

NELLY KAPLAN

FS : Je voulais d'abord dire à quel point je suis heureux d'accueillir Nelly Kaplan parmi nous. Il y a beaucoup de raisons au bonheur que j'ai de cette rencontre. D'abord et avant tout pour le parcours de Nelly Kaplan comme cinéaste, je pense que c'est une grande chance de l'avoir parmi nous aujourd'hui. La deuxième raison est que Nelly Kaplan a d'autres activités que la réalisation de films, et notamment ses activités de femme écrivain. Il est important de voir à quel point il peut y avoir des apports artistiques multiples. Il y a des vases communicants qui peuvent exister entre les différentes approches. Votre parcours lui-même est également intéressant, notamment comment vous êtes venue en France et les rencontres que vous avez faites avec les grands écrivains surréalistes et avec Abel Gance bien sûr. Est-ce qu'on peut parler du cinéma comme d'un art des rencontres ? On s'intéressera à question des hasards objectifs qui était au cœur de l'approche surréaliste et de comment on peut les provoquer. Pour toutes ces raisons nous avons beaucoup de chance de pouvoir dialoguer avec vous aujourd'hui. Il existe également une raison plus personnelle. Puisqu'on parle de hasard objectif, ma mère, qui travaillait à la cinémathèque royale de Belgique, me parlait de vous depuis que j'étais enfant, de ce que vous étiez, et la première fois que j'ai vu un de vos films, j'étais déjà impressionné par votre aura qui avait marqué ma propre mère lors de votre venue à Bruxelles avec Abel Gance, en 1958. On va procéder de manière très classique et commencer par parcourir avec vous vos films et vos créations. J'espère aussi que les étudiants interviendront et poseront des questions afin que ce soit interactif.

NK : C'est impératif ! On est là pour jouer au ping-pong.

FS : Le début de votre histoire c'est donc comment vous venez de Buenos Aires à Paris. Il y a un côté très romanesque dans votre vie et notamment dans ce voyage qui vous amène en France.

NK : Heureusement qu'il y avait des bateaux !

FS : Et donc comment, en venant d'Amérique du Sud, en parlant peu le français...

NK : Pas du tout.

FS : Comment est-ce qu'on arrive en France sans connaître le français ? Dans quel but et comment les choses se passent -t-elles concrètement ? Je pense notamment à un point central qui est la cinémathèque puisque je pense que l'un de vos objectifs au départ était aussi l'attrait de la cinéphilie et de la cinémathèque française.

NK : Il y a un vers d'Arthur Rimbaud qui dit : « On n'est pas sérieux quand on a 17 ans. » J'en avais 18 et je n'étais pas sérieuse. J'ai eu une enfance pas du tout martyre, une famille intellectuelle très aimante, mais qui ne me comprenait pas trop. À cette époque en Amérique du sud, une jeune fille qui souhaitait être libre, sortir le soir comme elle voulait, voir qui elle voulait, c'était très mal vu. Donc j'ai eu une adolescence pas malheureuse mais conflictuelle et quand j'ai eu ma majorité, j'ai dit à mes parents : « Je pars pour trois mois à Paris pour apprendre le français. » Je savais que je ne reviendrais pas. Un peu comme Hernan Cortes, je brûlais les navires pour être sûre de ne pas avoir la tentation de revenir parce que je me doutais que ça ne serait pas facile. J'avais cinquante dollars en poche et une folie totale dans la tête. J'ai pris un bateau qui s'appelait le Claude Bernard. J'ai débarqué au Havre, je ne connaissais personne et j'étais terrorisée. Je jouais les matamores mais vraiment je faisais pipi dans ma culotte. Je suis arrivée à Paris, je ne connaissais personne. Je n'avais dans ma poche qu'une lettre d'introduction de la cinémathèque argentine vers la cinémathèque française parce que j'étais très cinéphile, donc je connaissais tous les gens de la cinémathèque argentine. Je leur ai dit : « Je vais à Paris, est-ce que vous avez besoin d'une correspondante ? » Ils m'ont regardé un peu bizarrement mais ils m'ont donné une lettre. Donc je débarque au Havre, j'arrive à Paris. Je laisse mes bagages à la gare, c'était la gare Saint-Lazare. Je marche dans Paris, je découvre la Seine. Il faisait un froid de loup, c'était en janvier 53. Et puis je marche, je marche, je traverse la Seine, j'arrive rue de Seine, et là je trouve un petit hôtel, qui s'appelait l'hôtel de Seine. Maintenant c'est devenu très chic mais à l'époque c'était vraiment un petit bouiboui. Et comme Mimi Pinson, je loue une chambre au 6^{ème} étage. Et là je me dis : « Qu'est-ce que je fais maintenant ? » J'ai encore mes cinquante dollars et j'achète une radio. À l'époque ce n'était pas les transistors que vous connaissez, c'était des radios électriques. Je m'enferme dans cette chambre pendant quinze jours et j'écoute la radio en permanence. J'achète un journal. À l'époque il s'appelait *Combat*, il n'existe plus maintenant. J'essaye de lire, de comprendre avec un dictionnaire, et je m'aperçois au bout de quinze jours que je baragouine le français. Alors, pari anodin, je prends un autobus et je pars à la cinémathèque française avec ma lettre d'introduction. À l'époque c'était Henri Langlois qui était le directeur de la cinémathèque, il avait une femme très extravagante qui

s'appelait Mary Merson. Et je suis accueillie à bras ouverts, on m'a dit : « Vous êtes des nôtres » et je pouvais voir des films comme je voulais. À l'époque la cinémathèque était située avenue de Messine. Et là, je fais vraiment une orgie de cinéma. Entre temps j'étais complètement fauchée, mes cinquante dollars s'étaient évanouis, donc je me suis faite embaucher comme hôtesse d'accueil à terre d'une société d'aviation qui existe toujours qui s'appelle Aerolineas Argentinas. Je dois aller deux fois par semaine au Bourget, accueillir les voyageurs qui arrivent d'Argentine. J'étais payée des clopinettes mais ça me permettait de payer l'hôtel. Puis au bout de deux mois j'en ai marre et je me dis qu'il me faut un peu plus d'argent donc je me fais embaucher à Genève comme sténodactylo en espagnol. Là, je gagne bien ma vie. Au bout de deux mois j'en ai assez aussi, je rentre à Paris. Il y avait souvent à la cinémathèque française des fêtes, et il y a eu une fois une sorte d'hommage à Méliès. J'étais très sauvage à l'époque, je commençais à parler français, mais très sauvage. Quand je suis arrivée à cette fête, je me suis mise dans un coin. Henri Langlois vient vers moi et me dit : « Vous voyez ce monsieur qui est là ? » Je vois un monsieur qui me sourit. C'était un grand monsieur avec des cheveux blancs. Je lui réponds : « Oui, d'accord, mais qui est-il ? » Il me dit : « C'est Abel Gance. » Je dis : « Quoi ? Abel Gance ! » *La Roue, Napoléon, J'accuse*, tous les films que j'avais vus à la cinémathèque argentine. Alors il nous présente et Gance m'a dit plus tard qu'il avait été stupéfait de voir comme je lui parlais de ses films mieux que tous les gens qui étaient là. Quinze jours plus tard - comme quoi il y a une bonne fée pour les sorcières - je reçois un coup de fil de Gance me demandant si je voulais travailler avec lui. C'est comme demander à un chat s'il aime la crème fraîche, donc je lui ai dit bien sûr. À l'époque Gance était complètement oublié. Pendant la guerre, il était parti en Espagne et au retour c'était vraiment la traversée du désert. Les gens pensaient : « Qu'est-ce que c'est ce monsieur qui prétend encore continuer à faire des films ? » À l'époque il avait soixante-cinq ans, ce qui était très mal vu. Mais j'ai travaillé avec lui et on a fait un programme : la polyvision. En 1926 Gance avait inventé le grand écran mais avec une variante qui n'existait pas à l'époque, c'est-à-dire qu'il y avait trois écrans côte à côte projetant trois images différentes. On fait un programme avec des bouts de ficelles qui s'appelle le Magirama. Il y avait un documentaire, on avait filmé une fête foraine et on l'avait polyvisé. C'est curieux parce que c'est très difficile à expliquer la polyvision. Pensez à la polyphonie. Dans la polyphonie vous avez un son et vous avez des sons qui arrivent de tous les côtés. La polyvision c'est la même chose, vous avez un écran central et vous avez à gauche et à droite d'autres écrans où il se passe une chose différente, parce qu'on peut tout voir, ce n'est pas vrai qu'on ne voit que face à soi. On fait ce programme,

qui passe au Studio 28, une petite salle à Paris qui existe toujours. C'était en décembre 56, pendant une grève générale des transports. C'est pour vous dire que dans la salle, il y avait un chat pelé et trois chiens. Le programme existe toujours mais c'était très peu vu. Donc on abandonne...

