la clarinette avec un ensemble de jazz la plupart des lundis soir. Après que Brian nous a présentés, j'ai mentionné que j'avais accepté de faire le film avec Godard et je lui ai demandé comment il avait vécu cette expérience, puisqu'il avait déjà tourné son rôle. Allen a décrit le fait d'être drapé dans des bandes de film tout en citant Shakespeare et en se sentant comme... eh bien, un imbécile, bien que son personnage soit appelé l'Éditeur. Il m'a dit qu'il espérait que je vivrais une meilleure expérience. Ce n'était pas encourageant.

J'ai passé l'automne à interpréter le rôle-titre de la pièce de Horton Foote "Lily Dale" Off Broadway, puis j'ai pris l'avion pour Los Angeles afin de passer l'été pour passer les vacances avec ma famille. J'ai reçu plusieurs télégrammes et un plan écrit avec des dessins de Godard, qui semblait sincèrement ravi que j'aie accepté de faire son film. Avant l'ère de l'internet, le télégramme était le moyen le plus rapide d'envoyer un message sans décrocher le téléphone. À la fin des années quatre-

vingt, les télégrammes semblaient déjà démodés, mais je trouvais qu'ils évoquaient une autre époque. Je ne pense pas qu'on m'en ait jamais envoyé un auparavant.

En mars, j'ai quitté J.F.K. en Concorde avec Tom Luddy et Burgess Meredith, qui avait finalement obtenu le rôle de Lear. On se dirigeait vers la Suisse en passant par Paris. C'était seulement le deuxième film que je faisais sans qu'un de mes parents ne m'accompagne sur le plateau, et mon contrat stipulait que les producteurs devaient faire venir par avion une de mes amies de Los Angeles pour me retrouver en Suisse, afin que je ne sois pas seul. Le Concorde, avec son corps élancé et son nez pointu, était aussi chic et élégant qu'un modèle d'Irving Penn.



Molly Ringwald et Angie Campolla-Sanders, photographiées au Château de Nyon, en Suisse, en 1987.
Photo Julie Delpy / Courtesy Angie Campolla-Sanders

Nous sommes arrivés à Paris un peu moins de trois heures et demie plus tard, et, dans la panique, j'ai réalisé que j'avais perdu mon passeport. Le fait que j'aie pu en obtenir un nouveau presque immédiatement témoigne du statut de Godard en France. Avec un léger retard, nous avons pris un autre vol et atterri à Genève. De là, nous avons été conduits à Nyon, à l'hôtel Beau Rivage, où les acteurs allaient à la fois séjourner et tourner.

À cette époque, j'avais une idée de l'intrigue, qui semblait avoir changé depuis ma première rencontre avec Godard et même depuis le plan qu'il m'avait envoyé à Los Angeles. La narration était à peu près la suivante : Le monde a été détruit, après Tchernobyl, et un petit homme espiègle nommé William Shakespeare Jr. Le Cinquième est chargé de recréer l'œuvre de son célèbre ancêtre. Le metteur en scène d'opéra d'avant-garde Peter Sellars a été choisi pour incarner le descendant de

Shakespeare, et Godard s'est inséré dans un rôle qui n'apparaît dans aucune pièce de Shakespeare : Herr Doktor Pluggy, un inventeur qui porte un engin sur la tête, avec des câbles qui pendent, et qui fait des recherches pour trouver ce qu'on appelle "l'image".

Avant le début du tournage, j'ai demandé à un membre de l'équipe de production quand je rencontrerais les responsables du maquillage, de la coiffure et des costumes, et on m'a répondu que je m'occuperais moi-même de ces tâches. On m'a également informé que Godard passerait dans ma chambre pour choisir les costumes de Cordelia parmi les vêtements que j'avais apportés. C'était la première fois que j'entendais parler de ça, et j'ai soudain regretté de ne pas avoir été plus sélectif dans mes bagages. Je suis retournée dans ma chambre, j'ai choisi un joli pull et une jupe, j'ai noué un foulard dans mes cheveux et je me suis soigneusement maquillée. Puis j'ai écrit des cartes postales en attendant Godard, le contenu de mon sac à dos et de ma valise.

