

Souvenirs d'une femme dans le cinéma français: Jackie Raynal en conversation avec Lynn Higgins

. . . Tout comme il n'y avait pas de femme
pompière dans les années '60. . .

—Jackie Raynal

PRELIMINARY NOTE: Jackie Raynal's remarks are taken from a conversation with Lynn Higgins recorded in Paris on Saturday, September 8, 2001. Jacqueline Raynal (born 1940) has worked in the cinema as actress, editor, distributor, movie-theater owner, and filmmaker. She served as editor for Jean-Daniel Pollet, Claude Chabrol, Eric Rohmer and many others. She edited all the sketches for *Paris vu par. . .*, a collective film containing sketches by Pollet, Chabrol, Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, and Jean Rouch. Released in 1964, the film was one of the flagships of the New Wave. In 1968, she turned to filmmaking, in association with the Zanzibar group, which attempted to go beyond the New Wave in creating a cinema beyond cinema. For an overview of the Zanzibar group, see Sally Shafto, *The Zanzibar Films and the Dandies of May 1968* (New York: Zanzibar USA, 2000). A filmography is appended at the end of the interview.

[LH: *Raconte comment tu es devenue cinéphile.*]

JR: Dès l'enfance, le cinéma a changé ma vie. J'étais provinciale d'un milieu intellectuel assez modeste, mes parents étant instituteurs à Montpellier. Il y avait peu de cinémas, on n'y voyait que des films genre *Sissi* [1955]. La femme de ménage de mes parents avait une aventure avec le projectionniste du cinéma Le Lynx, et au lieu de m'emmener aux Jardin des Plantes (car ma mère voulait que je devienne herboriste ou entomologiste), Maria me plantait au premier rang de ce petit cinéma de quartier afin de me surveiller depuis la cabine de projection alors qu'elle flirtait avec le projectionniste. Je crois avoir vu *Violettes impériales* toute une semaine aux séances de l'après-midi. Et puis pendant le weekend, mon père nous emmenait au ciné-club de la C.G.T. On aimait bien, parce que c'était une sortie pour les enfants. Et là, je me souviens, j'ai vu des films qu'on disait "militants", comme *Les Dernières Vacances* [1948] de Roger Leenhardt ou *La Marseillaise* de Jean Renoir. Il n'y avait rien entre les deux genres.

Ma mère était féministe, bien sûr, suffragiste. Elle avait beaucoup milité pour que les femmes puissent voter. Elle était d'un milieu rural: son père avait des terres dans le Midi, ils élevaient des taureaux qui allaient en Espagne pour la corrida. Elle était fille aînée d'une famille de dix enfants. Lorsque sa mère est morte, elle a dû élever tous ses frères et sœurs. Elle a quand même réussi le concours de l'école normale supérieure par correspondance, en y étant reçue deuxième. Son père lui donnait cinq francs par semaine, afin qu'elle achète ses bouquins.

RAYNAL

Ma mère est donc devenue institutrice. Elle est tombée enceinte, mais elle ne voulait surtout pas se marier, parce que pour elle—tout comme le disait George Sand—c'était l'amour libre! (Elle est née en 1899.) Alors qu'elle était enceinte, l'inspecteur de l'école normale est venu la voir et il lui a dit: Si vous ne vous mariez pas, on vous envoie chez les nègres. [*C'est-à-dire . . . ?*] C'est-à-dire que si elle était femme [*célibataire*] enceinte en 1934, elle aurait été virée de son poste en France et envoyée dans une école en Afrique. Et elle a dit: Ah non, je n'ai pas envie d'aller là-bas, alors elle a épousé mon père. Lui était aussi instituteur à l'époque, et puis il est devenu prof de maths, et elle est devenue directrice d'école.

Et donc elle militait beaucoup, et mon père, qui était communiste, lui dit: "Écoute, tu ne te rends pas compte, ton père est un exploiteur, parce que les gens qui viennent d'Espagne pour travailler sur vos terres, ils n'ont pas de chaussures". Et elle lui dit: "Ils n'ont pas de chaussures parce que c'est l'été". Mais il lui dit: "Non, s'ils n'ont pas de chaussures, [*c'est*] parce qu'ils n'ont pas d'argent pour en acheter". Alors elle est devenue communiste, elle aussi. Mais tout ça, c'étaient des choses qui ne se discutaient pas chez nous. Quand j'ai fait *Deux Fois*, on m'a dit que j'étais féministe. Mais j'ai dit: "J'ai toujours été féministe!" (Fig. 1).

Quand j'ai atteint mes quatorze ans, mes parents ont voulu que j'aie une meilleure éducation, et comme ils faisaient partie de l'école normale supérieure, ils avaient plus de facilité à me faire admettre dans les lycées haut-de-gamme. J'étais donc la jeune fille du Midi qui venait à Paris. Quand je suis arrivée dans la capitale, c'était comme si j'arrivais sur la planète Mars. Mais la variété des films était magnifique, et il y avait toujours des gens qui m'amenaient au cinéma. J'allais au Ranelagh, qui était à côté du lycée Molière où j'étais élève. Ma curiosité était aiguisée par un film qui m'a complètement dépaylée, et ce film c'était *l'Avventura*. Là, dans le film d'Antonioni, les personnages se trompaient les uns les autres sans peine ni remords, et ils évoluaient dans un milieu chic et branché qui me fascinait, car je découvrais pour la première fois le monde de la haute bourgeoisie friquée de l'époque. Provinciale et timide, après la projection, je suis passée immédiatement à l'acte: me teindre en blonde afin de ressembler à Monica Vitti, voulant m'identifier avec un autre milieu social qui n'était pas le mien, et par le cinéma.

Quelques années plus tard, pendant que je faisais le montage de *Zoë Bonne*, court métrage réalisé et produit par deux jeunes garçons du XVI^e arrondissement, Patrick Deval et Christian Ledoux, j'ai connu ce milieu de grands bourgeois aisés, par ces fils à papa qui faisaient leur premier film. Heureusement pour moi, Patrick Deval était cinéphile, et il m'a emmenée à la Cinémathèque