FS : Mais donc la première fois que vous allez sur un plateau de cinéma avec Abel Gance c'est...?

NK : C'est à *La Tour de Nesle*. C'était en 54, je trouve que c'est un très joli film. Gance était un tout petit peu dolant, il aimait bien être un peu martyr et il disait : « C'est un film que je fais non pour vivre mais pour ne pas mourir. » Je lui disais vous : « d'abord vous recommencez à tourner en France et puis vous gagnez votre vie alors arrêtez vos simagrées, on le fait. » Et donc avec *La Tour de Nesle*, c'est la première fois que je rentre sur un plateau en France. En Argentine j'étais allée sur des plateaux, parce que j'avais une tante qui était une grande chanteuse de blues et qui avait épousé un scénariste. Donc j'avais déjà regardé des tournages mais très peu. On me laissait entrer, j'étais très jeune. Dans *La Tour de Nesle*, je joue même un petit rôle d'une accorte soubrette qui sauve la vie de Pierre Brasseur. *La Tour de Nesle* est tiré d'Alexandre Dumas, mais revu par Gance avec tout le délire que cela comporte. C'est un film très drôle. Donc je joue un petit rôle, et puis je vois comment on fait, comment on tourne. C'était en 56, on prépare la polyvision...

FS : Je voudrais m'attarder juste un moment là-dessus. Ce qui est intéressant face à des étudiants en cinéma, c'est de se demander comment de manière empirique on apprend ce qu'est le cinéma. Dans votre cas, c'est en observant Abel Gance travailler ?

NK : Oui. Je me souviens, en 59, on tournait *Austerlitz*, j'étais première assistante et un jour j'ai eu comme une illumination. À un moment donné, Gance se met à engueuler un décorateur qui avait fait une découverte stupide, une découverte qui n'avait pas de sens. Et tout d'un coup j'ai compris que le cinéma c'était le regard, qu'il y a une seule place pour la caméra, une seule bonne place. Les autres, vous pouvez le faire, ça sera approximatif. Et ça, ça dépend du regard, si vous n'avez pas le regard, changez de métier. Vous regardez et vous savez que c'est comme ça qu'il faut tourner et que ce n'est pas à 75 millimètres de l'objectif ni à 50 etc. mais il faut l'avoir. Ça ne s'explique pas, ça ne s'apprend pas, ou vous l'avez, ou vous ne l'avez pas. Je pense que je l'avais, parce qu'à ce moment-là, devant l'engueulade du décorateur, je me suis dit : « Mais il a

raison, c'est pas comme ça, c'est comme ça ! » Et j'ai compris que je comprenais.

FS : Revenons à la polyvision, c'est un projet qu'on peut qualifier d'expérimental, c'est une expérimentation nouvelle.

NK : Gance avait déjà fait en 26 une expérimentation nouvelle avec son *Napoléon*.

FS : Et c'est vous qui l'avez stimulé pour retourner ?

NK : Oui, il me disait : « Ah ! Maintenant l'époque ... » L'époque on s'en fout ! On fonce et on voit ce qui arrive. Bon, on est arrivé la tête contre le mur. Le film à cause de la grève des transports marchait mal. Est-ce qu'il aurait bien marché sans grève des transports ? Je n'en sais rien. Surtout il ne faut pas pleurer, il faut toujours foncer. Au Studio 28, c'était un peu conflictuel. La mère du propriétaire de la salle a commencé à dire partout que le film ne marchait pas parce qu'il y avait dans le générique un nom étranger. Entre temps, j'étais devenue très amie avec Philippe Soupault, qui était un des grands fondateurs du surréalisme. J'ai raconté à Philippe, un peu en riant, ce que disait cette mémé. Il est devenu fou. Il est allé au Studio 28 et comme il était quand même un gentleman, il n'a pas cassé la gueule de la mère du propriétaire, car il ne frappait pas les femmes, mais il a cassé la gueule du propriétaire et naturellement le lendemain, le propriétaire a retiré le programme de la salle. Voilà comment le Magirama a vécu une courte vie ! Mais j'ai toujours les bobines, donc il existe.

FS : Il faudrait absolument ressortir le Magirama, il faudrait trouver une manière de réorganiser une séance...

NK : Avec les techniques nouvelles, c'est possible. Avant, on avait besoin de trois appareils de projection mais actuellement on peut mettre les trois images sur une seule pellicule. Avis aux amateurs, si vous connaissez des mécènes sublunaires qui veulent faire ça, je suis tout à fait disposée.

Nass : Mais il y a des fondations qui s'occupent de ça.

NK : Il y a des fondations. J'en ai parlé, mais c'était comme s'il pleuvait.

Nass : Ca ne les intéresse pas du tout ?

NK : Non. Vous savez, il y a une maladie infantile qui s'appelle le jeunisme. Ce qui fait que quand je suis allée les voir on m'a répondu : « Madame, vous être une grande dame du cinéma, laissez la place aux jeunes. » Je me suis dit que peut-être c'est mieux quelqu'un qui n'est pas idiot plutôt qu'un jeune qui soit idiot, même si les jeunes ne sont pas tous idiots non plus. Mais il faut insister, un jour peut-être... J'ai beaucoup essayé, puis à un moment donné j'en ai eu un peu marre, je suis passée à autre chose.

FS : Parce qu'on est frustré nous comme spectateur potentiel de pas avoir pu voir...

NK : Ben j'espère bien ! J'espère bien, frustrez-vous ! Essayez, donnez-moi un coup de main.

Camille : C'est bizarre que la cinémathèque ne veuille pas le diffuser.

NK : Ils ont fait une installation une fois quand ils ont passé, il y a déjà bien dix ans, le *Napoléon* de Gance. On l'a passé en triptyque au théâtre de la Bastille. Mais ça demande une installation, ça demande de se fatiguer et quelques fois on n'a pas envie de se fatiguer.

Nass : Abel Gance était un peu un fou de technique. Apparemment à la fin de sa vie, dans les années 80, il travaillait sur l'image virtuelle.

NK : Il s'intéressait à l'image virtuelle. Il avait un petit appareil, il m'a montré une image virtuelle. Effectivement on voyait, comme hier soir j'ai vu au cinéma *Alice aux pays des merveilles*, on voyait une image qui était en 3D, mais je ne sais pas ce qu'est devenu cet appareil.

Nass : Il était novateur sur ce point-là.

NK : Il y passait son temps. C'était pour moi comme une sorte de personnage du 18^{ème} siècle perdu au 20^{ème} siècle. Il s'intéressait à tout, il inventait tout, il était très féru d'ésotérisme, d'alchimie, de techniques nouvelles. Il fallait inventer. Ce qui existait ne l'intéressait pas. Ce qui l'intéressait, c'est ce qu'on pouvait créer.

FS : Avant de parler de vos propres films, peut-être un dernier mot sur votre collaboration avec Abel Gance, puisque vous avez été aussi assistante sur *Austerlitz*. En quoi consistait l'accompagnement comme assistante d'Abel Gance ? Est-ce que c'est différent avec un autre

cinéaste ? Est-ce que la collaboration se passait aussi sur le plan artistique ? C'était que l'organisation ? C'était les deux ?