Cette distinction était importante pour lui, sans vraiment comprendre pourquoi.

J'avais hâte de rencontrer les autres membres de la distribution, même si je n'avais pas été très emballée par la nouvelle de la participation de Peter Sellers. Deux ans plus tôt, on m'avait fait croire qu'on m'offrirait le rôle de Nina dans sa version de "La Mouette", avec Colleen Dewhurst, au Kennedy Center, mais à la dernière minute, on m'a dit que le rôle irait à Kelly McGillis. Cela m'a semblé injuste à l'époque, car Nina était une vraie adolescente comme moi. J'étais encore rancunier, et lorsque nous avons commencé à tourner, j'avoue avoir pris un certain plaisir à voir Godard traiter Sellers avec dédain, alors qu'il était évident que le directeur de l'opéra l'idolâtrait.

J'ai découvert que Norman Mailer avait été le premier Lear de Godard, mais je ne savais toujours pas exactement ce qui s'était passé avec lui. Parmi les acteurs et l'équipe, j'ai entendu dire que l'écrivain et sa fille, qui jouait le rôle de Cordélia, avaient séjourné dans le même hôtel - ils ont tourné dans la même chambre, en fait, que celle dans laquelle Burgess et moi étions en train de filmer - et que, après quelques jours, Mailer était parti à la suite d'une dispute avec le réalisateur, emmenant sa fille avec lui. Cela me semblait particulier et intrigant, et Godard râlait encore à ce sujet.

L'actrice française Julie Delpy jouait Virginia (Woolf) dans le film ; le réalisateur Leos Carax avait le rôle d'Edgar (pas le fils aîné de Lear, comme on pourrait s'y attendre, mais plutôt Edgar Allan Poe). Julie avait un an de moins que moi mais connaissait beaucoup mieux Godard que moi. Elle avait déjà joué un petit rôle dans son film "Défense" en 1985 ; c'était son premier rôle au cinéma. "C'est un génie", m'a-t-elle assuré solennellement. Quand je ne travaillais pas, mon amie Angie et moi explorions la ville avec elle. Julie parlait un anglais approximatif à l'époque, et moi un français approximatif, et nous pratiquions nos langues respectives ensemble pendant qu'elle se promenait en jetant inexplicablement des bang snaps sur le sol devant des inconnus, hurlant de rire à l'alarme de ses cibles choisies. Je ne sais pas où elle les a eus, mais je ne serais pas entièrement surpris s'ils venaient de Godard.

Un jour, Godard s'est faufilé dans la chambre de Burgess et a mis des draps courts sur son lit. J'ai remarqué que le réalisateur semblait tirer satisfaction du fait de provoquer les gens, mais, heureusement pour moi, ses farces étaient généralement destinées aux hommes.

Burgess avait une sophistication facile et sans prétention que j'admirais. Contrairement à moi, il n'était pas étranger à l'avant-garde. Il avait fait ses débuts à Broadway dans "Roméo et Juliette" d'Eva Le Gallienne, en 1930, et au fil des ans, il avait travaillé avec tout le monde - Kurt Weill, John Steinbeck, James Baldwin, Otto Preminger, Jean Renoir. Pourtant, Burgess trouvait déconcertant de préparer la veille les répliques que Godard lui avait données, puis d'arriver sur le plateau pour constater que Godard les avait toutes jetées. Le caractère expérimental ne dérangeait pas Burgess, il

voulait seulement être impliqué dans le processus. Ce genre de jeu peut sembler infantilisant pour un acteur, et ce n'est que grâce à son sens de l'humour et à son sens de l'humour qu'il a pu se faire entendre.