L'ESPRIT CRÉATEUR

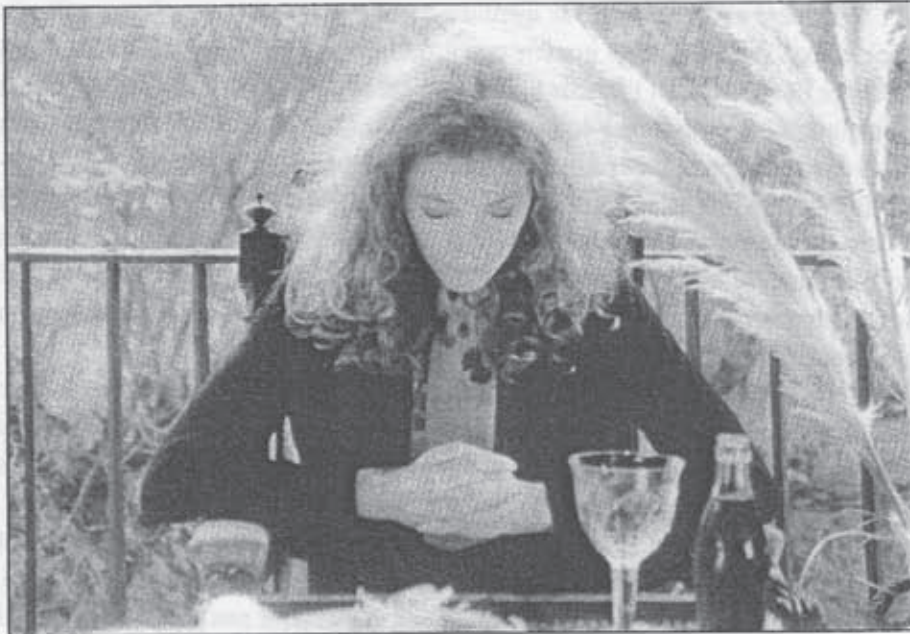


Fig. 1: *Deux Fois* (1968), metteur en scène, Jackie Raynal, with permission

de Langlois. Je le retrouvais ponctuellement avec Emmanuel Crimail, autre cinéphile pointu, aux séances de 6 heures du soir de la "Thèque", comme on l'appelait, et cette habitude a ouvert mon champ de cinéma, resté depuis Montpellier assez limité. A la Cinémathèque de Chaillot, je retrouvais aussi deux autres cinéphiles farouches et plus prosos: Serge Daney et Louis Skorecki.

Chez Langlois, on voyait surtout des films américains non-sous-titrés, car Langlois lui-même appuyait sur le fait qu'il valait mieux voir les films non sous-titrés—cela aiguïsait l'œil des futurs cinéastes—et je suis d'accord avec lui. Bien plus tard, au Bleecker Street Cinéma, les syndicats demandant trop d'argent pour engager un projectionniste, moi-même je programmais et faisais la projectionniste. N'ayant pas le retour du son dans la cabine de projection, je voyais les films en muet sans écoute de la bande sonore, et j'ai énormément appris sur le montage et la composition des plans.

La cinéphilie était plutôt réservée aux hommes. J'ai un livre sur la Cinémathèque Française, et il y a une photo de Langlois qui présente un film. [LH note: See Georges P. Langlois & Glenn Myrent, *Henri Langlois, Premier Citoyen du cinéma* (Paris: Denoël, 1986).] Et si tu regardes qui était dans l'audience, ce ne sont que des hommes. Il n'y avait pas tellement de femmes

RAYNAL

cinéphiles. J'étais une des rares. Il y avait Cécile Décujis; il y avait la screenwriter de Truffaut, Suzanne Schiffmann. Mais moi je suis allée souvent à la Cinémathèque parce que j'étais technicienne. Mon premier montage était un film réalisé par deux gars du XVI^e [arrondissement], et la Cinémathèque étant dans le XVI^e, place du Trocadéro, ils y allaient tous les jours. Et on y voyait irrévérablement Rivette, qui était toujours assis à gauche sur un strapontin, tout seul, et qui allait voir tous les films de la Cinémathèque. Il y avait Charles Bitsch, il y avait Mary Meerson, toujours assise au premier rang.

Je suis rentrée dans le cinéma en faisant de la figuration. J'ai fait de la figuration dans *Bonjour Tristesse*, parce que j'avais une Vespa. Un jour, je suis devant la Sorbonne, en Vespa, et il y a un type qui vient me voir, et qui me demande: "Est-ce que vous aimeriez faire du cinéma?" On va tourner demain matin, et on a besoin d'étudiants à la Sorbonne. Et on vous paye en liquide". Je ne me souviens pas combien, mais c'était une somme énorme. Et puis un truc mène à un autre, j'ai joué dans un autre film, parce qu'on demandait aux étudiants d'être des figurants. C'était de la main-d'œuvre pas chère, finalement, parce que c'étaient des grosses productions. Et j'ai joué dans le film avec Bourvil qui s'appelait *La Traversée de Paris*. C'était dans un café, j'étais une étudiante qui parlait avec des étudiants. Et là, j'ai rencontré l'assistant cameraman, et je suis devenue sa petite amie. Et il m'a dit: "Tu devrais faire l'actrice, tu es jolie". "Mais non", je lui ai dit, "ça ne m'intéresse pas de faire l'actrice". J'avais envie de faire plutôt de la photo. Lui était très copain avec l'un des assistants du film, Francis Bouchet. Francis Bouchet m'a dit: "Ecoute, viens dans ma salle de montage, tu pourrais être ma stagiaire".

Je vais dans sa salle de montage, et il me dit de ranger. Et alors je commence à ranger les chutes de ses films, et il me dit: "C'est vachement bien, ce que tu fais là". (J'étais très habile avec mes mains, parce que je faisais moi-même mes vêtements.) Puis un jour—il était amoureux d'une bonne femme, il était amoureux de Françoise Arnoul, en effet—il me dit: "J'en ai marre, je te laisse tout le boulot, je m'en vais". Je savais très mal manier la machine, et j'avais une trouille bleue. Mais ça s'est très bien passé. Je savais faire les collures—à époque on faisait les collures à la colle—et il fallait attendre une minute, on avait le temps de réfléchir.

Cette première salle de montage appartenait à Jean-Daniel Pollet, qui était un fils de famille qui avait un petit studio: un complexe, avec auditorium et salle de montage. Il y avait Jacques Rozier, qui travaillait sur un documentaire pour la télévision. Il y avait Jean Machu, un chef monteur de films industriels, et moi, je montais des films sur les animaux en Afrique. Et puis il y avait Jean-Daniel Pollet, qui montait *Méditerranée*, un film qui est devenu culte.

L'ESPRIT CRÉATEUR

[LH: *Tu n'avais pas eu de formation de monteuse?*]

Si. C'est à partir des nombreux assistanats que j'ai eu ma formation. Des films, il y en avait l'un après l'autre, pour la télévision, en 16mm, et c'est là que j'ai tout appris. Ensuite, pour avoir ma carte de chef monteuse, il a fallu que je fasse un stage en laboratoire. Et ça, c'est la meilleure des écoles. On n'était payé rien du tout, mais on avait la cantine gratuite. Et là, j'ai participé à la réception des films, à leur développement, aux truquages, j'étais à tous les niveaux. En France, c'était surtout un métier de femmes, le montage. Quand je suis arrivée [en 1962-63], il n'y avait que des monteuses. Les hommes sont toujours restés une minorité par rapport aux femmes. Il y avait par exemple Marguerite Renoir, la femme de Renoir, qui était monteuse. La plus connue était Suzanne Baron. Et il y avait Jacqueline Meppiel, qui a milité pour que les femmes soient acceptées dans les syndicats de monteurs, pour qu'elles aient un barème statutaire pour leurs salaires et leur nom dans les génériques et sur les affiches. (C'était déjà obligatoire dans le générique.) Il n'y avait presque que des femmes. Est-ce que c'est dû à la guerre? En partie, je crois.

