

Entretien Pierre Cottrell RADIO LIBERTAIRE
30/06/2011

JR : Pierre, tu es, entre autres, le producteur de « La Maman et la Putain ». On t'a réservé un hommage à la Cinémathèque française. C'est un très bel hommage, puisqu'il y a une grande partie des films que tu as produits.

PC : Il y a même une carte blanche qui a été aménagée pour montrer deux films que j'adore, « Un roi et quatre reines » de Walsh et « Le Héros sacrilège » de Mizoguchi. « Charlot, le gentleman vagabond », c'est un film sur lequel j'ai travaillé. Nous sommes allés à Vevey où nous avons été reçus dans sa famille par Chaplin. Il était très impressionné par le matériel que nous avions, un prototype d'Arriflex et un prototype de Nagra. Je crois qu'il a été très touché de notre visite, puisqu'à la fin du tournage, il est venu avec sa femme jusqu'au camion où l'on était en train de ranger le matériel pour nous serrer la main... C'est un film de montage, une compilation.

JR : C'est déjà un très beau souvenir de production. On va évoquer ton parcours de producteur. Ça a commencé par la cinéphilie. Tu es un jeune cinéophile...

PC : Avant la cinéphilie, j'ai étudié le cinéma à la bibliothèque municipale, les histoires, les techniques de cinéma, et je me suis fait des listes de films à aller voir à la Cinémathèque.

JR : Avec le bouquin de Sadoul sur l'histoire du cinéma ?

PC : Pas seulement le bouquin de Sadoul, celui de Bardèche et Brasillach aussi. Il était très étonnant : il y a un mélange d'admiration forcenée pour les cinéastes juifs, et puis bien sûr des commentaires ahurissants sur l'origine ethnique de ces cinéastes.

JR : Brasillach, qui a été fusillé après la guerre pour collaboration.

PC : Enfin, c'est une très intéressante histoire du cinéma.

JR : Qui est difficile à trouver parce que pas rééditée. Il faut faire les bouquinistes. C'est en deux volumes et ça traite de l'histoire du cinéma de ses origines jusqu'aux années 50 à peu près. Donc tu as commencé à être cinéophile à treize ans ?

PC : Oui, d'ailleurs, j'ai rangé des photos pour Langlois avenue de Messine et travaillé avec Jean-Claude Romer sur une filmographie de Todd Browning pour la revue *Bizarre*. Je m'étais aperçu que devenir réalisateur était au dessus de mes moyens et je pensais que devenir un producteur dont les goûts de cinéma se traduisent dans des longs métrages était plus à ma portée. C'était une ambition un petit peu originale, je pense que j'étais la seule personne de ma connaissance qui voulait s'embarquer dans cette voie-là. Depuis, le métier de producteur est devenu quelque chose de tout à fait différent ; il ne s'agit plus de s'investir personnellement, il s'agit de se servir sur le financement d'un projet au départ, c'est tout à fait différent.

JR : C'est la production telle qu'on la fait aujourd'hui ?

PC : Oui. Enfin, producteur, c'est quand même parasite, il n'y a pas de doute là-dessus, que ce soit dans l'ancienne formule ou dans la nouvelle.

JR : Le producteur vit un peu sur le film ?

PC : Je pense que le producteur vit sur le film et même se fait une réputation. Je parle aussi de moi-même.

JR : Mais tu as connu une génération de producteurs en France qui étaient assez formidables, comme Anatole Dauman, Pierre Braunberger, Mnouchkine, Dorfman... Ils faisaient exister les films quand même ?

PC : Des gens hauts en couleur aussi. Mais oui, j'ai de l'admiration pour Braunberger et Dauman.

JR : Et Georges de Beauregard qui a produit aussi la Nouvelle vague ?

PC : Il était le bras droit de Carlo Ponti en France. Je ne sais pas si Beauregard avait une indépendance d'esprit comme Braunberger ou Dauman.

JR : Tu as beaucoup fréquenté la Cinémathèque d'Henri Langlois, la rue d'Ulm et Chaillot. Je t'ai rencontré plusieurs fois, bien sûr, à Chaillot à l'époque de Langlois. C'est un souvenir important pour toi, ça t'a permis de « dévorer de la pellicule » comme on dit ?

PC : Oui, il s'agit de voir plusieurs milliers de films avant de décider quels sont les bons films et quels sont les mauvais. Je crois que le certificat de cinéphilie, c'est 3 000 films en gros, au minimum.