Lors des dîners au restaurant de l'hôtel aux nappes blanches, qui donnait sur le lac Léman, Burgess et moi spéculions sur les intentions de notre insondable directeur. Burgess, un passionné de vin, commandait les meilleures bouteilles du menu - un Château Pétrus 82, par exemple - ce qui impressionnait beaucoup le personnel. Mon amie Angie, parfois Julie et au moins une fois Sellars (que j'ai pardonné depuis) se joignaient souvent à nous. Burgess portait une variété de casquettes joviales sur sa chevelure blanche et nous régalaient d'histoires sur sa vie. Ses yeux bleus clairs étaient vifs et scintillaient comme j'avais un jour imaginé ceux du Père Noël. À l'époque, il prévoyait d'écrire un mémoire déguisé en livre de vins qu'il avait appréciés au fil des ans. Mon anecdote préférée est celle où, jeune homme, il a été "convoqué" par Tallulah Bankhead dans sa suite de l'hôtel Gotham, à Manhattan. "C'est à ce moment-là que vous avez vraiment su que vous étiez arrivé !" nous a-t-il dit avec un sourire malicieux. Il avait revêtu son plus beau costume, pensant qu'il allait avoir un tête-à-tête avec Bankhead. Celle-ci l'a accueilli à la porte complètement nue, une coupe de champagne à la main et une bacchanale faisant rage derrière elle. "Burgess, dahling !", s'est-elle écriée. Il a dit qu'une chose en entraînant une autre, il a fini par se retrouver avec elle en flagrant délit dans l'une des chambres.

"Et là, juste avant la *petite mort*, elle me chuchote à l'oreille : 'Ne viens pas en moi, Burgess dahling - je suis fiancée à Jock Whitney !' " dit-il. "Et le champagne qu'elle buvait était..." A côté de lui, les Brat Pack ressemblaient à une bande de Mennonites.

Godard n'a jamais dîné avec nous. C'est dommage qu'il se soit mis à l'écart de tout le monde, parce que, vu à quel point il vénérât le cinéma et le vieil Hollywood, j'ai le sentiment qu'il aurait adoré les histoires de Burgess. En y repensant maintenant, je pense qu'il était en fait un peu timide, piégé dans son esprit. Peut-être que la seule façon pour lui de donner un sens à quelque chose était de le filmer et de le monter.

Un jour, à peu près à la moitié du tournage, Burgess m'a signalé qu'il y avait du faux sang sur les draps de lit dans la pièce où nous filmions, et m'a demandé si je savais quelque chose à ce sujet. Je n'étais pas au courant.

"Qu'est-ce que tu crois qu'il prépare ?", s'est-il demandé. J'ai pensé qu'il s'agissait d'une autre blague de Godard, une farce destinée à ébranler Burgess - à le transformer en un vieil homme fanfaron et confus qu'il avait imaginé en Lear. Des années plus tard, cependant, j'ai découvert grâce à l'écrivain cinéophile de ce magazine, Richard Brody, dans "Tout est cinéma", sa biographie de Godard publiée en 2008, que le sang était censé symboliser la virginité de Cordélia. L'analyse de Brody a confirmé ce que j'avais entendu de Mailer dix ans plus tôt : que Godard avait exploré l'idée d'une relation sexuelle entre Lear et sa fille. Je n'y ai jamais pensé sur le tournage, mais j'ai compris plus tard que c'était une des raisons pour lesquelles Mailer avait quitté la production (outre le fait que Godard avait jeté le scénario qu'il avait écrit).

En 1998, j'avais rencontré Mailer lors d'une soirée, et dès que j'avais mentionné le film de Godard, ses yeux s'étaient agrandis et il m'avait saisi par le bras pour me conduire dans un vestibule tranquille afin qu'il puisse me donner sa version des faits, à savoir que Godard était un monstre. Mailer m'a dit qu'il était offensé par l'angle de l'inceste, à la fois parce que le réalisateur avait confié les rôles à Mailer et à sa fille Kate et parce qu'il utilisait leurs vrais noms. Godard avait été furieux lorsqu'il avait perdu son Lear, et il n'a pas été moins indulgent lorsqu'il a coupé le film terminé, choisissant de laisser une grande partie de ce qu'il avait filmé des Mailer pendant le générique de début et ajoutant

une voix off féroce dans laquelle il se réfère à Norman de manière sarcastique comme "le grand écrivain". Dix ans plus tard, Mailer était toujours furieux, et il semble que le fait de raconter l'audace de Godard était à la fois douloureux et agréable pour lui.