NK : C'était tout ! Ça commençait à l'écriture, on travaillait ensemble au scénario. Il était exubérant, c'est-à-dire que je minutais le scénario, on arrivait à six heures. Je lui disais : « Abel, c'est pas possible. À six heures on n'y arrivera pas. » Donc on coupait, on trafiquait pour que l'histoire reste plausible. Et quand on arrivait à deux heures, on partait à l'assaut des producteurs.

FS : Donc c'était suivre le projet depuis la première pierre jusqu'à la construction de la cathédrale, la fin de la construction...

NK : Cathédrale de lumière comme il disait.

FS : Et est-ce qu'il y avait des moments de découragement ? Est-ce qu'il y avait toujours cette obstination dont vous parliez ?

NK : Moi j'étais enragée, je lui disais on fonce, on fonce, on fonce. Lui, par moment, il était découragé. Mais il avait un syndrome très mauvais, le syndrome du malheur et ça, je vous en prie, ne pensez jamais que les choses sont foutues, que la fatalité s'acharne. Parce qu'à un moment donné, on passe. Il y a toujours une brèche, il y a toujours un endroit, une petite ligne Maginot par où on peut passer.

FS : Je pense que vous avez parfaitement raison mais à la décharge d'Abel Gance, il avait quand même un statut très particulier puisque c'était l'un des pères fondateurs du cinéma français, reconnu dans toutes les grandes histoires du cinéma et en même temps il avait des difficultés à trouver des producteurs tout en ayant ce statut de tout grand cinéaste. Ceci pouvait provoquer, psychologiquement on le comprend, cette sorte de sentiment de malheur.

NK : Non, pourquoi ce sentiment de malheur ? Vous l'avez en vous ou vous ne l'avez pas et je n'ai jamais pensé qu'il y avait une malédiction sur moi quand je me casse la figure. Je me dis que sûrement quelque part j'ai mal joué, donc j'essaye autre chose.

FS : Alors vous passez à la réalisation en commençant par des courts métrages documentaires. Il y a plusieurs questions qui se posent. La première c'est qu'est-ce qui vous amène à la réalisation. Après, il y a la question du documentaire et la question du regard dont vous parliez. Est-ce que c'est avoir le regard sur le sujet qu'on traite avant tout pour faire

un documentaire ? Il y a le rapport au surréalisme, parce que certains de vos documentaires sont sur des peintres appréciés des surréalistes et puis il y a le fait que vous commencez au moment où est clos à deux ans près la nouvelle vague. Donc comment ça s'est passé entre cinéastes ? Comment les cinéastes étaient par rapport à Abel Gance, par rapport à vous quand vous avez commencé à faire du cinéma ?

NK : Je me souviens que Truffaut était très enthousiaste à propos de Gance. La Nouvelle Vague était *pour* Gance, mais je ne pense pas qu'ils considéraient qu'il fallait me donner un coup de main, il fallait que je me débrouille toute seule. Il y a un vers de Charles Cros qui dit :

« Je suis l'expulsé des vieilles pagodes
Ayant un peu ri pendant le Mystère;
Les anciens ont dit : il fallait se taire
Quand nous récitions, solennels, nos odes. »

Je ne fréquentais pas les pagodes. J'ai toujours été un électron libre et ça, ça ne leur plait pas. Il faut faire partie de secte, et comme j'ai horreur des sectes, ça ne marchait pas trop. Mais je me suis dit : à moi la liberté et je serai toute seule.

FS : Concrètement la liberté, comment elle s'acquiert ? Le premier film, comment il se fait ?

NK : J'adorais Gustave Moreau, que j'avais découvert toute seule. Un jour, je me baladais rue de la Roche Foucault, j'étais du côté de la Trinité, j'ai vu écrit musée Gustave Moreau. C'était bien avant ma rencontre avec les surréalistes. Je ne le connaissais pas du tout, je suis rentrée et j'étais éblouie. Vous connaissez le musée ? Il faut aller 14 rue de la Roche Foucault, Paris 9^{ème}. C'est un endroit où il a vécu. C'était un peintre de la fin du 19^{ème}, complètement siphonné, vraiment très fou, adorant tout ce qui était baroque. Il y a des tableaux de lui magnifiques. Je suis rentrée là-bas, c'était *Alice au pays des merveilles*. Je me suis dit qu'un jour, quand je ferai des films, je ferai un film sur lui. Je me l'étais promise. Et puis un jour, alors que j'étais assistante de Gance, en 61, je vais voir des producteurs qui faisaient des films qui se faisaient produire à travers les ministères, et je leur dis que je veux faire un film sur Gustave Moreau. Ils ont demandé au ministère des affaires étrangères s'il voulait le produire. Le ministère des affaires étrangères, qui fait des films pour le prestige, pour les diffuser dans les ambassades à l'étranger, a dit oui et je me suis retrouvée en train de tourner ce film sur Gustave Moreau. Il y a même dans ce film la voix d'André Breton. C'est un film auquel je croyais dur

comme fer. J'ai passé quinze jours pratiquement enfermée au musée pour le tourner mais j'y avais passé déjà des mois avant pour regarder tous les tableaux. J'ai construit un canevas, un scénario, le film fonctionne par thèmes, parce qu'il y a beaucoup de tableaux de Moreau sur Sapho mais il y en a aussi beaucoup sur Hélène de Troyes... Il était assez féru de mythologie, donc j'ai construit une histoire à travers les leitmotifs de ses sujets pour trouver une cohérence. Vous ne pouvez pas tourner sans préparation, il faut raconter une histoire. Le film est très bien accueilli et est sélectionné au festival de Berlin. Par la suite, je fais un film sur un graveur très étonnant qui s'appelle Rodolphe Bresdin. Baudelaire l'adorait. Baudelaire disait de lui « faute de talent, il a du génie. » C'était un personnage qui vivait dans la misère la plus totale. Il a inspiré Petrus Borel, un écrivain un peu symboliste, qui a écrit un roman sur lui qui s'appelle *Chien Caillou*. En tout cas, Bresdin m'intéresse. Je tourne donc un film sur lui et le film est sélectionné au festival de Cannes. Puis, je tourne un court métrage sur Gance, *Abel Gance, hier et demain*. Et je continue, tout ça c'était en 63. En 59, j'étais assistante pour *Austerlitz* et en 63 je tournais le film sur Gance. Ensuite j'ai fait beaucoup de courts métrages d'art.

FS : Dont *Le Regard Picasso*.

NK : Oui. Ma grande spécialité, c'est de toujours avoir des problèmes avec la censure. Pour arrondir un peu mes fins de mois, je faisais à l'époque les actualités Pathé. Ça n'existe plus. Dans les salles de cinéma, avant le film, on passait les actualités. Dans les actualités Pathé, il y avait une partie culturelle. On m'a demandé de faire un film sur André Masson. Je connaissais André Masson par l'intermédiaire de Philippe Soupault. Je vais le voir et il me dit : « Oui, ça on le fait Nelly si ça vous arrange, mais regardez mes dessins érotiques, vous n'avez pas envie de faire un film sur mes dessins érotiques ? » Je vois des dessins érotiques vraiment enragés, un obsédé sexuel total avec le talent fou d'André Masson qui était un magnifique dessinateur. Je fais ce film que j'appelle *À la source la femme aimée*. Lui est ravi, je suis contente. On le présente à la censure, badaboum, interdiction totale. Je m'étais engagée moi-même. Je l'avais produit toute seule donc j'avais mis toutes mes économies dans ce film. Pour moi, c'était la bérézina. À l'époque il y avait un ministre de la culture qui s'appelait André Malraux. Je vais voir Malraux, que je connaissais, je lui raconte ce qui m'arrive, je lui dis : « C'est complètement absurde, Masson vous lui commandez de faire le plafond de l'Odéon, et en même temps, je fais un film sur lui et vos services me l'interdisent. » Alors un peu embêté, il me dit avec sa manière de parler très étrange : « coupez tout ce qui dépasse ! » Avec les

phallus qu'il y a dans ce film, couper tout ce qui dépasse, ce n'était pas commode ! Je coupe quand même les plus enragés, je le présente à la censure et on me laisse passer. Le film passe mutilé dans les salles, puis les années passant je le représente en entier. Maintenant il est tout public. Donc si un jour vous voulez le voir, vous verrez, vous apprendrez beaucoup de choses sur l'anatomie.

