

LUC MOULLET

MÉMOIRES D'UNE SAVONNETTE INDOCILE



capricci



Directeur: Thierry Lounas
Responsable des éditions: Camille Pollas
Coordination éditoriale: Maxime Werner
Correction: Mathilde Trichet, Méliné Gaucher

Conception graphique de la collection: gr20paris
Couverture et réalisation de la maquette: Juliette Gouret

© Capricci, 2021
isbn 979-10-239-0405-5
isbn PDF WEB 979-10-239-0409-3

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours du **CNC**

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

Page précédente : Luc Moullet skiant sur du goudron.
En couverture : Luc Moullet au sommet de l'Obiou, altitude 2790.

LUC MOULLET

**MÉMOIRES
D'UNE
SAVONNETTE
INDOCILE**

*À Alice Bénétreau,
Françoise Buraux
et Raymond Roussel*

1. J'AI PAS EU MON GOÛTER	8
2. LA MORALE EST AFFAIRE DE TRAVELLINGS	20
3. LA BANDE DES CINQ	44
4. LES NOUMÈNES, C'EST DE LA MERDE	66
5. MA PREMIÈRE ROUBINE	80
6. MON FILM LE MOINS CHER, C'EST <i>CAPITO</i> ?	88
7. MON PLUS GRAND DÉSIR? MOURIR EN PROJECTION	94
8. ASSURANCE, BUREAU ET EMPLOYÉ SONT LES TROIS MAMELLES DE LA FAILLITE	104
9. LA TÉBALE SE CONDENTULAIT À LITRIN RÉDIMÉ DU MALTARFÉ MONOCORDE	110
10. ESSEREFTE	120
11. MOTEUR! ROSÉ! ACTION!	126
12. HISTOIRES DE FRIC	142
13. QUAND C'EST DES JUMEAUX, EST-CE QU'IL Y A DEUX CERCLES ?	154
14. À LA RECHERCHE DU THON PERDU	164
15. PREMIER ENTR'ACTE	176
16. MADAME DE SÉVIGNÉ DISAIT À PAUL LÉAUTAUD...	182
17. JE SUIS UNE SAVONNETTE INDOCILE	190
18. DE L'ART OU DU COCHON?	210
19. JE NE SUIS PAS CYNOPHILE	218
20. LE LOOK DU CERBÈRE DE MAI 68	224
21. UN JOB POUR PROSPER CHAUMEURE!	230

22. TOUTE UNE VIE...	242
23. C'EST LE FILM LE PLUS DÉBILE QUE J'AIE JAMAIS VU	246
24. FESTIVALS	252
25. MISCELLANÉES	258
26. LES ROUBINES DU BORINAGE	264
27. LA MUSIQUE DU 52/28	268
27bis. AZERTYUIOP	278
28. LES CATHÉDRALES DU FUTUR	282
29. LA VILLE LA PLUS RINGARDE DE FRANCE	286
30. NOUS IRONS TOUS À AUMELAS	294
31. UN FILM DESMOINIAQUE	300
32. À 60 ANS, MA PREMIÈRE ADAPTATION	306
33. MOI, PROF	312
34. ODYSSEE ET CAFARDS	320
35. 36 ANS DE GESTATION	326
36. LES CONTES À DORMIR DEHORS	336
37. TOUT LE MONDE AU BLOC (DE MAJASTRES)	346
37bis. NOUVEL ENTRACTE	358
38. MA WELTANSCHAUUNG SE MOULE SUR L'ONTOLOGISATION DE MON YOKNAPATAWPHA	362
39. <i>THE MILKY WAY</i> ...	370
40. LA VOIX DE CRO-MAGNON	374
41. ERRANCES PROVINCIALES	380
42. ALICE AU PAYS DES... ?	390