[LH: *Explique un peu comment on fait le montage.*]

Au début, c'étaient des pellicules où il fallait faire la collure à la colle, et pas au scotch. Alors tu prends un bout de pellicule, tu le coupes sur la barre de cadrage entre les images, et tu grattes exactement un demi-millimètre de pellicule, avec une lame de rasoir. Tu enlèves donc la gélatine du film. Et cette barre de cadrage noire, tu la superposes sur l'image suivante en mettant de la colle. Ensuite, tu attends que ça sèche. C'est un travail très minutieux, il faut de petites mains. C'est peut-être que les mecs, ils font les gros trucs: ils chargent les magasins de pellicule, ils font la lumière, la caméra. Enfin, . . . je ne sais pas pourquoi il y avait tellement de femmes dans le montage. [LH: *C'est peut-être aussi parce que c'est un travail plus ou moins invisible.*] Voilà, et puis il n'y avait pas de syndicats pour le montage. [Et c'était bien payé?] Au début, c'était mal payé. Plus tard, c'est devenu très bien payé. Mais enfin bien moins payé comparé au cameraman ou au chef op.

Je m'en souviendrai toujours, quand je suis allée dans les salles de montage, là où j'étais plus tard, chez Claude Joudioux. C'était un lieu mythique. Il y a même eu Orson Welles qui est venu monter là. Et toute la Nouvelle Vague venait travailler chez Joudioux. Il avait fait une sorte de complexe de salles de montage au premier étage au milieu de la rue Mouffetard, tout près de la Place de la Contrescarpe. C'était là que tous les metteurs-en-scène comme Rivette, Rohmer, Resnais, et Marker sont venus. Ils habitaient tous dans le quartier. Tu y arrivais à pied. Tu n'avais pas à aller dans un labo en

RAYNAL

dehors de Paris ou sur les Champs Élysées. Tu allais dans les petits cafés, ce n'était pas cher. Les salles de montage non plus n'étaient pas chères.

J'aimais bien le montage, je trouvais ça formidable. Tu n'as pas beaucoup de temps, parce que tout le monde te demande toujours d'être prêt pour le mixage. Mais je pense qu'il y a aussi un côté metteur-en-scène dans ce métier. Tu te rends compte que tu as beaucoup de pouvoir vis-à-vis du metteur-en-scène. Parce que le metteur-en-scène—que ce soit des gens comme Chabrol, avec qui j'ai travaillé, ou Rohmer—il n'est pas du tout du tout satisfait de ce qu'il vient de faire: il vient de finir de tourner, il y a des choses qui n'ont pas marché, et des trucs qui ont marché, mais il n'arrive pas à voir lesquels. Ils ont fait leur film, mais ça n'a rien à voir avec ce qu'ils avaient écrit, ça n'a rien à voir avec le tournage. Et il faut en faire quelque chose qui marche. Et c'est là où le montage est essentiel.

Il y a beaucoup de gens qui le font intentionnellement, comme par exemple Pollet. Pollet m'a demandé un jour de venir travailler avec lui comme assistante. Et *Méditerranée*, c'est un film de montage, justement. Il avait filmé tout le bassin méditerranéen en images, sur un scénario très ouvert, et il voulait associer ces images avec un texte de Sollers. C'était un film tout à fait hybride. Il n'y avait pas de scénario. C'était un peu dans le style de Resnais—*Les Statues meurent aussi*, *Toute la mémoire du monde*. Mais c'était aussi inspiré du Nouveau Roman, où tu t'arrêtes sur une poignée de porte, comme dans Nathalie Sarraute. Et cette esthétique était très nouvelle pour le cinéma.

Une petite anecdote: J'étais tellement impressionnée d'aller travailler dans la salle de montage de Pollet. Il était déjà connu à l'époque. Il avait fait *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, son premier court métrage vraiment fabuleux qui avait eu des tas de prix, et qui passera au Centre Pompidou dans une rétrospective de Pollet qui commence en octobre [2001]. C'était vraiment un petit bijou de court métrage, comme Resnais les faisait, et Marker. Ensuite il a fait un long métrage, qui s'appelait *La Ligne de mire*, où lui-même avait fait la caméra. C'était un film en 35mm qu'il avait commencé bien avant *A Bout de souffle*. Les syndicats lui sont tombés sur le dos: tu ne peux pas faire des travellings avec une voiture, il faut que tu loues des rails; il fallait une chef monteuse, etc. Mais lui, il avait photographié et monté lui-même le film. A l'époque, tu avais le droit de faire tout ce que tu voulais en 16 millimètres, mais pas en 35mm, qui était le format professionnel. En 35, il fallait un cadreur syndiqué, un assistant cadreur syndiqué, un grip, un chef machiniste, un chef électro, et toute une énorme équipe. Du coup, le distributeur du film a eu beaucoup de problèmes à cause des syndicats. Et le film n'est pas sorti. Il n'y a eu que quelques projections à la Cinémathèque et dans des salles privées. Et puis on n'a plus su ce que le film est devenu; on le croyait perdu ou brûlé.

L'ESPRIT CRÉATEUR

Méditerranée était son film suivant, qu'il venait de finir en '64, au montage qui a duré beaucoup de temps, et tu vas voir pourquoi. Ça faisait déjà sept mois qu'il était en train de le monter. Mais cette histoire des syndicats avait fait couler beaucoup d'encre, et donc Pollet m'a demandé de vérifier et de nettoyer la copie de travail de son film. Il part déjeuner avec Philippe Sollers en me disant: "Pouvez-vous me nettoyer le film, parce que ça fait sept mois que je le passe et repasse dans la visionneuse, et il doit être sale".

C'était en 1962-63. J'avais 22 ans. A cette époque, on commençait à utiliser les premières colleuses à scotch. Le seul endroit où tu pouvais trouver une colleuse à scotch, c'était à Cinecittà. Et comme Pollet avait de l'argent—ses parents étaient des industriels qui donnaient de l'argent à leur fils pour faire des films—il était allé à Cinecittà à Rome acheter une des premières colleuses "Intercine", comme cela s'appelait, à scotch. Il me montre comment faire les collures avec la machine. Et la collure à scotch, ce n'était rien du tout, c'était merveilleux: tu n'as pas à gratter, tu n'as rien à faire. Tu avais une guillotine qui coupait exactement où il fallait couper, tu alignais les deux bouts du film, coupais, tu mettais du scotch dessus, tu faisais tomber ta guillotine pour aligner les bords, et ça y est, c'était fini. Et moi, très impressionnée, je prends mes gants, mon lubrifiant, les bobines des films, et je commence d'abord à nettoyer le film. Je nettoyais, je nettoyais tellement bien, que j'ai effacé le film!

Ce qui s'est passé, c'est qu'avec les collures à scotch, si tu mettais trop de lubrifiant, ça dissout le scotch, qui bavait sur l'émulsion de la pellicule et fait disparaître l'image.