FS : On arrive donc au *Regard Picasso* qui va avoir le Lyon d'or à Venise, et qui est le dernier film documentaire que vous faites avant de passer à *La Fiancée du pirate*, qui est d'ailleurs un film qui va aussi avoir des problèmes avec la censure.

NK : Oui, il a risqué l'interdiction totale. Ensuite c'était interdiction au moins de 18 ans, ensuite moins de 16 ans et maintenant c'est tout public. Vous pouvez y aller.

FS : Pour *La Fiancée du pirate*, qui date de 69, comment se fait concrètement la production ? Comment est-ce que vous arrivez à financer et à faire que ce film puisse se concrétiser ?

NK : J'ai un associé dans la production, Claude Makovski. C'est aussi un cinéaste, il a fait un film qui s'appelle *Il faut vivre dangereusement* avec Claude Brasseur et Annie Girardot. C'est un film qui a très bien marché. À un moment donné, on discute avec Claude, et je lui dis que j'ai envie de faire un film dont le leitmotiv serait : comment une sorcière parvient-elle à brûler les inquisiteurs ?

FS : Aujourd'hui...

NK : Oui, aujourd'hui, une sorcière de nos jours. Il était d'accord pour produire le film mais nous n'avions aucune idée d'où trouver l'argent. Et là, il y a une anecdote très curieuse. Le film que j'ai réalisé sur Gustave Moreau était très réussi et un jour, lors d'une projection au musée des arts décoratifs, un très vieux monsieur s'approche de moi et me dit : « Madame, je ne vous connais pas mais votre film sur Gustave Moreau est un chef d'œuvre. Je possède un Gustave Moreau et je n'ai pas de descendance. Est-ce que je peux vous l'offrir ? » J'ai répondu oui évidemment ! Il m'offre une petite Salomé au jardin très jolie, qui n'est pas pour moi le meilleur Moreau mais il y a un peu de Moreau là-dessus. Je suis ravie et je l'accroche dans ma chambre. Et puis, je dis à Claude Makovski qu'il faut faire *La Fiancée du pirate* et que si on se casse la figure, je vendrai mon Moreau, on payera nos dettes et tout ira bien. Donc on fait *La Fiancée du pirate* qui heureusement ne se casse pas la figure.

Un jour, je trouve mon Moreau un peu poussiéreux, je le fais nettoyer et je trouve que la signature n'est pas du tout Moreau mais Ferdinand Humbert, inconnu au régiment. Je regarde dans toutes les documentations et je trouve que Ferdinand Humbert est un peintre qui a fait les fresques du Panthéon. On peut donc voir ses tableaux au Panthéon. Et j'ai des sueurs froides ! Je me dis que si *La Fiancée du pirate* n'avait pas marché, je n'aurais pas pu vendre un Gustave Moreau parce que je n'avais pas de Gustave Moreau ! Mais comme *La Fiancée du pirate* a bien marché, tout va bien !

Nass : Quand vous êtes allée voir la censure, ils vous ont dit qu'il fallait que l'héroïne du film meure à la fin...

NK : Oui, ils m'ont dit qu'il fallait qu'elle meure et qu'elle soit punie à la fin. Parce qu'en fin de compte, ce film raconte l'histoire d'une pute qui s'en va libre et riche. Non ! Ce n'est pas possible ! Quand je suis allée au ministère de l'information, on m'a dit que je n'avais qu'à changer la fin et qu'elle meure à la fin. Là je vois rouge, je saute au plafond et je dis vous voulez la guerre, vous aurez la guerre et je commence à bluffer. Je lui dis que je connais tout Paris, que demain matin il sera... Je ne connaissais pas tout Paris ! Et le type a un peu la frousse, il dit bon, bon, interdit au moins de 18 ans. Ca m'embêtait aussi parce que je ne vois pas pourquoi quelqu'un qui a 17 ans ne peut pas voir *La Fiancée du Pirate*. Mais j'étais déjà rassurée et le film est sorti avec une interdiction au moins de 18 ans. Elle est passée après à moins de 16 ans et maintenant le film est tout public.

FS : J'aimerais qu'on s'attarde sur votre collaboration avec Claude Makovski parce que c'est une collaboration qui a commencé...

NK : Elle a commencé en 64.

FS : Et qui va se poursuivre après *La Fiancée du pirate*, avec beaucoup d'autres films.

NK : Avec tous les autres films. J'ai même produit et coécrit le scénario de son film.

FS : On a déjà fait un cycle de débats sur le duo réalisateur producteur et j'ai envie d'avoir votre transmission sur le duo que vous avez formé tous les deux. Comment on se répartit les tâches ? À quel point c'est important d'avoir une relation avec un producteur ?

NK : C'était très important parce qu'il comprenait ce que je voulais faire, il me laissait une liberté totale. Simplement c'est lui qui partait trouver les financements, ce qui n'était pas facile tous les jours. Pour *La Fiancée du pirate*, on a signé des traites parce que personne ne voulait produire ce film. Quand on l'avait présenté à des producteurs, on nous l'avait jeté à la figure en nous disant : « Qu'est ce que c'est cette soupe paysanne ?! » Je sais qu'après ils se sont mordus les doigts mais j'étais très contente. Vous savez, je trouve que Némésis est une très bonne déesse.

FS : Le film a été un grand succès critique et public.

NK : Je pense qu'à la fois la critique et le bouche-à-oreille ont réussi au film. Le film passait dans quatre salles à Paris à l'époque dont l'une qui s'appelait le Marboeuf et qui n'existe plus. Je me souviens qu'il y avait un café en face et que j'allais très souvent m'asseoir dans ce café et voir les longues queues d'attente qui arrivaient jusqu'aux Champs Élysées et c'était vraiment la jouissance totale.

FS : Alors la relation avec le producteur elle se fait à toutes les étapes du projet depuis le scénario. Est-ce qu'il suit l'écriture du scénario ?

NK : Avec Claude, c'était à toutes les étapes. D'ailleurs pour *La Fiancée du pirate*, j'écrivais les scènes et je lui montrais. Souvent ça lui plaisait, souvent il me disait que ce n'était pas assez bon, que je n'étais pas à la hauteur. J'étais folle de rage, je repartais travailler et vers la deuxième ou troisième fois c'était bon.

FS : Donc il y avait un vrai échange ?

NK : Il y avait un vrai échange, un échange total. J'ai fait un film qui s'appelait *Néa* qui avait été produit par un producteur qui s'appelait André Génovès. Il m'a aussi donné carte blanche mais j'ai eu beaucoup de problèmes avec la censure, le film a été interdit au moins de 18 ans. Je ne sais pas si maintenant il est toujours interdit au moins de 18 ans ou pas, je n'ai pas le contrôle de ce film parce que je ne l'ai pas produit. Moi j'aimais bien ce film, vous l'avez vu ?

FS : Oui, mais le DVD qui existe est américain. À ma connaissance, on peut le commander sur internet mais il n'y a pas d'édition française du DVD.

NK : Vous êtes sûr ? Je crois qu'il y a un DVD qui n'est pas de très bonne qualité.

FS : On vérifiera. La question qui se pose aussi, c'est votre relation avec Jean Chapot. On disait avant de venir ici, qu'il y avait ces trois personnes, vous et ces deux...

NK : Oui, on nous appelait les trois mousquetaires.

FS : Donc comment se répartissaient les tâches entre vous et que faisait Jean Chapot dans vos projets ?

NK : J'ai connu Jean Chapot à la SRF. La SRF c'est la Société des Réalisateurs de Films. C'était une époque où c'était très conflictuel entre les réalisateurs et les producteurs. On a beaucoup sympathisé. Il avait fait un film qui s'appelle *La Voleuse* avec Piccoli et Romi Schneider et puis un autre film *Les Granges brûlées* avec Signoret et Delon.

FS : Il avait eu beaucoup de problèmes avec Delon.