4

LES NOUMÈNES,
C'EST DE
LA MERDE

Juste avant la sortie d'*À bout de souffle*, j'avais écrit, dans les *Cahiers* d'avril 1960, le premier article un tant soit peu conséquent sur l'œuvre de Godard. Je fus donc invité au cocktail de lancement organisé par le producteur du film, Georges de Beauregard. Légèrement grisé par le champagne, j'étais en grande discussion, très conviviale, avec Jean Seberg, lorsque Godard me présenta à Beauregard en lui conseillant de me produire un film. On a souvent une image assez austère de Godard, qui passe pour très égoïste. Mais la vérité est tout autre. Certes, il méprise les opportunistes et les incompetents. Mais c'est un homme d'une générosité folle, qui prête de l'argent à tout le monde, quitte à être vite fauché. Il fut le Pygmalion du cinéma français, découvrant de nombreux interprètes et réalisateurs. À travers le canal de Beauregard, lequel était devenu riche grâce à *À bout de souffle*, juste après avoir frôlé la faillite, et prenait donc Jean-Luc pour l'Évangile, il fit produire les premiers grands films de Rozier et Demy, les premiers longs métrages « dans le système » de Varda, Rivette et Melville, après des bandes tournées plus ou moins dans l'underground (*La Pointe courte*, *Paris nous appartient*, *Le Silence de la mer*). Plus tard, Godard finança le premier long métrage de son assistant Bitsch et coproduisit *Le Père Noël a les yeux bleus* d'Eustache. Ce n'est pas un paradoxe que de définir Godard comme l'un des plus grands producteurs français.

Beauregard, devenu l'homme de paille de Godard, se vantait de ne jamais lire les scénarios (il en serait de même plus tard pour Jean-Pierre Rassam et pour Paulo Branco). Il prétendait qu'il lui suffisait de bavarder un quart d'heure avec le réalisateur, à bâtons rompus, pour se faire une idée de la personne, et lui dire « oui », ou « non ». C'était toujours « oui » quand Godard avait recommandé un de ses poulains. Rohmer est le seul avec qui ça n'avait

pas marché. Donc Beauregard me dit de passer à son bureau avec un scénario en trois lignes. Je n'avais jamais fait de film, et il était entendu au départ que ça devait être un court métrage. J'arrive peu après avec un projet, quand même plus long que trois lignes (c'est dur de faire court, disait Balzac), sur un garçon qui essaie en vain de séduire une fille de droite, puis une fille de gauche, avant de réussir avec une cinéphile. Beauregard m'accuse d'avoir plagié le projet de Godard *La Fille de droite et la Fille de gauche*, dont je n'avais jamais entendu parler, et qui d'ailleurs ne fut jamais tourné. Il trouve la plaisanterie très drôle, Jean-Luc aussi.

Il ne m'en veut pas et m'invite à lui présenter un autre script plus personnel. *Un steak trop cuit* (1960) était entièrement de mon cru. J'avais noté le comportement agressif, témoignant d'une grossièreté systématique, de mon frère Patrice, alors âgé de quatorze ans, et j'enviais de reproduire ses exploits... On n'avait encore rien montré de la sorte. Il s'agissait d'un gamin auquel, en l'absence de ses parents, sa grande sœur fait à dîner avant de rejoindre son amoureux. Mais l'affreux jojo, très jaloux, lui demande toujours plus à manger afin de lui faire rater son rencard.

Beauregard me signa aussitôt un contrat prévoyant une excellente rémunération, un minimum de 3000 francs (un peu plus que le prix d'un scooter), assortie d'une option pour deux autres courts et trois longs métrages. Je me retrouvais donc, à moins de 23 berges, sans avoir rien demandé et sans avoir jamais travaillé sur un plateau de cinéma, avec un contrat en or, pour le travail que je désirais le plus exercer. J'avais choisi une comédie parce que, au contraire du drame psychologique, ce genre incluait une part de modestie que je trouvais assez protectrice, surtout pour un début. Et aussi parce que j'aimais faire rire. Et puis la comédie était alors un des

trois genres majeurs, avec le policier et le western (ou le film d'aventures). Je croyais très naïvement que, en me situant toujours dans un genre précis, mes films seraient nantis d'une étiquette qui, obligatoirement, les rendrait facilement exploitables. Mais je ne m'étais pas rendu compte qu'il ne suffisait pas de choisir un genre. Il fallait aussi en respecter les conventions.

J'ajoute que, avec le film d'horreur, la comédie est l'unique genre qui permet d'avoir une preuve concrète de la réussite du film : on entend les gens rire. Et c'est bien commode lorsqu'on vient présenter ses propres produits. Avant même d'entrer, j'entends toujours dans quelle salle du complexe mon film passe, et si mon court métrage est commencé, sans avoir besoin de pénétrer dans la salle.

J'avais toujours rêvé de tourner avec Françoise Vatel. J'avais peur de l'aborder : je croyais qu'elle était très chère, et peu désireuse de se risquer dans un court métrage, après avoir été la star de quatre longs. Claude de Givray m'encouragea en m'assurant qu'elle était très ouverte à de pareilles expériences.