Jean-Daniel Pollet et Sollers reviennent de leur déjeuner et me voient en pleurs. C'est la fin de ma carrière, je n'aurais plus qu'à retourner à mes vaches. J'ai été très directe. J'avoue à Pollet: "J'ai effacé votre film". Il regarde la bobine et effectivement, il s'aperçoit qu'il y a des effluves sur la copie du film. Il me répond: "Ne vous en faites pas, ce n'est rien du tout. J'ai passé sept mois et demi sur ce montage, et il est temps que je remonte tout le film. Et vous allez travailler, venir m'assister". Comme un vrai gentleman, il m'a gardée, et moi, j'ai sonorisé le film, et il m'a appris la sonorisation, pendant que lui, il remontait tout le film lui-même. Et il m'a gardée comme monteuse, parce que pour les syndicats, il fallait une monteuse, j'étais la monteuse. Mais tu vois, j'étais plutôt l'effaceuse! [LH: *Donc le fameux montage fragmenté de la Nouvelle Vague, c'était peut-être ça!*] Oui, voilà: Vous voulez le film nettoyé? Eh bien, je vous l'enlève! Mais ça m'a beaucoup appris.

Puis c'est à cette époque que j'ai travaillé aussi avec Rohmer. Après *Le Signe du lion* [1959], il n'avait rien sorti. Mais il avait tourné deux petits films qu'il n'avait pas montés, qui s'appelaient *La Carrière de Suzanne* et *La*

RAYNAL

Boulangère de Monceau. Ils faisaient partie de la série de ses *Contes moraux*. C'était des films en 16 millimètres en noir et blanc, qu'il avait faits avec Barbet Schroeder. Et moi, comme je gagnais ma vie avec Pollet, qui me payait, donc Barbet m'a engagée pour monter les films de Rohmer, ou plutôt pour les sonoriser gratuitement. Donc j'ai fait la sonorisation ensemble avec Rohmer. Et après, j'ai fait le court métrage qu'il avait fait pour la télévision scolaire, qui s'appelait *Nadja à Paris*, et ensuite j'ai fait *Paris vu par...* qui est un grand long métrage à sketches: il y avait un sketch de tous les metteurs-en-scène de la Nouvelle Vague, et là, j'ai beaucoup appris. Et je travaillais tout le temps: parce que j'avais une très bonne réputation, parce que j'étais un peu la monteuse branchée, parce que j'avais déjà fait les films de la Nouvelle Vague. Pas tous, bien sûr. Godard avait sa monteuse attitrée—c'était Agnès Guillemot; Resnais avait Henri Colpi; Rivette travaillait avec une monteuse, Nicole Lubtchansky, qui était la femme du cameraman [William Lubtchansky]. Et moi, je travaillais aussi un peu pour Luc Moullet.

[LH: *Quel était l'apport de la monteuse au style de "l'auteur"?*]

Ecoute, c'est pour lui dire: Fous le camp, je vais m'occuper du bébé. C'est toujours ça, ou bien, c'est comme avec Chabrol. Je raconte toujours cette anecdote sur Chabrol, parce qu'elle est très spécifique sur le montage des metteurs-en-scène de la Nouvelle Vague. Donc, c'était au moment de *Paris vu par...*, dont j'ai monté tous les sketches. Je connaissais déjà Rohmer, Douchet, et Pollet. Et Rouch, il était tellement sympathique, que tu le connaissais tout de suite. Mais Godard et Chabrol, pour moi, c'était comme travailler avec des dieux. Godard, il montait lui-même. Bon, mais tu lui apportais quand même quelques trucs, par exemple, tu disais: "Alors ça ne raccorde vraiment pas, ce truc-là". (Je savais que j'avais raison.) Et lui, il partait, et il revenait en disant: "Bon, on va couper là". Et puis je faisais la sonorisation après, et j'ai fait des trouvailles.

Mais Chabrol, je savais, j'avais lu dans les *Cahiers du cinéma*, et les critiques parmi mes amis cinéphiles—comme Serge Daney, comme Patrick Deval, comme Skorecki—m'avaient parlé de ses films, ils m'avaient dit: "Tu vas voir, lui, c'est comme Hitchcock". Il y a le scénario, il le tourne, et puis il n'y a pas à choisir au montage. Tu peux choisir entre un plan comme ceci, ou un plan comme cela, bon, mais tu n'as pas à faire ce qu'on appelle le dérushage et le dédoublement des plans: tu n'as pas à choisir entre le plan à longue focale, le gros plan, le plan américain, et puis le plan général. Donc pour ses films, qui étaient à petit budget, il y avait très peu de possibilités.

Je pense au sketch de Chabrol dans *Paris vu par...* Il s'appelle "La Muette", et ça se passait chez les gens de la haute bourgeoisie dans le XVI^e

L'ESPRIT CRÉATEUR

arrondissement, qui avaient leur petit hôtel particulier. Par exemple, tu avais d'abord des gens à table qui étaient en train de dîner. Il y avait un plan d'ensemble qui situait la salle. Puis tu passais dans un autre plan, le dialogue te guidait: tu te disais "Bon, c'est lui qui dit ça, et c'est un autre qui lui répond tout de suite". Donc tu mets deux gros plans avec le plan général.

Ça se passait dans un appartement où il y avait un ascenseur qui s'ouvrait directement dans l'appartement. Ensuite il y avait une loggia, et deux niveaux, et un escalier qui allait aux chambres. Et il se passait des choses dans les chambres, donc il y avait des ouvertures et des fermetures de portes. Tu voyais la porte fermée et puis tu voyais l'acteur qui rentrait. Donc tu avais un choix. Il y avait deux possibilités, deux écoles. Il y a celle qui disait: "Il faut que tu voies la porte fermée et que tu voies entrer l'acteur". Et l'autre disait: "Non, tu coupes dans le mouvement de la porte qui s'ouvre, et tu raccordes au moment où l'acteur est dans l'embrasement de la porte". Cela s'appelle un raccord "dans le mouvement".

Donc moi, après les rushes, je me précipite sur Chabrol, et je lui dis: "Excusez-moi, M. Chabrol, je sais que vous ne venez pas très souvent dans les salles de montage, alors dites-moi ce que vous voulez, parce que moi, je dois faire tout moi-même. Est-ce que vous aimez que les acteurs entrent dans le champ dans le mouvement quand ils ouvrent la porte?" Et Chabrol me regarde, et il me dit: "Ça dépend".

J'étais paniquée, après tout, monter un film de Chabrol sans Chabrol . . . Quand même, il y avait des choix à faire. Il faisait un autre film, sinon il serait venu à la salle de montage de temps en temps. "Mais non", me dit-il, "Vous vous débrouillerez très bien, vous allez voir, ma petite. Ça se voit tout de suite". Il était très rassurant.