Godard n'a pas essayé d'utiliser les vrais noms de Burgess et de moi-même dans le film, comme il l'avait fait avec Norman et Kate. Il devait savoir qu'il aurait rencontré la même résistance. Mais, de toute façon, Burgess n'était pas mon vrai père. Nous étions tous les deux assez mûrs pour gérer l'interprétation - ce n'était pas comme s'il nous demandait de faire une scène de sexe - mais, manifestement, il n'a pas voulu prendre le risque. Peut-être aimait-il simplement la clandestinité, le fait de s'en sortir.

Tous les vêtements que je porte dans le film proviennent en fait de ce que j'ai apporté avec moi, à l'exception d'une chemise de nuit en lin blanc, épaisse et lourde, que je porte dans la scène où Cordelia meurt. Spoiler : elle meurt aussi dans la version de Godard, mais peu d'autres choses correspondent au texte original. À part quelques lignes que je cite du "Roi Lear", la plupart des textes de Shakespeare que l'on m'a demandé de lire étaient tirés d'un sonnet (le sonnet 47, que Godard m'a remis pour que je le lise dans un microphone à perche alors que j'étais perchée sur le bord de la baignoire dans l'une des salles de bain de l'hôtel) ou, si je me souviens bien, des lignes de Jeanne d'Arc dans "Henry VI, 1ère partie". La narration chuchotée de Godard dans le film, qui se superpose au son, donne une impression de ce que cela pourrait être d'entendre des voix, comme Jeanne d'Arc, bien que je ne sois pas sûr que ce soit son intention.

Pendant le tournage, il m'arrivait de poser des questions à Godard, comme "Pourquoi l'équipe est-elle si réduite ?". Je n'avais jamais fait un film avec si peu de personnes. Sur "Le Roi Lear", pour régler l'éclairage, il suffisait de déplacer une lampe de table d'une surface à l'autre. "Ce n'est pas nécessaire. Ces grosses équipes de tournage, ..." dit-il en se moquant. "On n'a pas besoin de tant de monde pour faire un film". C'est peut-être en partie vrai, mais il est également possible qu'en 1987, Godard ne disposait pas du genre de budget qui lui aurait permis d'engager une grande équipe, même s'il l'avait voulu. De plus, il était essentiellement un introverti qui n'aimait pas être entouré de trop de gens. Les petites équipes sont plus faciles à contrôler, et pour travailler avec lui, il fallait se soumettre absolument à sa vision. Cela n'aurait pas pu être plus différent de mon expérience avec d'autres réalisateurs, notamment John Hughes, qui m'a toujours donné l'impression d'une collaboration.

Quand je regarde "Le Roi Lear" maintenant, je suis frappé de voir à quel point j'ai l'air extrêmement immobile et vigilant. Mon dos est droit et, parfois, on a presque l'impression que je suis dans une photo - jusqu'à ce que je parle ou que je bouge. Godard était exigeant sur le moindre geste, et j'ai trouvé qu'il était plus facile de faire exactement ce qu'il voulait. Une fois, avant de filmer une scène où Cordelia se réveille dans son lit, je lui ai demandé s'il voulait que je me réveille lentement, et il m'a regardé comme si la question était absurde : "Non, tu te réveilles tout simplement. Ne fais pas semblant." Il s'est un peu étendu sur ce point, me disant que dans les films américains, les gens jouaient toujours la comédie, ce qui était pour lui un péché capital.

Je regrette aujourd'hui de ne pas avoir parlé davantage avec Godard, mais j'avoue que ma propre timidité m'en a empêché. Il m'intimidait. Pour moi, les Français étaient des figures d'autorité - ils étaient mes professeurs au lycée.