NK : Terrible. Et avec Signoret aussi je crois.

FS : Ils avaient voulu prendre le pouvoir sur le film.

NK : Delon voulait prendre le pouvoir sur le film et Jean ne s'est pas laissé faire donc c'était très conflictuel. Donc j'ai rencontré Jean à la SRF, on a sympathisé. À l'époque c'était très difficile de faire des films, et on s'est dit qu'on allait faire beaucoup de téléfilms mais en s'imposant une qualité cinéma. Et puis on a écrit le scénario de *Néa*.

FS : Qu'est-ce que vous appelez une qualité cinéma pour un téléfilm ? C'est quoi ? C'est la question du regard justement qui se pose ?

NK : Ce n'est pas simplement le regard. Ce n'est pas seulement la qualité cinéma, il faut aussi savoir qu'à la télévision, on ne peut pas passer tout le temps des chevaliers dans la plaine qui sont à 150 mètres. Il faut bénéficier du gros plan ou du plan moyen. Il y a une autre manière d'écrire pour la télévision que pour le cinéma, car le cinéma, même s'il y a encore des salles stupides qui ont des écrans 4/3, c'est quand même le grand écran. Par contre les étranges lucarnes... Il faut savoir que pour happer l'attention du téléspectateur, il faut quand même jouer un peu plus sur les gros plans, que le spectateur ne puisse pas se dire tiens j'ai envie d'aller prendre un coca, je reviens plus tard. Donc on a écrit beaucoup de téléfilms qui ont très bien marché.

FS : Concrètement comment on passe d'un projet à l'autre ? Comment on fait une fois qu'un film est terminé ? Est-ce qu'il y a parfois une demande du producteur ou d'une chaîne de télévision ? Est-ce que c'est vous systématiquement qui venez avec un projet dont vous êtes à l'origine ?

NK : Comme les téléfilms avaient très bien marché, on écrivait autre chose et on venait le proposer. On a notamment eu une série qui s'appelait la série des Honorin avec Galabru, qui a eu un succès fou. On a eu 15 millions de téléspectateurs quand d'habitude, on en a que 5 ou 6, c'était un vrai succès. Donc on nous a commandé une histoire, qui se passait dans la France des années 30, dans la campagne. Il y avait Galabru et puis des vedettes qu'on invitait chaque fois. C'est comme ça qu'on a eu une fois Line Renaud. On a eu des comédiens très connus qui venaient, un peu comme on fait en Amérique dans les séries, ce qu'on appelle des comédiens « guests ». On en a fait quatre qui ont très bien marché et puis tout d'un coup on a eu envie de changer donc on a fait d'autres téléfilms. Comment on fait ? On écrit et puis on va le proposer aux chaînes et comme les téléfilms avaient bien marché, en général on nous a dit oui. J'ai même fait un téléfilm qui s'appelle *Patte de velours* pour Antenne 2, qui a très bien marché, qui est passé seulement une fois. Quand je leur ai demandé pourquoi, et ils m'ont dit que s'ils repassaient des films, il fallait repayer les comédiens à cause de certaines conventions collectives. Alors j'ai racheté le film, *Patte de velours*, qui maintenant est à moi et j'essaie de le passer de temps en temps dans des cycles sur mes films.

FS : Alors, justement vous parlez des comédiens. Je pense que c'est aussi une des spécificités de votre cinéma, c'est la très grande qualité dans le choix des comédiens mais aussi, au niveau du scénario l'importance des seconds rôles. Il y a toujours des seconds rôles importants et de très bons comédiens dans les seconds rôles. Est-ce que dès le départ quand vous écrivez vous pensez aux comédiens dont vous rêvez ? Ou c'est systématiquement après que vous les choisissez ?

NK : Non, c'est après. Vous savez, il ne faut jamais être esclave, et dire j'écris ça pour tartempion ou tartempionnette, parce qu'après s'il vous dit non, vous êtes complètement désarmé. Vous avez écrit pour quelqu'un et puis ce n'est pas ça. Non, il faut écrire et puis plier la réalité à votre image, c'est-à-dire trouver quel est le comédien ou la comédienne qui peut correspondre au rôle.

Nass : Comment avez-vous choisi Bernadette Lafont, c'est venu très tard ?

NK : Non, pas du tout. J'ai écrit avec Claude Makovski *La Fiancée du pirate*. Et puis j'ai organisé un casting et j'ai vu chez moi une vingtaine de comédiennes. Parmi elles, il y avait Bernadette, qui à l'époque avait été un peu oubliée par rapport à sa grande époque de tous les films qu'elle avait faits avant. Et il y a quelque chose dans son regard qui m'a plu. Et puis j'ai senti aussi qu'elle voulait le faire. Mais j'ai fait des essais avec elle comme avec les autres comédiennes et puis il y avait quelque chose de plus incandescent dans ses essais à elle. C'est comme ça que je l'ai choisie.

Nass : Justement dans le film vous insistez beaucoup sur son regard, il y a beaucoup d'images de gros plans sur son regard qui fixe constamment...

NK : Pas beaucoup mais il y en a 2 ou 3.

Nass : Oui mais trois essentiels, le premier où on sent qu'elle a la rage et on sent la vengeance monter.

NK : Voilà, j'y tenais beaucoup. Je lui ai dit : il faut que vous pensiez à tout ce que vous détestez, je veux le voir sur votre visage. Et ça se voit.

Nass : Et justement le dernier où elle brûle tout.

NK : Oui, mais là, quand elle s'en va, c'est autre chose. Quand elle fait tout brûler, c'est moins la haine que le travail accompli.

Nass : Bien sûr mais il y a un parallèle avec les autres regards justement. Vous dépeignez un monde, j'avais l'impression de voir un peu *Affreux, sales et méchants*.

FS : C'est postérieur.

Nass : Oui, bien sûr, c'est en 76, mais c'est très dur par rapport aux gens de la campagne.

NK : Dans le film, il y a deux personnages qui sauvent « l'humanité », qui sauvent l'homo sapiens ou la femme sapiens. C'est Bernadette et le montreur d'images, ce qui n'est pas innocent non plus, je voulais montrer que le cinéma était quelque chose de magique. Et le reste, regardez autour de vous, il y a beaucoup d'affreux, sales et méchants !

Nass : Bien sûr, mais les campagnards de l'époque n'auraient pas reçu le même film de la même manière que les gens de la ville.

NK : Il y a deux ans, on m'a invitée dans une ville de province à présenter le film, et pendant la projection, je sentais que la salle se gelait. Vous savez ça se sent, vous entrez dans une salle, vous le sentez. Le même film d'un jour à l'autre, la salle est bonne ou elle est mauvaise et ça vous le sentez. Je me suis dit à la fin c'est la curée. Et à la fin, silence de glace, même pas un applaudissement timide, rien. Et j'étais seule en province. Je me suis dit qu'ils allaient me tuer, qu'on allait me trouver transformée en compote. Et c'était d'une hostilité terrifiante ! Je me suis défendue parce qu'en général, je suis un animal méchant, quand on m'attaque, je me défends. Mais effectivement c'était très mal reçu. Par contre d'autres fois, très bien.

Nass : Oui c'est la vision que les urbains peuvent avoir, et elle est très réaliste en fin de compte.

NK : Ce n'est pas très réaliste. Je ne me considère pas très réaliste, parce que ces petits villages où il n'y a que ce type d'habitants, ce n'est pas réaliste... mais c'est une sorte de condensé de ce que je pense que pourrait être l'humanité... C'est pas la campagne, j'aurais pu tourner ça dans un HLM à la ville, ça aurait été une autre histoire mais les affreux, sales et méchants pouvaient être là aussi. C'est qu'il me fallait concentrer la cupidité, la stupidité. Il fallait que ce soit dans un huis clos. Et à partir de là, comment une sorcière brûle les inquisiteurs.

FS : Ce n'est pas que la stupidité et la cupidité, c'est aussi le rapport à la femme, de la femme et de l'homme.

NK : Evidemment.