Et bien, il fallait faire une sélection des plans, quand même: il y avait plan un, prise 1, 2, 3. (Il ne faisait que 3 prises.) Et il n'y avait que la prise 2 à prendre, par exemple, parce que la prise 2 correspondait exactement avec la prise 1 [du plan précédent], et il n'y avait qu'une coupe. Son film était très scripté, d'une part par les dialogues, et d'autre part par le jeu des acteurs. Il contrôlait complètement tout, et tu voyais tout de suite que la coupe qui était la bonne était celle-là. Il fallait du temps, quand même, parce que tu faisais des essais, pour voir si ce plan va mieux que les deux autres. Mais ça, c'est le cas des gens qui travaillent avec un script et qui suivent les dialogues, avec une direction d'acteurs qui est comme du papier à musique. Alors que Godard, ce n'est pas ça du tout. Douchet, Rouch non plus. [LH: Tu as dit que c'est une anecdote qui montre la façon de travailler de la Nouvelle Vague, mais la méthode que tu viens de décrire est plutôt classique.] Oui, tout à fait, avec Chabrol. [LH: Et il

RAYNAL

s'agit donc des différences de méthode au sein de la Nouvelle Vague.] C'est ça. Si tu regardes bien les films de Chabrol, tu peux constater que c'est un grand classique. En disant "la Nouvelle Vague", on les a tous mis dans le même sac.

[LH: A ton avis, est-ce que la Nouvelle Vague existe? Et si oui, qu'est-ce que c'est?]

La "Nouvelle Vague", c'est des films faits presque sans argent, par des jeunes, par des gens qui écrivaient pour les *Cahiers du cinéma*, qui avaient des idées sur le cinéma d'auteur, et qui voulaient le plus possible travailler en petite équipe. La Nouvelle Vague, c'est aussi un mouvement qui a correspondu avec un mouvement d'écrivains—il y avait Truffaut, il y avait Rohmer, il y avait Rivette—des critiques qui écrivaient pour les *Cahiers du Cinéma*. A l'époque il n'y avait pas beaucoup de revues de cinéma, tandis que maintenant il y en a plein. Et du fait qu'ils soient critiques, ils pouvaient faire un pont entre leur travail en tant que cinéastes et leur travail en tant que critiques, et le public, qui était très diversifié.

Mais à mon avis, la Nouvelle Vague c'est aussi des gens qui se sont opposés aux syndicats. On a tendance à oublier ça.

La Nouvelle Vague n'existe pas tellement au niveau intellectuel, c'était plutôt au niveau d'une facture. Quand tu les voyais, ces films du "cinéma de papa", comme disait Serge Daney—où tu avais Pierre Fresnay qui jouait des mélos, tu avais les films de Jean Gabin, tous ces films d'après-guerre—ils avaient tous des moyens énormes. Ces films étaient tournés en studio, avec des scripts, avec des grips, avec des ingénieurs du son, des perchman, des cameraman, et tout le monde (y compris les producteurs) les faisait pour faire de l'argent. Ça coûtait très cher, ce cinéma-là. C'était un cinéma de syndicats et de producteurs, auquel les jeunes n'avaient pas accès.

Mais quand Godard s'est fait connaître pour avoir fait un travelling sur une chaise de paralytique dans *A Bout de souffle*, ça a fait scandale auprès des syndicats. Il a prouvé qu'il n'avait pas besoin de chariot, ni de rails, donc ni de tant de techniciens. . . Ceci dit, il a fait beaucoup de choses avec des syndicats après, quand il avait beaucoup de moyens, par exemple dans *Le Mépris*. *Le Mépris* est fait tout en travellings, par exemple, et il avait besoin de beaucoup de techniciens. Mais à mon avis, *Le Mépris* a été tourné en Italie parce qu'en Italie, il est beaucoup moins cher qu'en France de tourner des films. Tu avais les studios de la Cinecittà pour rien du tout.

[LH: Nous avons parlé de ta carrière de cinéophile et de monteuse. Parlons maintenant de ta carrière de cinéaste.]

L'ESPRIT CRÉATEUR

Je ne voulais pas faire de films. J'allais beaucoup à la cinémathèque, mais je n'en faisais pas une carrière. Je faisais beaucoup de danse à l'époque, de la classique et du style Martha Graham. Une copine m'a dit un jour, "Il y a des danseurs qui viennent à Paris. Ils sont fabuleux: c'est le groupe de Merce Cunningham". Elle me décrit leur danse, ça m'a l'air incroyable, et je dis: "Allons, on va faire un film de ces gens-là". Et donc ils arrivent. Ils n'avaient jamais été filmés. Ils avaient horreur d'être filmés.

Mais c'était l'époque des Maysles, Albert et David, des documentaristes américains qui étaient venus à Paris. C'était Albert Maysles, le cameraman, qui a introduit la caméra Coutant, une caméra française, avec le Nagra, un magnétophone suisse. C'était une caméra magnifique, parce qu'elle était légère. Il n'y avait plus besoin de câble pour la synchronisation: quand tu démarrais la caméra et le magnétophone, il y avait un synchronisme automatique entre les deux, par un système de quartz. Il n'y avait pas de fil qui reliait le magnétophone à la caméra, ce qui permettait au cameraman et à l'ingénieur du son de se déplacer indépendamment. Et tu pouvais enregistrer l'image de près ou de loin, et le son d'en haut, ou de près. C'était révolutionnaire. C'était comme l'invention des peintures en tubes: tu pouvais prendre tes tubes et aller peindre dehors. Tu vois, l'esthétique change avec la nouvelle technique.

Donc *Merce Cunningham* était mon premier film, co-réalisé en 1963 avec deux cameramen, Patrice Wyers et Etienne Becker.

[LH: *J'ai l'impression que c'était autour de Mai '68 que tu as changé un peu de carrière.*]

Oui, tout à fait. Et là, c'était grâce à la chance que j'ai eue de rencontrer Sylvina Boissonas, à qui je dois beaucoup. J'avais toujours eu à faire avec des producteurs en tant que monteuse: j'avais travaillé avec Anatole Dauman [*qui a produit des films d'Alain Resnais, de Wim Wenders, de Chris Marker*], avec Georges de Beauregard [*des films de Godard, d'Agnès Varda, de Pierre Schoendorffer, de Chabrol, de Jean-Pierre Melville*], avec Barbet Schroeder. C'était toujours des hommes qui étaient producteurs. Il n'y avait presque pas de femmes producteurs. En 1967, je montais un film qui était un peu "underground" et qui s'appelait *Détruisez-vous* [1968]. C'était un des premiers films Zanzibar et aussi le premier film à être produit par cette banquière, cette héritière qui s'appelait Sylvina Boissonas, une jeune femme mécène, un peu l'équivalent de la Comtesse de Noailles. C'était d'abord son frère qui a donné de l'argent à ce jeune réalisateur, Serge Bard—il avait cinq ans de moins que moi, donc en '68 il avait 21 ou 22 ans, et il était étudiant à Nanterre. Il l'a

RAYNAL

tourné en février, et dans son film, tu vois l'université de Nanterre en grève, avec des filles qui portent des mini-jupes en train d'écouter Alain Jouffroy qui fait un discours qui a un peu anticipé les événements de '68. Ce n'est pas un chef-d'œuvre, bon, mais c'est quand même étonnant. C'est un film qui paraît maintenant très statique, très macho. Il avait pris un mannequin, Caroline de Bendern, qui travaillait dans la "fashion photography" anglaise, et il l'a un peu jetée dans un milieu d'intellectuels qui se foutent d'elle, qui lui disent qu'elle est la femme enfant qui n'a rien compris, des choses assez dérangeantes. Mais tous les discours qu'on entend dans le film, ce sont les discours qu'on a entendus après chez les Situationnistes, et que Serge connaissait.