Françoise Vatel était toute petite – un mètre cinquante-trois – et cela freina sa carrière : les spectateurs, particulièrement les Italiens, aiment bien les actrices assez grandes, style jument, comme Silvana Mangano, Sophia Loren, Yvonne Sanson. Françoise n'avait aucune chance pour ceux qui jugent à la taille, ou au poids. On lui donnait des rôles de soubrette, ou de jeune première, dans des films érotiques fauchés. Elle avait un côté pulpeux, très Renoir. Le grand regret de sa vie, ce fut quand Jean Renoir, en dernière minute, lui préféra Catherine Rouvel pour *Le Déjeuner sur l'herbe*. Si on voulait faire enrager Françoise en cours de tournage, il fallait lui proposer d'aller déjeuner sur l'herbe...

Elle jouait à merveille de sa vivacité, de son ingénuité. Comme Sabine Haudepin plus tard, elle eut une carrière bien plus rémunératrice au théâtre (dont *Pom pom pom*, un bide d'Audiberti, écrit pour elle). Le cinéma, lui, semble se méfier de la beauté; c'est pour cela, sans doute, que mes interprètes suivantes, Colette Descombes, Monique Thiriet, Marie-Christine Questerbert, Brigitte Canaan, Iliana Lolic, eurent des carrières assez courtes sur les écrans. Tout comme Marie Prévost, Gail Russell, Lupe Velez, les deux grandes Schneider (Betty et Maria), Pascale Petit, Perrette Pradier, Luana Patten, Lorraine Rainer, Gail Lawrence, Valérie Allain, Aurélia Alcaïs. Les gens se disent que, puisqu'une actrice est belle, elle n'est qu'apparence. Elle doit être bête à l'intérieur, et ne pas avoir de talent. Je soutiendrais plutôt le contraire : la beauté, c'est déjà tout un art de la créer, de l'entretenir. Le public semble préférer des actrices qui se situent dans une ligne plus moyenne. Les femmes ne les voient pas comme des rivales, et peuvent se reconnaître en elles.

Dans mes films, je piquais souvent des choses que Vatel avait déjà faites ailleurs : sa petite voix très fine, qu'on entend quelques instants dans *Les Contrebandières*, ça vient du *Pikoulia*, téléfilm qu'elle venait d'interpréter. Elle utilise encore cette voix aigüe, doublant Sarah dans *Billy le Kid* : elle tient un discours d'amoureuse avec des paroles en faux indien basco-magyar très barbare, qui ne sont pas sous-titrées et qui, grâce à Vatel, n'ont pas besoin de l'être. On comprend tout ce qu'elle dit uniquement d'après le ton de sa voix. Elle joue merveilleusement du contraste entre les accents gutturaux du texte et la suavité de son interprétation, qui l'emporte aisément sur eux : une douceur dialectique. Françoise a l'accent du Midi dans *Les Naufragés* parce que j'avais remarqué qu'elle se débrouillait très bien avec dans *Le Pain des*

Jules, tourné 41 ans plus tôt. Elle avait un très grand sens de la décomposition.

Un bon acteur, c'est celui qui doit bien faire à la suite tous les gestes, tous les effets de jeu prévus, et les rendre sensibles au spectateur, le « discrétant », avant d'effacer les traces de son travail, le « ciselant », comme le disait Isidore Isou, le pape du lettrisme. Le jeu, c'est avant tout la décomposition, beaucoup plus que la composition, contrairement à ce qu'on dit généralement. Le point fort de Françoise Vatel, c'était le mélange de naturel, de spontanéité, de gouaille, et d'exagération théâtrale de ces qualités. Un mélange contradictoire, et rare, mais très efficace s'il est bien dosé. C'est une Lillian Gish très drôle. Elle pourrait parfaitement définir le véritable « réalisme poétique ».

J'ai eu très peur pour elle. En 1965, je l'avais promue « associée », femme de paille en fait, dans ma maison de production (il fallait être deux pour avoir le droit de produire un long métrage, hélas !). Et, en 1971, elle a failli se retrouver avec les dettes de *Billy le Kid* sur le dos. Elle n'en a jamais rien su. Mais j'ai eu chaud. C'est peut-être la peur de ruiner Vatel qui m'a donné la force de lutter dans mes années noires suivant *Billy*.