FS : C'est important, j'aimerais bien qu'on en parle aussi de cela, parce que c'est un des traits de votre démarche, pas seulement dans les films, mais dans les livres aussi.

NK : On me dit souvent que je suis féministe, mais non. Je ne suis pas misogyne, ce qui n'est pas la même chose.

Nass : Justement, votre film s'inscrit dans une époque qui allait vers ce qu'on appelle le courant féministe mais il est légèrement avant et du coup il a été récupéré par les féministes.

NK : Oui mais on ne prête qu'aux riches ! Et même s'il a été « récupéré » il restera toujours quelque chose sur la sauvagerie primaire.

Nass : Oui mais beaucoup l'ont vu comme un film féministe alors que vous l'avez pas écrit dans cet état d'esprit.

NK : Mais c'est pas misogyne, c'est tout. Alors quand vous n'êtes pas misogyne, ça veut dire que vous êtes féministe ? Pourquoi j'ai fait cette mini-réserve ? Parce que je trouvais souvent chez les féministes pas une misogynie mais une misandrie, c'est-à-dire une haine des hommes, et moi je trouve que c'est des gens très charmants les hommes, je les aime beaucoup. Je n'ai aucune raison de faire des films féministes contre les hommes. D'ailleurs, dans mes films, les femmes ne sont pas très bien vues non plus.

Nass : Mais le mouvement féministe s'est emparé du film. Beaucoup de gens, si on leur demande un film féministe de cette époque, citeront le vôtre alors que vous, vous ne l'avez pas écrit dans cet état d'esprit.

NK : Oui mais tant pis, ça ne me gêne pas.

Intissar : Est-ce qu'il y a eu vraiment un courant féministe dans le cinéma en France ?

NK : Oui, il y en a un, le MLF. Il y a dix jours j'étais invitée à montrer un film par le MLF, ça c'est très bien passé, c'était au Forum des images.

FS : Pour revenir à la question des acteurs, vous évoquiez tout à l'heure une indication que vous avez donnée à Bernadette Lafont en disant : « Je veux voir dans ton regard tout ce que tu détestes. » Comment ça se passe concrètement, est-ce que ça change d'un acteur à l'autre, d'un film à l'autre ? C'est quoi la relation qu'on a comme metteur en scène, c'est quoi la direction d'acteur ? C'est aussi un thème qu'on a souvent abordé, donc comment on « dirige » un acteur ? Est-ce que le terme diriger d'ailleurs est juste ?

NK : Oui, je crois. Je crois parce que les comédiens peuvent être très intelligents mais un comédien a besoin que vous lui disiez ce que vous voulez de lui. Et si c'est lui qui veut faire la mise en scène, c'est la guerre.

FS : C'est ce qui est arrivé à Jean Chapot.

NK : C'est ce qui est arrivé à Jean avec *Les Granges brûlées*. Le comédien principal voulait faire le film, il voulait être calife à la place du calife. Jean avait une apparence très douce mais il pouvait avoir un très sale caractère, enfin il avait du caractère. On dit souvent que les hommes ont du caractère et les femmes du mauvais caractère mais c'est la même chose. Donc ça s'est très mal passé.

FS : Dire à un comédien ce qu'on attend de lui, c'est quoi concrètement ? C'est lui parler du rôle de manière générale ?

NK : D'abord on écrit un rôle, ensuite on contacte des comédiens. Si un comédien vient en disant : « Ah oui, j'ai bien aimé mais je voudrais changer ça, ça et ça », je dis : « Merci, je vous rappellerai » et j'oublie son numéro de téléphone. Il faut que je sente qu'un dialogue est possible. Vous comprenez, si on passe six mois à écrire un scénario ce n'est pas pour que quelqu'un arrive pour dire je veux changer ça, ça et ça. Il faut qu'il l'explique. Il peut avoir raison. Il peut me dire : « Écoutez, cette phrase, telle qu'elle est écrite, je ne la sens pas. » Je dis : « Pourquoi vous ne la sentez pas ? » Et s'il me dit quelque chose de logique, j'essaye de la réécrire d'une autre manière. Mais s'il me dit : « Je ne le sens pas parce que ce n'est pas mon caractère », je réponds : « J'en ai rien à faire, vous allez la dire comme elle est. » Je pense qu'un rôle, ça se travaille beaucoup, il faut beaucoup parler avec un comédien. Il faut lui expliquer, lui faire dire comment il voit le rôle, savoir si on va s'entendre ou pas. Il y a d'abord un dialogue et c'est après que le texte devient monologue.

Nass : Comment avez-vous travaillé avec les hommes dans *La Fiancée du pirate*, comme Julien Guiomar par exemple ?

NK : Très bien. Julien était parfait. Celui qui m'a cassé les pieds, c'était Michel Constantin.

FS : Pourtant il est très bien dans le film.

NK : Il est parfait, mais à coup de cravaches ! Parce qu'il lit le scénario, il l'accepte, il le trouve formidable et bien écrit, puis, pendant le tournage, il vient me voir. J'étais avec Bernadette, et il nous dit : « Mesdames, tout compte fait, j'ai réfléchi, le rôle des femmes est à la maison. » J'ai regardé Bernadette et je lui dis : « Mais Michel, vous avez signé un contrat, vous avez touché un chèque conséquent, qu'est-ce que vous me racontez ? Si ça ne vous plaît pas, remboursez-moi le chèque et partez, vous, à la maison. » Et puis non, il discutait un peu mais ça s'est bien passé. Enfin ça ne s'est pas bien passé, mais ça s'est

passé. Il n'y a que le résultat qui compte. Vous savez, je reviens à Gance qui est toujours un peu plaintif. Un jour il se fait engueuler par Blaise Cendrars. Blaise Cendrars avait été son assistant dans *La Roue* et dans le premier *J'accuse* de 1919 et j'ai vu une lettre de Blaise Cendrars qui dit : « Abel, on ne demande pas à Prométhée l'état de son foie mais du feu. » Ce qui voulait dire arrête de pleurer et fabrique du feu.

FS : C'est une belle formule.

NK : Une belle formule oui.

Camille : Vous dites que l'acteur doit beaucoup travailler son rôle mais est-ce que ça vous est arrivé de prendre un acteur parce qu'il semblait être déjà le rôle quand vous le rencontriez, et que du coup, il n'y avait pas forcément un travail ...

NK : Il faut d'abord qu'il me semble possible d'être le rôle et par la suite il y a un travail. Parce que vous savez, un film ça coûte très cher, chaque seconde coûte une fortune, donc il faut s'expliquer avant. Si on commence à s'expliquer pendant le tournage, vous allez à l'abattoir.

Camille : Quand on crée un film, on raconte une histoire. Est-ce que c'est forcément fantasque ? Quelle est la part de réel ?

FS : C'est vrai que dans la plupart de vos films, on est dans une sorte de réalisme magique, on ne sait pas si on est dans la réalité. Quand on parlait de *La Fiancée du pirate* par exemple et qu'un étudiant disait que c'était un univers réaliste, vous avez tout de suite répondu non, ce n'est pas réaliste, c'est un condensé.

NK : Oui, j'aime bien tordre le cou à la réalité, mais ce n'est pas pour autant que je... J'aime beaucoup le fantastique, j'adore la science-fiction mais je n'ai jamais fait de films fantastiques. J'aimerais bien, un jour peut-être. Mais je trouve que la réalité peut être hostile donc même si on n'y arrive pas tout le temps, il faut essayer de la contraindre à s'adapter à ce que vous voulez d'elle.

Camille : Je me demandais quel regard vous posez du coup sur la réalité, quel message vous voulez faire passer à travers vos films.

NK : Vous savez ce que disait Proust « Pour les messages, je m'adresse à la poste » donc pas de messages. Je veux raconter une histoire, une

histoire qui est entrée dans ma tête folle et dont je me dis qu'un jour peut-être ça vous amusera de la voir, c'est tout !

Camille : Parce que paradoxalement vous venez un petit peu du réalisme. Abel Gance quand il fait *Napoléon* c'est un film historique mais...