[LH: *Quel avait été le rôle des Situationnistes. Est-ce qu'ils t'ont influencée?*]

Oui, beaucoup. Et c'était par ce garçon, Serge Bard, que je les ai connus, et c'est avec lui qu'on est allés écouter les premiers Situationnistes en '67. Ils existaient déjà, mais ils n'étaient pas très connus. Je les trouvais géniaux, fascinants. On allait aussi écouter les séminaires de Lacan à la Sorbonne. Comme les Situationnistes, donc, c'est qu'on avait l'impression qu'on créait un autre langage, justement *après* la Nouvelle Vague. Mais moi, à cette époque, j'étais monteuse plus ou moins classique des metteurs-en-scène de la Nouvelle Vague.

Et puis j'ai rencontré Sylvina de Boissonas. Son frère avait produit un film, et puis c'est elle qui a repris le flambeau, qui a repris la relève. Et c'était une femme! Et elle nous a donné tout l'argent qu'on voulait pour faire nos films. [*Les films du groupe Zanzibar.*] Moi, j'étais la seule femme, avec elle, à faire des films dans ce groupe. N'importe qui qui voulait de l'argent allait la voir, et elle donnait de l'argent. C'était sa lutte politique contre l'argent de sa famille.

Et on allait dans les galeries d'art et on voyait les expositions de Martial Raysse, de Daniel Pommereulle qui étaient absolument époustouflantes. Il y avait un besoin de gens nouveaux dans la production, de gens nouveaux dans les galeries et de gens nouveaux avec de l'argent, qui laissait faire des choses. Il y avait quelque chose qui se passait. Avant, les gens ne pouvaient pas parler. Et moi, avec les gens de la Nouvelle Vague, j'étais dans ma salle de montage, et j'écoutais ce qu'ils disaient, mais j'avais vachement la trouille de prendre la parole. J'étais la technicienne, l'ouvrière un peu spécialisée. Et eux, c'étaient des gens d'une autre sphère, et c'était difficile pour une femme de prendre la parole.

Mais Sylvina m'a dit: "Mais pourquoi faites-vous du montage? Vous devriez faire des films". Et moi, je dis: "Oh, vous savez, euh, c'est pas facile de faire un film". Et elle me dit: "Mais pourquoi pas? Ecoutez, je vous donne tout l'argent que vous voulez pour faire ce que vous voulez". Et je la regarde,

L'ESPRIT CRÉATEUR

et je dis: "Je vais réfléchir". Et alors j'ai trouvé *Deux Fois*. Je faisais deux fois la prise: "Il était une fois, il était deux fois. Je vais vous raconter une histoire: je vais avoir une aventure avec un mec, je vais voir ce qui se passe, et puis je vais la filmer". C'était ça le début du film. Et alors Sylvina me dit: "Ah c'est génial, je vous donne combien?" Alors je lui dis: "J'ai besoin d'une semaine à l'hôtel, je vais draguer un type dans la rue, et je vais faire un film avec lui. Et ça fait tant". Je fais le calcul, et je lui dis: "Ça fait cinquante mille francs". Et elle me dit: "Voilà, je te signe un chèque, tu fais ton film". Et donc moi, le lendemain, je pars pour Barcelone.

[LH: Pourquoi Barcelone?]

Parce que je voulais être en dehors de mon milieu. Je voulais être un peu dépaycée. Je voulais me distancier de mon petit ami. Je voulais le tromper, mais en film. Donc je l'ai fait. Il est venu sur le tournage, il était fou furieux. Puis, il y a eu des histoires avec ce film: je n'ai pas pu prendre ma pellicule, parce qu'elle était coincée à la douane, du fait qu'il y avait des scènes nues. Et puis, Sylvina a eu des histoires avec l'argent, parce qu'elle avait eu le panache de mettre une annonce dans le *Herald Tribune*: "Free money in Paris, come to 31 rue de l'Echaudé". Alors tu peux imaginer la queue qu'il y avait!

Donc notre petite structure des films Zanzibar comprenait mon film, le film de Serge Bard, celui de Garrel, et celui de Daniel Pommereulle. Daniel était un très bon ami à moi, qui était peintre. Il a eu l'idée de faire un film, alors je lui dis: "Va la voir, dis-lui ce que tu veux". Et il a fait *Vite*, un film tourné au Maroc avec mon ex-petit ami qui était cameraman. C'était comme une espèce de famille, quoi. Il y avait aussi les films de Pierre Clémenti, mais il était moins associé au groupe Zanzibar. Pierre Clémenti avait déjà fait des films "underground" en 16 millimètres. Nous, on tournait tous en 35, parce qu'on en avait des moyens, et aussi parce qu'on aimait ce format.

[LH: Dans l'évolution historique que tu décris, il y a peut-être de plus en plus de place pour des femmes cinéastes. La représentation des femmes dans les films a-t-elle évolué plus lentement?]

On me pose souvent la question, comment ai-je pu travailler avec ces metteurs-en-scène, qui finalement, dans la Nouvelle Vague, ont fait des portraits de femmes, assez, disons. . . Je pense à l'image de la femme dont tous les metteurs-en-scène de la Nouvelle Vague raffolaient. Par exemple, quand j'ai vu le film de Jacques Demy, *Lola* [1961], je me souviens de deux choses qui m'avaient frappée: d'abord, la voiture américaine décapotable avec Melville qui passe dedans, et puis Anouk Aimée, qui était en bas résilles avec des

MURIEL RAYNAL

plumes, dans un café de Nantes, qui était un tout petit village à l'époque. Et tu regardes l'image de cette femme, qui est moitié pute ou. . . on ne sait pas, c'est une entraîneuse, voilà, une fille qui entraîne les soldats. C'était une image qui ne va pas très loin. Mais tous les metteurs-en-scène de la Nouvelle Vague raffolaient d'elle, parce que le film était assez intéressant, assez différent. Mais si tu analyses vraiment l'image de cette Lola, c'est un peu comme un drag queen ou une vision homosexuelle stéréotypée de la femme. Et dans les films de Godard, il est vrai que la femme, elle est assez primaire, et pas sophistiquée, pas subtile. Il n'y a que dans les films de Resnais—dans *Muriel*, dans *Hiroshima mon amour*—où elle est plusieurs personnages, où elle est plus subversive, où elle a plus de personnalité. Ou comme dans *L'Année dernière à Marienbad*, où la femme, Delphine Seyrig, est comme dans les rêves, elle est assez mystérieuse. Dans tous les autres films, c'est la salope, comme l'a si bien jouée cent fois Jeanne Moreau.