En choisissant mon frère Patrice comme autre protagoniste, je ne risquais pas d'être dépaycé, ou de trouver un collaborateur rétif. Au générique, je l'appelais « Albert Juross », car ces phonèmes correspondaient à son apparence, et aussi parce que le cinéma familial était mal vu à l'époque. Ça ne faisait pas sérieux, pas professionnel. Et je craignais que si Beauregard avait su que c'était mon frère, il l'eût très mal payé, ou pas payé du tout. Et ça rehaussait mon prestige personnel : je faisais semblant d'avoir découvert un inconnu.

Pour me mettre parfaitement à l'aise, et pour ne pas alourdir le budget, je tournai chez moi. Je n'avais qu'un mètre à faire pour rejoindre la caméra. Avec *Anatomie d'un rapport*, il y eut un progrès : je n'avais même pas à me lever du lit ! Pour tourner sans encombre les champs-contrechamps (tous systématiquement à 180 degrés : le scandale pour les puristes), j'avais fait acheter par Beauregard une table pliante en formica, que j'ai conservée à mon usage personnel pendant un quart de siècle. En dehors des deux acteurs, il n'y avait que trois autres collaborateurs, un assistant, Pierre Guinle (frère d'une jolie fille sur laquelle j'avais des visées), une scripte, Marion Sarraut (future téléaste), et un opérateur, André Mrugalski (cameraman attitré de Guy Debord). Personne au son : à l'époque, sauf pour les productions riches, on postsynchronisait tout.

Le premier jour de tournage, en juillet 1960, fut angoissant. Mon cameraman, qui avait eu beaucoup de boulot les jours précédents, ne s'était pas réveillé et ne répondait pas au téléphone. On devait commencer à neuf heures, et il est arrivé à treize. La panique pour un jeune homme dont le plus grand désir était de réaliser un film, mais qui, n'ayant jamais bossé sur un plateau, se demandait s'il était doué pour ça, s'il arriverait à vaincre les difficultés, et se posait la question : « Ne devrais-je pas bientôt chercher à me recycler ? Et dans quel secteur ? »

J'affrontai cet ensemble de problèmes comme autant d'obstacles à contourner, et tout se passa à peu près bien. Sauf que j'avais prévu quatre jours de tournage, et on arriva à six. Très vexant pour un fan de *quickies* comme ceux de Fuller ou d'Ulmer, et qui méprisait les cinéastes lents style Lean ou Kurosawa.

Françoise Vatel, invitée au Festival de Porretta Terme, me demanda de reporter la finition du film. Mon opérateur

n'était plus libre après et dut être remplacé par un caméraman plus âgé et plus lent. À l'époque, je n'avais aucune idée des contraintes d'un tournage. Je m'en tenais au briefing technique que m'avait fait un jour Rivette lors d'un déjeuner rue Washington entre 13h et 13h40.

La caméra devait passer le jour prévu à un autre film. Je l'ai donc rendue *in extremis*, sans même la monter chez Beauregard, devant chez lui, sur le trottoir de la rue de Cérises. Et je l'ai confiée à Jacques Rozier, qui allait tourner le lendemain *Adieu Philippine*, rattrapant au vol la bague pour plans très serrés qui commençait à voguer dans le caniveau. Pour moi, objectifs et fards de maquillage, c'était la même chose, de la technique. Je ne voyais pas la différence. Je rendis des optiques couvertes de poudre au grand loueur de caméras Chevereau, qui râla...

On pense souvent que les premiers films sont les moins coûteux de leurs auteurs. C'est souvent le contraire, car il faut avoir pas mal d'expérience pour dépenser peu. Non seulement le dépassement en temps de tournage était de 50 %, mais il y eut aussi un très long bruitage (à la fin duquel on dut remplacer ma monteuse, Agnès Guillemot, qui fit une fausse couche suite au port des bobines), puisque les acteurs ne cessaient de manger durant tout le film. Il fallait synchroniser tous les bruits de fourchettes... Restait l'avantage du film de repas : les acteurs sont toujours bons et naturels lorsqu'on les fait manger. Si un jour j'étais contraint de tourner avec Jean-Marc Barr ou Laetitia Casta, je les ferais bouffer en permanence.