NK : Oui, j'admire Gance dans son côté visionnaire mais je n'adhère pas toujours à sa vision légèrement christique du monde. Moi les sacrifices... Moi je ne tends pas mon autre joue, je donne un coup de pied au cul.

Nass : Dans *La Fiancée du pirate*, vous multipliez les références. D'abord avec la maison Tellier qui fait référence à une nouvelle de Maupassant qui parlait de prostitution également puis avec des références à *L'Ange bleu*, à *Belle de jour* de Buñuel et à *La Comtesse aux pieds nus*.

NK : *L'Ange bleu* je le mets ?

Nass : En fait sur la camionnette il y a l'affiche de *L'Ange bleu*.

NK : Ah bon ? Ce n'est pas *La Comtesse aux pieds nus* et *Belle de jour* ?

Nass : On voit *La Comtesse aux pieds nus* la première fois qu'elle vient diffuser le film. Vous l'avez sciemment mis dans le film.

NK : Je l'ai mis sciemment dans le film dans la mesure où c'est un peu elle la Comtesse aux pieds nus. Et à la fin elle part pieds nus.

Nass : Elle jette ses chaussures et elle part triomphante.

NK : Il y a *La Comtesse aux pieds nus*. Mais il y a aussi un autre film de Marlène où elle jetait aussi ses chaussures, mais ce n'est pas *L'Ange bleu*.

Nass : C'est possible mais en tout cas dans *L'Ange bleu* y a aussi le rapport avec la déchirure car c'est un homme qui perd toute crédibilité, du moins tout honneur, avec cette femme, Marlène Dietrich, en tombant sous son charme.

NK : Oui, ça c'est le côté un peu misogyne de *L'Ange bleu*.

Nass : Donc vous multipliez les références. Vous parlez même de *La Fiancée du pirate* dans *La Fiancée du pirate*.

NK : Oui, le film passe à la maison Tellier tel jour.

Nass : Je me demandais juste si ça avait déjà été fait par d'autres gens à l'époque.

NK : Je pense que tout a déjà été fait depuis quarante siècles mais...

FS : Mais cela dit, qu'il y ait des références dans le film, c'est une évidence mais le film fonctionne aussi au-delà des références. On n'a pas besoin de connaître les références en question pour...

NK : Non, mais vous savez, dans mes écrits aussi j'aime bien faire des citations comme ça, c'est un coucou au passage mais... Celui qui le comprend et qui le voit le voit et les autres voient le film comme le film.

FS : Alors j'aimerais bien arriver à un point qui peut être plus douloureux, si vous en êtes d'accord.

NK : Aïe.

FS : C'est que votre dernier film remonte à 1991 si mes sources sont bonnes.

NK : *Plaisir d'amour*, oui.

FS : Voilà. Vous nous disiez peut-être un film fantastique un jour, je sais que vous avez un autre projet de film, et on serait tous à souhaiter que vous fassiez un nouveau film. Donc la question qui se pose, c'est pourquoi aucun film depuis 91 ?

NK : Parce que j'ai essayé, je n'ai pas trouvé de financement. Je n'ai pas trouvé.

FS : Est-ce que vous sentez une évolution du côté de la production, de la distribution entre *La Fiancée du pirate* et aujourd'hui dans le rôle des producteurs, des chaînes de télévisions qui font que c'est plus difficile ? Comment vous expliquez cela ?

NK : Je l'explique que chaque fois que je proposais un film on m'a dit non.

FS : Donc vous avez plusieurs scénarios que vous avez écrit que vous n'avez pas pu réaliser ?

NK : Oui. De l'un d'eux j'ai fait un roman. Puisque je ne peux pas le tourner, j'ai écrit un roman. Il s'appelle *Cuisses de grenouille* et il a très bien marché comme roman. Et le scénario est toujours là, un jour...

FS : Je pense que cette approche littéraire est très importante puisque vous avez beaucoup écrit de livres, de nouvelles. Et est paru aussi il y a peu de temps une correspondance que vous avez eue avec Abel Gance, qui a été perdue en partie puisque c'est uniquement les lettres de Gance qui subsistent.

NK : Oui, mes lettres ont disparu. Qui les a déchirées ? Moi je pense que c'est du côté de la famille de Gance mais je ne sais pas. J'avais aussi beaucoup de lettre avec Philippe Soupault. J'ai les siennes et les miennes sont perdues. Comme quoi il y a encore des inquisiteurs ! Je regrette parce que ça m'aurait amusé de me relire 20, 30, 40 ans après.

FS : On parlait des éditeurs et des producteurs en venant ici. Et vous disiez, j'espère ne pas vous trahir, qu'il y avait une grande inculture chez beaucoup de producteurs.

NK : Oui, il y a beaucoup d'inculture. Et puis il arrive des choses incroyables. Vous travaillez six mois au scénario, vingt fois sur le métier vous mettez votre plume. Et puis vous arrivez chez un mec qui vous dit : « Ecoutez, j'ai pas le temps de lire votre scénario, donnez moi le pitch. » Là, je vois rouge. Et la dernière fois, il y a un an et quelques, j'ai vu tellement rouge que je lui ai dit : « Oui, c'est l'histoire d'un jeune homme qui soupçonne son oncle d'avoir tué son père pour épouser sa mère et qui décide de se venger » et il m'a dit : « Mais votre histoire est complètement stupide ! » J'ai dit : « Oui, c'est le pitch de Hamlet. » Il n'a pas aimé. Je n'ai pas fait le film mais j'étais très contente.

FS : Vous parliez de la SRF aussi tout à l'heure, je sais que vous êtes aussi liée à la SACD.

NK : Oui, j'ai été longtemps administratrice. Maintenant j'administre le contrôle du budget, je suis toujours à la SACD. La SACD c'est la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

FS : Est-ce que c'est important pour vous de participer à ce milieu associatif ?

NK : Oui.

FS : Et pour quelles raisons ?

NK : C'est très important. C'est très important de connaître les problèmes de vos camarades parce qu'ils sont souvent les vôtres, mais aussi d'autres. Pour moi, c'est une manière de se ressourcer, c'est mon seul apport à la réalité. De vouloir comprendre ce qui arrive. Je lis beaucoup les journaux, je regarde la télé, les nouvelles... Il faut savoir dans quel monde étrange on se trouve et essayer de nager à contre courant. De ne pas se laisser noyer. Nous maintiendrons.

FS : Et quand vous voyez les débats actuels, puisque vous continuez à assister à ces débats, est-ce qu'il y a des points importants aujourd'hui pour le cinéma qui...

NK : Un des points importants c'est que si vous n'avez pas une télé vous ne pouvez pas faire un film, que la télé a des décideurs, qu'ils lisent votre scénario et qu'ils ne l'aiment pas nécessairement. Donc à partir de là, il peut y avoir un barrage. Il faut avec ce projet aller voir une autre chaîne. À un moment donné on passe. Je vous dis, il faut s'obstiner, on passe.

Camille : Comment se fait-il que vous n'avez plus de soutien aujourd'hui avec les films, les rencontres... le prestige, l'aura que vous avez ? Ça paraît quand même étonnant qu'on ne vous fasse pas confiance.

NK : Mais ça n'a rien à voir. Vous savez, vous faites un film et c'est comme si vous n'avez rien fait quand vous allez présenter l'autre. Sauf si vous faites quatre millions de spectateurs sur Paris, bon ça c'est sûr que vous n'avez pas de problèmes. Mais si vous avez des films qui ont gentiment marché, sans plus, c'est comme si vous n'avez rien fait.

Nass : Comme vous connaissiez bien Breton, vous pourriez nous parler de la vision qu'avaient les surréalistes sur le cinéma et sur le cinéma à l'époque où vous avez sorti *La Fiancée du pirate* ?

NK : À l'époque où j'avais sorti *La Fiancée du pirate*, Breton était mort. Philippe Soupault avait beaucoup aimé. Il est sorti de la projection en disant : « Nelly, vous êtes complètement folle ! » Mais c'était un compliment pour lui.

Nass : Mais quand Breton était encore vivant, quelle était leur vision sur le cinéma ?