Vers la fin du tournage, Godard a mentionné qu'il considérait que tout ce que j'avais fait dans le film était parfaitement authentique, sauf un moment. Bien sûr, j'ai été immédiatement captivé, et je lui ai demandé lequel.

"Je te le dirai quand ce sera fini", a-t-il répondu.

Je n'ai pas oublié. Lorsque j'ai terminé mes scènes, je me suis approché de lui pour lui demander de quel moment il s'agissait, et il m'a répondu que c'était la scène dans laquelle Cordelia est allongée à côté de son père, mort. C'était complètement absurde, puisque c'était la dernière scène que j'ai filmée - elle n'avait même pas été tournée quand il a fait ce commentaire. Peut-être que mon sexe ne me mettait pas entièrement à l'abri de ses frasques.

Une fois le tournage terminé, Burgess, mon amie Angie et moi sommes rentrés aux États-Unis. Burgess nous a guidés dans l'aéroport en nous aboyant des ordres avec la voix du Pingouin.

À l'âge de vingt-quatre ans, j'ai tenu la promesse que j'avais faite à ma jeune personne et j'ai déménagé à Paris. Quand j'ai dit à mon petit ami français que j'avais joué dans un film de Jean-Luc Godard, il a été stupéfait. En 1995, il n'était pas encore possible de rechercher quelqu'un sur IMDb et, à l'époque, "Le Roi Lear" avait atteint une sorte de statut mythique en France parce qu'il n'y avait pas été distribué. Je ne sais pas si c'est une légende urbaine, mais on raconte que des tomates ont été jetées sur l'écran à Cannes lors de la première du film. On ne m'a jamais demandé d'assister à la première. J'ai vu le film avec un couple d'amis après avoir acheté un billet pour une projection dans un cinéma pratiquement vide à Los Angeles, où il est resté très peu de temps. J'ai trouvé le film aussi déroutant que lorsque je l'ai filmé. Voir le film terminé n'a rien clarifié - même aujourd'hui, le fait qu'en 2012 Richard Brody l'ait placé en tête de sa liste des "dix plus grands films de tous les temps" me laisse encore perplexe. Dans la salle de cinéma à Los Angeles, j'ai été surpris de voir que Godard avait conservé la partie avec les Mailers, et j'ai dû rire de son culot.

Lorsque je vivais en France, j'ai remarqué que les personnes que je rencontrais dans le milieu du cinéma français semblaient se définir comme étant pour ou contre le cinéma de la Nouvelle Vague, Godard en particulier. La nouvelle génération de cinéastes était résolument anti-intellectuelle. "Oh, il est ennuyeux", m'a dit un célèbre acteur comique français. "C'est tout ce qui ne va pas avec le cinéma français. Le nombrilisme incessant."

Pour ma part, je ne pouvais pas m'empêcher de penser à Godard. Il était comme un puzzle que je n'arrivais jamais à assembler, mais que je n'arrivais pas non plus à remettre dans la boîte. Avec mon amie Victoria Leacock, la fille du pionnier du cinéma-vérité Ricky Leacock, nous avons eu l'idée de faire une interview de lui sous la forme d'un court métrage intitulé "Waiting for Godard". Nous avons décidé que Victoria me filmerait pendant que je prenais le train de Paris à la Suisse et que je parlais du tournage du "Roi Lear". Une fois sur place, je trouverais Godard et lui demanderais de quoi il s'agit. Nous nous sommes dit que le mot "attente" dans le titre inspiré de Beckett signifiait que nous pouvions faire le film, que Godard accepte ou non d'être interviewé. "Appelez-le 'En Train de Filmer'", a suggéré mon petit ami français. "Faites-moi confiance. Il va adorer le jeu de mots." Le père de Victoria avait créé une société avec le documentariste américain D. A. Pennebaker, qui a failli faire faillite en 1969, après que Godard a abandonné un film dans lequel ils avaient beaucoup investi. Son père lui avait toujours dit que cela avait conduit à la disparition de Leacock-Pennebaker. Nous nous posions tous deux des questions.