Le film ne fut mixé qu'au moment du passage en censure du *Petit Soldat*, avec lequel il devait être couplé en salles. Et le film de Godard fut interdit. Du coup, Beauregard, qui le produisait, décréta que la censure avait une dent contre lui, que le *Steak* allait lui aussi être interdit, d'autant qu'il détestait mon film. Lui, le noble, il se trouvait devant un

comique très roturier, avec des gros mots en continuité et des actions sales, comme le disait un critique (le héros crachait dans l'assiette de sa sœur la saucisse qu'il venait de commencer, et rotait à tout bout de champ. À un moment, il citait Kant : « Les noumènes, c'est de la merde. »).

Beauregard jugea donc inutile d'en tirer une copie standard : à quoi bon dépenser tant pour un film qui allait être interdit ? Et Godard, qui assistait à la projection avec lui, était dans ses petits souliers suite à cette interdiction. Il m'a dit (mais pouvait-il dire autre chose ?) que ce n'était pas bien de faire un film comme ça pour monsieur de Beauregard... J'avais oublié le côté aristo de mon producteur qui, au milieu du tournage, m'avait recommandé de ne pas mettre d'éléments grossiers dans le film. Lorsqu'il vint sur le plateau, je jugeai prudent de tourner une scène autre que celle prévue sur le plan de travail. Il adorait le luxe clinquant. Il avait honte lorsque j'arrivais en bas de chez lui en vélo : « Aucun cinéaste n'a travaillé chez moi sans en être ressorti avec au moins une deux-chevaux. » Un jour, pour lui faire plaisir, je suis venu rue de Cérises en mobylette. Il me guettait à sa fenêtre : « Au moins, vous avez fait un petit effort. » Finalement, je décidai de faire stationner mon vélo – bien plus luxueux comme vélo que la bagnole du patron (mais il ne s'en rendait pas compte) – dans une rue perpendiculaire, hors de son (beau) regard. Depuis, j'ai comme devise : « L'intelligence d'un producteur est inversement proportionnelle à l'écart qu'il exige entre lui et mon vélo. »

J'achevai donc le film à mes frais, le réduisant d'une minute, en espérant ainsi avoir le feu vert de Beauregard, qui changeait souvent d'avis : au départ, il m'avait dit de ne pas dépasser les 20 minutes. Au milieu du tournage, il m'avait ordonné de faire 25 minutes, en vue d'un meilleur accouplement avec *Le Petit Soldat*, qui se révélait plus court que prévu. J'avais aussi remarqué que le veto de

Beauregard avait été prononcé à l'issue d'une projection fixée à seize heures, le plus mauvais moment, puisqu'il avait sa crise de foie après le repas. Rien n'y fit : je dus le supplier de m'autoriser à aller enregistrer moi-même (et à mes frais) le film au registre public, à le laisser passer à un festival, à le confier à un vendeur.

Meurtri par cet accueil, je présentai ensuite le film à Rivette et Truffaut, qui l'aimèrent... ce qui me redonna le moral, après ma crise d'angoisse juste avant le début de la projection. Ils le comparèrent à du Queneau et à de l'Audiberti, ce qui était logique puisque, pour Audiberti comme pour moi, nos deux stars préférées se nommaient Ninón Sevilla et Françoise Vatel.

Plus encore qu'Audiberti, le *Steak* évoque Mocky ou bien, à travers la truculence de mon frère, Michel Simon. L'escalade infinie dans la grossièreté se révélait heureusement équilibrée grâce à une scène, la plus drôle peut-être, où, hors de son appartement, mon héros perd toute sa morgue pour devenir timide et très poli avec la voisine. C'est Marielle de Lesseps, l'arrière-petite-fille de l'escroc panaméen, qui travailla avec moi sur cette scène. Mon frère restait presque tout le temps assis sur sa chaise, dans le même cadrage frontal, vingt fois répété. Et puis on entendait soudain la chaise qui se cassait. On revoyait alors Patrice Moulet dans le même cadre, mais décentré, tout en bas de l'image. Il n'avait trouvé qu'un petit prie-Dieu pour s'asseoir. J'aimais cet effet de cadrage et de montage, qui suscita pas mal de rires, et l'approbation de Truffaut.

Il y a beaucoup de *private jokes* dans ce film, ce qui l'a un peu fait vieillir. Mais c'était fréquent dans les films des jeunes cinéastes vers 1960. Il y a un plan que je regrette de n'avoir pu tourner. J'avais prévu un mouvement ascendant suivant la montée d'une nouille, tombée au sol, jusqu'à l'assiette de mon frère : un cérémonial du

minimalisme auquel j'allais recourir assez souvent... Mais mon nouvel opérateur m'expliqua que ça aurait demandé trop de temps de mise en place...