NK : Ils aimaient le cinéma. Breton aimait le cinéma un peu surréaliste, par exemple *Peter Ibbetson*. *Peter Ibbetson* est un film d'Hathaway qui raconte l'histoire de deux amants qui sont séparés et qui ne peuvent se rejoindre qu'en rêve. Alors vous pensez qu'il avait tout ce qu'il fallait pour plaire à Breton !

FS : Est-ce qu'il aimait *La Nuit fantastique* par exemple de l'Herbier? C'est un peu le même principe que *Peter Ibbetson*.

NK : Oui, c'est le même principe mais il ne m'a jamais parlé de *La Nuit fantastique*. J'ai présenté Breton à Gance, ils se sont bien estimés.

FS : Ils ne se connaissaient pas avant ? C'est vous qui avez permis la rencontre ?

NK : Oui. Breton a écrit un très beau texte sur le Magirama.

FS : Est-ce que vous pensez qu'on peut faire un parallèle entre la notion de hasard objectif des surréalistes, donc le fait que la rencontre puisse avoir lieu, et le cinéma justement, qui est aussi un art des rencontres ?

NK : Que grâce au hasard objectif ils se rencontrent et que grâce à ça quelque chose arrive, c'est certain. Vous savez, peut-être que si je n'avais pas eu l'obstination financière de Makovski pour *La Fiancée du Pirate*, je n'y serais pas arrivée. On a fini par avoir une avance sur recette qui était de 40 000 francs à l'époque, soit 400 000 francs anciens. Mais c'est tout ce qu'on avait. Le reste c'étaient des traites, des traites, des traites. Il m'a poussée à signer ces traites. Heureusement j'avais mon Gustave Moreau mais...

FS : Un vrai-faux Gustave Moreau. J'aimerais qu'on poursuive cette rencontre en voyant d'avantage vos films. Je sais qu'il y a un coffret DVD qui existe.

NK : Oui, qui est soldé sur Internet. Il est sorti il y a deux-trois ans et maintenant il est soldé. Il y a presque tous mes films sauf *Néa*, parce que comme je ne l'avais pas produit, je n'ai pas pu l'inclure. Mais il y a *La Fiancée du pirate*, *Papa les p'tits bateaux*, *Charles et Lucie*, *Plaisir d'amour* et les deux documentaires que j'ai faits sur Gance : *Abel Gance, hier et demain* et *Abel Gance et son Napoléon*. Il y a aussi le film de Claude, *Il faut vire dangereusement*.

FS : Comment est-ce que Gance avait réagi au premier documentaire que vous avez fait sur lui ?

NK : Très bien, ça lui avait beaucoup plu.

Nass : Et vous avez présenté vos films en Argentine ?

NK : Non, mais je n'y suis jamais retournée. Enfin si, je suis retournée en Argentine une fois en 59 au festival de Mar Del Plata. Mar Del Plata est une station balnéaire au sud de Buenos Aires. J'étais allée là-bas pour présenter le Magirama, la polyvision avec Gance. Et puis, je suis rentrée à Buenos Aires, j'ai revu mes parents et je n'étais pas à l'aise, je ne me sentais pas bien, j'étais devenue un peu parano. Je me disais qu'il allait y avoir un coup d'état militaire et que je ne pourrais plus repartir. Au bout de dix jours j'ai repris l'avion. Vous savez, je suis partie parce que j'étais un peu le mouton noir, alors revenir... À moins qu'on me nomme présidente de la république ou quelque chose comme ça, je ne vois pas pourquoi j'irai !

Nass : Par rapport à votre cinéma, comment a-t-il été accueilli en Argentine ?

NK : À l'époque c'était un colonel qui dirigeait la censure en Argentine et il a interdit *La Fiancée du Pirate*. Son excuse était que l'héroïne faisait l'amour avec un bouc. Je cherche encore le moment où il y a l'introduction du bouc chez Bernadette, je n'ai pas trouvé. Mais c'est peut-être une image que j'ai oubliée de couper, je n'en sais rien.

Nass : C'est vrai que Bernadette a de l'affection pour le bouc.

NK : D'ailleurs j'ai eu beaucoup de problèmes avec ce comédien, avec le bouc, parce qu'il ne voulait pas aller où je voulais qu'il aille. Il était très capricieux. Et j'ai trouvé une solution. Vous savez ce que j'ai fait ? Il fallait qu'il marche dans une direction donnée, il ne voulait pas. Alors mon assistante était désespérée, je lui ai dit : « Apportez-moi une chèvre ! » On a mis la chèvre là où je voulais et le bouc est allé chercher la chèvre.

Nass : Vous pouvez nous raconter s'il est vrai que Don Siegel s'est inspiré du titre anglais de *La Fiancée du pirate* pour le titre de son film *Dirty Harry* ?

NK : C'est vrai. J'ai une lettre de Don Siegel me disant qu'il a bien vu *La Fiancée du pirate*. Le film s'appelait en anglais *Dirty Mary*, Marie la sale, et c'est ça qui lui a donné l'idée de faire *Dirty Harry*. J'ai la lettre. Et j'ai rencontré Don Siegel après, on est devenu très ami. C'était un type délicieux, fou comme un lapin.

FS : Peut-être qu'on peut aussi revenir sur la question de la cinémathèque et de la cinéphilie. Parce c'était aussi un lieu de rencontre pour les surréalistes.

NK : Ils allaient beaucoup au cinéma.

FS : Est-ce que c'est important, avant même de faire des films, d'être cinéphile ?

NK : Oui, c'est important. Chez moi c'était une passion. Je me souviens, quand j'avais 5-6 ans, je traînais mes parents voir des films dans les salles. Il y avait à Buenos Aires une salle qui s'appelait la Lorraine qui ne passait que des films français. Dans cette salle, j'étais très jeune et j'ai vu un film qui m'avait empêchée de dormir la nuit. C'était le *J'accuse* d'Abel Gance de 38. Voilà le hasard objectif et la destinée, c'est ce film là que j'ai polyvisé dans le Magirama quinze ou vingt ans plus tard. Voilà vous savez presque tout.

FS : En tout cas on en sait assez pour avoir envie d'en savoir plus.

Nass : Je voulais vous poser une dernière question, est-ce que vous vous voyez comme une muse pour Gance ?

NK : J'ai horreur du mot muse. Non, vous savez, c'était toujours une collaboration d'une égalité totale. Lui, il pouvait dire muse parce qu'il était un peu perdu dans son 19^{ème} siècle mais non, c'était une égalité totale. On parlait d'égal à égal, on écrivait d'égal à égal. Il y avait un respect mutuel absolu.

Nass : Je voulais dire par là que vous lui avez permis de retrouver un peu son statut de cinéaste.

NK : Oui, mais quand vous voyez quelqu'un au fond d'un puits, et que vous voyez que vous avez suffisamment de force, vous lui donnez la main et puis vous le remontez. Ça vous donne une tendinite, mais vous le remontez. Mais je n'étais pas une muse. Je lui redonnais l'envie de se battre, de se dire malgré mes pleurs je ne suis pas fini, je vais encore faire

des choses. Et c'est comme ça qu'on a fait le Magirama, *Austerlitz* et *Cyrano et d'Artagnan*. Puis, je suis partie vers de nouvelles aventures et il n'était pas content.

FS : C'est ce qu'on voit dans les correspondances d'ailleurs.

NK : Oui, il n'était pas content. J'avais envie de faire mes films à moi.

FS : On voit un très grand respect dans les correspondances aussi.

NK : Oui. C'était une magnifique rencontre. Très importante dans ma vie et peut-être un peu dans la sienne.

Camille : Je voudrais revenir sur votre difficulté à refaire des films. Est-ce que par hasard il n'y a pas des gens qui ont eu envie en relisant des romans d'adapter ou de réaliser des scénarios que vous avez écrits ? On ne vous a jamais proposé ça ?

NK : Hélas, ce n'est jamais arrivé. Mais j'aimerais bien !

FS : Un grand merci en tout cas d'être venu parmi nous aujourd'hui.

NK : Comme on dit dans les dessins animés, « That's all folks ! »