[LH: *Quand tu t'es lancée dans un travail de cinéaste, est-ce que tu as voulu subvertir ces images?*]

Je dois dire que ce serait manipuler de dire que j'ai voulu. Je savais que je voulais sortir de quelque chose, et quand même montrer quelque chose à tous mes copains qui étaient cinéastes. C'est vrai, que dans mon film [*Deux Fois*], j'avais un propos, que je voulais dire que moi, quand je fais des films, ce n'est pas comme ça. Il y a un type, on est caché, mais on imagine qu'il est en train de me faire l'amour, je suis hystérique, je pisse dans mon pantalon. Il y avait tout un tas de choses qui étaient sexuellement provocatrices, c'est sûr. [LH: *mais d'une façon différente?*] Mais voilà, d'une façon un peu abrupte, sans y penser trop. Sans dire: "Ah oui, je vais montrer comment sont les femmes". Mais il y a de ça aussi, un peu, quelque part, inconsciemment. Et qu'on en avait marre.

[LH: *Quelle a été la réaction à ton film? As-tu rencontré d'autres cinéastes femmes?*]

Ce film faisait partie d'une période où on avait décidé d'arrêter le cinéma. Tous ces gens-là, comme Deval, Jouffroy, Pommereulle, Serge Bard, ils voulaient faire un film sur la fin du cinéma. Un film, et puis c'était fini. C'était une époque de résolution tranchante. Par exemple, il y a le film de Garrel, *Le Révélateur*: il est muet, pour revenir aux sources. Mon film est à moitié muet aussi. Et puis après, on est devenus hippies, presque tous, et on est partis voyager.

Donc je n'ai pas eu de réaction immédiate. Le film a été perdu. Et puis en '72, il y a un critique, Noël Simsolo, qui l'a vu dans un ciné-club, et il a trouvé que ce film était fabuleux. Il m'a contacté, et il m'a dit, "Je vais vous emmener

L'ESPRIT CRÉATEUR

à Hyères, au festival du jeune cinéma de Toulon”, qui était organisé par Marcel Mazé et qui avait donné le prix à Philippe Garrel en '68 pour *Marie pour mémoire*. Et alors il m'a invitée, et j'ai eu le grand prix du festival. Et au jury, il y avait le fils de Pierre Brasseur, Claude Brasseur, qui était un acteur très connu et qui était contre le film. Mais il y a eu Bulle Ogier, et Daniel Pommereulle, qui était président du jury, qui se sont battus pour que j'aie le prix.

Mais je n'ai pas voulu sortir le film en France, parce que j'étais déjà partie aux Etats-Unis pour le présenter à New York. J'étais fascinée par les Etats-Unis. J'y avais trouvé du boulot comme monteuse en '74, deux ans après. Et aussi, je ne voulais pas sortir le film en France, bien que j'aie eu des propositions, parce que j'étais encore dans la période de rejet, qu'on ne devait pas exploiter les films de '68.

Il y avait aussi que j'avais un peu honte de mon film. Je ne trouvais pas de travail comme monteuse après avoir fait *Deux Fois*, à cause du contenu. Une monteuse qui pisse à l'écran, c'est pas tous les jours qu'on veut l'engager! On ne veut pas une technicienne qui fait ce genre de film. C'était le genre de film qui dérangeait terriblement. C'était le genre de film qu'on adore ou qu'on déteste. Et il y avait dans le cinéma beaucoup de gens qui voulaient une monteuse qui soit un peu la maman. Dans le cercle de Sylvina, avec les Situationnistes, il y avait beaucoup de gens dans le monde des arts qui ont fait que ce genre d'image leur serve, mais quand tu étais chef monteuse, ce n'était pas tellement un plus d'avoir participé à Zanzibar. En plus, on n'avait plus notre patronne qui nous donnait de l'argent. Elle était devenue féministe, et elle a publié *Le Torchon qui brûle*, qui était un des premiers journaux féministes de l'époque en France. Ensuite elle a commencé à organiser la librairie Des Femmes, et elle ne voulait plus entendre parler de Zanzibar. Moi, en Amérique, par contre, les féministes de Californie m'ont accueillie avec les bras ouverts, j'étais à l'aise.

A l'époque, on n'écrivait pas sur les films des femmes. Serge Daney, il a écrit sur mon film, mais bien après, en 1980. Skorecki aussi. On écrivait sur Agnès Varda, bien sûr, mais pas sur les films “underground” ou sur les féministes marginales. La vraie avant-garde, ils n'en ont jamais parlé dans les *Cahiers du cinéma*. Et c'est là où le livre de Sally [*Shafte*] est bien, parce que, après la Nouvelle Vague, il y a eu 15-20 films produits par Sylvina Boissonas et qui allaient au-delà de la Nouvelle Vague. Regarde [*Guy*] Debord, on commence à voir ses films maintenant un peu. Il y avait des tas de gens comme ça, qui tiraient dans le noir, et qui n'étaient pas du tout comme la Nouvelle Vague.

Il y a le même problème aujourd'hui, d'ailleurs. Je viens de voir ce film de [*Catherine*] Corsini—*La Répétition*—qui a été démoli par la critique: les

RAYNAL

Cahiers du cinéma, Le Monde. . . Mais elle est bonne, Corsini, elle est vraiment bonne. La critique croit toujours au cénacle: on dirait qu'ils ont des cinéastes de service. Il y a toujours Breillat, on l'a bien rangée dans son coin, c'est la sexualité et la femme. Mais Corsini, qui est beaucoup plus subtile, qui est beaucoup plus intéressante, qui a fait des films remarquables, elle a toujours été descendue par la critique. Il y a un manque de vraie curiosité.

[LH: Tu m'as dit que le Centre Pompidou vient d'acheter ton film.]

Oui, c'est formidable, après 30 ans tu te retrouves reconnue par ton propre pays. C'est un peu pompier de dire ça, mais il y a quand même quelque chose là qui fait plaisir: de penser que tu fais peut-être partie de quelque chose, une nouvelle façon de penser, de filmer, dans les années '68. Tout cela revient avec cette exposition sur le Pop Art, et ils ont mis les films Zanzibar dans le Pop Art. Ce qui n'est pas bête, parce que cela faisait partie de la même époque, que ce soit les peintres, ou les sculpteurs, ou les penseurs, et parmi les cinéastes, il y avait nous, qui n'étions pas reconnus. Donc c'est dans le cadre du Pop Art qu'ils ont acheté le film pour leur collection. Les gens pourront donc aller au Centre Pompidou pour voir le film, il y aura des cassettes, le film va passer en projection. C'est quand même agréable.

Mais à l'époque, malgré son grand prix à Toulon en 1972, *Deux Fois* n'a eu qu'une carrière fugace en France, alors qu'en Amérique, un groupe de femmes en Californie, le groupe de [la revue] *Camera Obscura* a donné à mon film sa vraie carrière grâce au premier numéro de la revue dans lequel le film est commenté et analysé avec force et intelligence. En France, il n'y avait que Langlois qui a reconnu ces films-là. Les féministes françaises ne s'y intéressaient pas.