Bien évidemment, comme je l'avais prévu, le *Steak* fut autorisé pour tous publics. Il fut admis dans une des sections du Festival du court métrage de Tours où, seul contre quatre, le juré André S. Labarthe l'imposa grâce à des trocs (je vote pour ton film si tu votes pour le *Steak*).

Cette victoire à l'arraché, si elle me servit beaucoup dans un premier temps, me coûta cher par la suite. Mes adversaires, sous l'égide de Pierre Barbin – lequel allait être violemment contesté en 1968 lorsqu'il voulut supplanter Henri Langlois à la Cinémathèque⁵ –, se vengèrent en me barrant systématiquement lors des distributions de primes et des subventions auxquelles allaient prétendre mes futurs courts métrages. À Tours, il y eut deux clans bien marqués.

Selon Georges Sadoul, « hors compétition, s'est imposé *Un steak trop cuit*, fine étude de la grossièreté juvénile, pleine de tendresse et de truculence » (*Les Lettres françaises*, décembre 1961). Mais R. M. Arlaud, dans *L'Aurore*, réagit violemment : « Aussi vulgairement niais dans le réalisme sordide et mal foutu qu'un film de Rivette » (in *Journal du Festival de Tours*), ainsi que Jean-Paul Török dans *Positif* de décembre 1962 : « Moullet l'Ineffable a bien mérité son surnom : celui dont on n'a rien à dire. »

Mon *Steak* fut bientôt acheté par l'Angleterre.

Dans les années à venir, mes films auraient toujours un premier client hors de France : le Danemark (*Terres*

⁵ En 1970, Louis Malle, président de la SRF, nous dit : « Chouette, on s'est débarrassés de Barbin pour des années. Le Centre du cinéma l'a désigné pour faire la liste de toutes les salles du monde... »

noires), l'Italie (*Capito?*), le Canada (*Brigitte et Brigitte*), les USA (*Les Contrebandières*), le Mexique (*Billy le Kid*), la Belgique (*Anatomie d'un rapport*), l'Allemagne (*Genèse d'un repas*), l'Autriche (*La Comédie du travail*).

Pour moi, la France n'a jamais été un pays très accueillant. D'ailleurs, je n'ai jamais trouvé une Française de souche qui accepte de coucher avec moi. Ma fantaisie naturelle, mon goût du mélange détonant heurtent le bon vieux cartésianisme. Je suis plus proche de l'humour anglais. Je me considère comme le plus anglais des cinéastes arabes (« Moullet », ça vient de l'arabe « Moulay » qui veut dire « chef religieux », et mes ancêtres figurent parmi les fuyards de la bataille de Berre en 738). Je suis plus jaloux des trophées de Mike Leigh (le salaud qui me pique le titre de meilleur cinéaste anglais) que de ceux de Resnais ou de Truffaut. Sans doute est-ce l'effet de ma formation universitaire : je me délecte à lire Marlowe, Shakespeare, Middleton, Tourneur, Swift, Fielding, Smollett, Sterne, Thackeray, Hardy, James, Pym, Lodge et Sharp. D'autres disent que les Moullet viennent de Suisse, de Fribourg ou de Romont (Romont est à 57 bornes de Rolle, tiens, tiens...), probablement des réfugiés luthériens dans les Baronies vers 1530. On saura la vérité quand ma fille repassera à Paris me faire un test ADN. Mais il faudrait aussi incorporer toutes les ancêtres féminines, baronniardes ou tourangelles. La nationalité d'un cinéaste n'est pas forcément celle de son passeport, due au hasard, et n'a pas automatiquement une relation avec le lieu où il vit, comme beaucoup le croient. C'est ainsi que Melville et Boisset sont des cinéastes américains. *Le Sang* de Pollet est un film brésilien. *Le Brigand* de Castellani, c'est du cinéma russe. Et Marcel Ophuls est un cinéaste très chinois.

1961, ce ne fut pas l'année du dragon, ni celle du mouton, mais celle du steak. Il y eut la première diffusion de *Charlotte et son steak* de Rohmer et le steak de *L'Homme qui tua Liberty Valance*.

Il fallut attendre 29 ans pour que le *Steak* soit diffusé en France : il passa plusieurs fois à la télé et fut très bien reçu. Quelques-uns disent que c'est mon meilleur film. Peut-être aurais-je dû m'arrêter là.