J'ai pris le risque et, en utilisant le titre français que mon petit ami m'avait suggéré, j'ai envoyé une lettre au bureau de Godard à Rolle, en Suisse, comme un message dans une bouteille. Peu de temps après, mon ami et moi avons été réveillés au milieu de la nuit par ce monotone distinctif sur le répondeur, acceptant de réaliser le projet.

À l'automne 1995, Godard et moi nous sommes rencontrés pour déjeuner à Paris dans un café près des Champs-Élysées. Je lui ai apporté un cigare. Il a souri et l'a glissé dans la poche de poitrine de sa

veste de sport en tweed, comme s'il s'y attendait. Il me semblait plus ou moins le même que la dernière fois que je l'avais vu, bien que plus petit et moins imposant. J'ai été choqué de le voir verser de l'eau dans son vin avant de le boire, mais je n'ai pas fait de commentaire. Nous avons discuté des films récents. Il ne pensait pas grand-chose de "Pulp Fiction", le film du moment. "Pas authentique", a-t-il déclaré. (Encore ce mot !) Par contre, nous avons tous les deux aimé "Thirty Two Short Films About Glenn Gould", un film plus obscur du réalisateur franco-canadien François Girard. Cette fois, notre conversation s'est déroulée entièrement en français, ce qui était encore difficile pour moi, et je me suis débattue entre le vous formel et le tu familier. Il n'a pas atténué mon malaise. Au contraire, il semblait presque s'en réjouir. Ce n'était pas vraiment surprenant, puisque la question du tutoiement était suffisamment importante pour qu'il y consacre une réplique dans au moins un de ses films. Dans le film "Band of Outsiders" (1964), Arthur (Claude Brasseur) demande à Franz (Sami Frey) à propos d'une femme, Odile (jouée par Anna Karina, l'ancienne épouse de Godard puis sa muse), qu'ils convoitent tous les deux : "Tu as déjà utilisé le tu avec elle ?". Quand Franz répond non, Arthur se vante : "Je peux l'avoir quand je veux". Les mots comptaient pour Godard - ils l'obsédaient, en fait, et bien que les jeunes générations s'attaquent à l'usage formel depuis des années, Jean-Luc Godard n'en démordait pas. C'était le plus grand formaliste que j'aie jamais connu.

Ce qui a été surprenant, c'est le moment, frappant par sa vulnérabilité, où il m'a confié qu'il avait été "ému" par ma lettre et m'a dit que d'autres actrices - des actrices américaines, a-t-il laissé entendre, en mentionnant Jean Seberg et Jane Fonda - n'avaient jamais voulu avoir affaire à lui. J'ai noté mentalement de lui poser plus de questions à ce sujet lorsque Victoria et moi avons tourné notre film, mais un travail m'a ramené aux États-Unis pendant des mois, et notre film a été mis en attente. J'essaie de ne pas avoir trop de regrets dans la vie, mais ne pas avoir poursuivi la réalisation de ce court-métrage en est un.

Ce jour-là, à la fin du déjeuner, après avoir quitté le restaurant, nous sommes sortis ensemble sur les Champs-Élysées. Le ciel d'automne avait déjà commencé à s'assombrir, et les néons des magasins et des restaurants du boulevard commençaient tout juste à devenir fluorescents. Il m'a demandé où j'habitais, et je lui ai dit dans le Marais, en face du Cirque d'Hiver.

"Près du Père Lachaise", a-t-il remarqué.

"Oui", ai-je répondu. "Pas trop loin."

Nous avons flâné un peu, comme Belmondo et Seberg l'avaient fait dans cette même rue trente-six ans auparavant.

"Quel est votre endroit préféré à Paris ?" Je lui ai demandé sur un coup de tête. Sans hésiter, il a fait un geste vers le grand boulevard. "Ça. C'est Paris pour moi." ♦

Publié dans l'édition imprimée du numéro du 19 décembre 2022, avec le titre "Le roi et moi".