[LH: Tu veux dire les féministes du MLF d'Antoinette Fouque et Des Femmes? Parce qu'on a souvent parlé d'une orthodoxie féministe en France, tandis qu'aux Etats-Unis, il y a toujours eu une diversité de féminismes.] Oui, c'est exactement ça, je ne voulais pas le dire. J'étais très amie avec Marguerite Duras et Delphine Seyrig, qui ont flirté avec ce mouvement-là, parce qu'elles étaient féministes, mais. . . C'est dommage qu'en France, il y a eu ce féminisme de la haute bourgeoisie, comme Antoinette Fouque. C'était un féminisme décevant, un mouvement pour les classes sociales élevées, quoi. L'Amérique a toujours été en avant. [LH: Il y a quand même eu de l'orthodoxie aux Etats-Unis aussi.] On accepte beaucoup plus les femmes en Amérique [dans les métiers du cinéma]. Mais c'est un truc à double tranchant, parce que, par exemple, je me suis mariée parce qu'on t'accepte beaucoup

L'ESPRIT CRÉATEUR

moins si tu n'es pas mariée. Je ne voulais pas me marier, moi, mais le travail dans le cinéma, si tu n'étais pas mariée, tu n'étais personne. Comme ma mère.

[LH: Parlons des années 80 et depuis, ce que tu as fait aux Etats-Unis. Tu as travaillée dans la distribution, la création de cinémas, et tu t'es relancée dans de nouveaux films.]

Ma fonction de distributrice est très limitée. J'ai eu des cinémas que je n'ai plus maintenant. J'ai juste une salle, que je programme avec Susan Sontag et Poty Oliveira dans un cinéma dans le YWCA. On l'a aidée à démarrer cette salle de cinéma, qui marche seulement le weekend et qui s'appelle le ciné-club. J'y fais des programmations quand je veux. [LH: Et l'adresse (pour te faire un peu de publicité)] . . . est à Lexington Avenue et la 51^e rue, dans le YWCA. On fait surtout des cycles: on a fait un cycle Bergman, un cycle de films français, on a fait un cycle Fritz Lang, les films classiques. De temps en temps on sort aussi des films indépendants. Je fais ça aussi chez Jonas Mekas, à l'Anthology Film Archives, mais de façon pointue. Quand j'ai un film, ou une série de films comme les films Zanzibar, il m'ouvre sa porte. Je n'ai pas plus de salles de cinéma que je gère à l'année. J'en avais, à New York, pendant 18 ans, mais j'en veux plus. J'ai beaucoup appris, mais c'est aussi beaucoup de travail. J'ai lancé des films de Cavani, des films de Godard, des films de Duras entre 1976 et 1991. J'ai fermé le Carnegie Hall Cinema et le Bleecker Street Cinema en 1991. Et ensuite il y a eu Joe [Saleh] qui m'a engagé à l'Angelika 57, à l'angle de Broadway et la 57^e rue.

J'avais aussi filmé pendant toute cette période. J'ai quand même réussi à faire *New York Story*, et *Hôtel New York* en 1981. Et en 1998, j'ai acheté une caméra numérique—j'avais gagné de l'argent et c'était quand même assez cher à l'époque, vers \$1800, pour avoir une bonne caméra. J'ai commencé à faire de petits films, dont un film sur Jacques Baratier, qui est inachevé, et un sur Jonas Mekas: des portraits d'artistes et de voyages. J'ai accumulé comme ça environ 30 heures, et maintenant je commence à les monter. J'en fais un documentaire, qui sera un film de long métrage: ma vie, comme un journal. Je m'amuse comme une folle, parce que c'est vraiment un film de montage, et c'est un travail assez intéressant.

Et puis aussi j'ai trouvé une nouvelle de Prosper Mérimée inédite, que personne ne connaissait beaucoup. C'est une des dernières petites nouvelles de Mérimée, et c'est en gros une histoire assez rocambolesque du dix-neuvième siècle, où une comtesse se fait violer par un ours. Je l'ai changée, moi, je l'ai adaptée. Et il y a Freud qui vient la psychanalyser. Quand il rencontre cette comtesse, elle est complètement folle, mais son fils, lui, est complète-

RAYNAL

ment normal. Et c'est une histoire entre le fils et Freud qui se noue, parce qu'il préfère analyser le fils que la comtesse. . . [LH: *Le fils de l'ours?*] Oui, voilà. J'en suis en train de l'écrire maintenant. J'en suis au troisième écrivain de script avec moi, parce que pour avoir de l'argent, il faut avoir un bon script. C'est une histoire qui est assez drôle, et pour une fois, je vais faire quelque chose avec un script vraiment bien tourné. [LH: *Le titre de cette nouvelle. . .?*] Elle s'appelle "Lokis". Ça se passe en Lituanie. Mais je l'ai adaptée librement. J'ai pris les droits pour le cinéma et la vidéo.

[LH: *Il va sortir quand, ton film?*]

Ça dépend de l'argent. Pour moi, c'est un film avec des gros moyens, dans les 5-6 millions de dollars, c'est beaucoup. Il va me prendre deux ans, j'espère, parce que là, je suis en bon vent.

 Filmography

Jacqueline Raynal

(Her name is sometimes listed as Jackie or Jacquie.

She is also sometimes uncredited.)

As editor: *Merce Cunningham* (co-dir. Etienne Becker, Jackie Raynal, Patrice Wyers, 1963); *Méditerranée* (dir. Jean-Daniel Pollet, 1963); *Cover Girls* (dir. José Bénazéraf, 1963); *La Carrière de Suzanne* (dir. Eric Rohmer, 1963); *La Boulangère de Monceau* (dir. Rohmer, 1963); *Nadja à Paris* (dir. Rohmer, 1964); *Paris vu par. . .* (dir. Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Pollet, Rohmer, Jean Rouch, 1965); *La Collectionneuse* (dir. Rohmer, 1967); *Héraclite l'obscur* (dir. Patrick Deval, 1967); *Carmen* (dir. Herbert von Karajan, 1968); *La Concentration* (dir. Philippe Garrel, 1968); *Détruisez-vous* (dir. Serge Bard, 1969); *Acéphale* (dir. Deval, 1969); *Jupiter* (dir. Jean-Pierre Prévost, 1971); *Le Grand Départ* (dir. Martial Raysse, 1971); *La Maman et la putain* (rough cut for dir. Jean Eustache, 1973); *Saturday Night at the Baths* (dir. David Buckley, 1975).

As actress: *Acéphale* (1969); *Jupiter* (1971); *Le Grand Départ* (1972); *Freak Orlando* (dir. Ulrike Ottinger, 1981); *Naughty Boys* (dir. Eric de Kuyper, 1983); *The Man who Envied Women* (dir. Yvonne Rainer, 1985).

As director: *Merce Cunningham* (co-dir, 1963); *Deux Fois* (1968); *New York Story* (1981); *Hôtel New York* (1984); *Notes on Jonas Mekas* (2000); *Bandes à part* (2001).