JR : Langlois disait qu'il ne faut pas avoir peur de voir de mauvais films, parce que c'est en les voyant qu'on comprend pourquoi d'autres sont bons. C'est un paradoxe que Langlois aimait bien.

PC : Il estimait que dans tout film il y a quelque chose à préserver. Le système de la Cinémathèque, c'était de ne rien refuser, de prendre tout ce qui était proposé à la conservation.

JR : Il disait aussi que s'il y avait eu une belle chose dans un film, ça sauvait le film. Un moment magnifique, ça pouvait le sauver.

PC : Je ne sais pas si tu n'as pas connu Langlois mieux que moi ?

JR : C'est-à-dire que j'ai travaillé à ses côtés pendant deux ou trois ans, mais je sais que tu y as été souvent et que tu as eu l'occasion de parler avec lui. Tu as eu aussi Jean-Louis Bory, qui était un critique de cinéma très important, comme professeur de lettres. J'ai lu ça dans le programme de la Cinémathèque.

PC : Oui, ce sont ses élèves qui l'ont converti à la critique de cinéma. Il avait des ennuis pour avoir signé le Manifeste des 121 contre la torture en Algérie, et ce sont ses élèves qui lui ont dit de se mettre à jour, car il en était resté au cinéma de Marcel Carné. Il est devenu le critique principal du *Nouvel Observateur* et le plus influent sur la place de Paris à un moment donné.

JR : On pouvait l'entendre au « Masque et la Plume » où ses diatribes étaient célèbres. Il pouvait engueuler les gens, piquer des colères terribles pour défendre un film que tout le monde détestait, ça a fait sa notoriété aussi. Il a aussi écrit des livres [NB : il a reçu le Goncourt en 1945, 300 000 exemplaires...]

PC : Il a eu la même fin que Jean Eustache.

JR : Il est mort moins jeune que Jean Eustache quand même... Si on passe en revue ton parcours original, il y a eu une autre rencontre importante pour toi, celle d'Eric Rohmer.

PC : Rohmer a bien voulu me prendre comme deuxième assistant sur un moyen métrage qui s'appelle « La carrière de Suzanne ». C'était en 62. Ensuite Rohmer m'a parrainé pour aller aux Etats-Unis où j'espérais rencontrer des cinéastes qui me mettraient le pied à l'étrier. J'ai rencontré d'ailleurs des gens qui ont été très sympathiques envers moi, comme Otto Preminger, Delmer Daves ou Walter Wanger, ce producteur que j'admirais plus que tout autre. Langlois m'a désigné comme son assistant aux Etats-Unis et ensuite il n'a pas donné suite.

JR : Déjà, cela te permettait d'avoir une carte de visite en arrivant. Pour en revenir à Rohmer, puisque ton histoire se confond avec l'aventure des Films du Losange, qui était la maison de production d'Eric Rohmer, tu es associé dès le départ avec Barbet Schroeder.

PC : Oui, nous avons mis en place le projet de la société quand Barbet Schroeder m'a rejoint à New York en août 63.

JR : Barbet Schroeder, c'est le réalisateur de More, un film culte à la fin des années 60, qui parle de la drogue, des voyages à Katmandou, etc. Il est aussi l'auteur de plusieurs documentaires très importants dont celui sur Idi Amin Dada.

PC : Notamment, *L'Avocat de la Terreur*, avec Vergès.

JR : Et parmi les films de fiction, Maîtresse, avec Bulle Ogier, le premier film qui parlait du sado-masochisme. Il y avait un jeune Depardieu qui donnait la réplique à Bulle. Donc, Eric Rohmer, Barbet Schroeder et Pierre Cottrell sont les associés des Films du Losange, pour faire exister des films d'auteurs.

PC : Oui, l'idée c'était de faire le dernier film de la Nouvelle Vague. Celle-ci a commencé en 1959, disons, mais dès 1962, ça n'existait plus, et c'est en 63-64 que nous avons fait un film à sketches, *Paris vu par* Chabrol, Douchet, Godard, Pollet, Rohmer et Rouch.

JR : Six courts métrages qui parlent de Paris, faits par des auteurs de la Nouvelle Vague...

PC : ... et tournés en 16 mm. Nous avons, à ce moment-là, l'espoir que le 16 mm prendrait une importance qu'il n'a pas prise finalement.

JR : À un moment donné quand même ! Les films de Rouch par exemple, tout Rouch, tout le cinéma ethnographique en Afrique de Jean Rouch, se tournait en 16 mm. Chris Marker l'a beaucoup utilisé aussi ! Ça a aidé des gens qui n'avaient pas beaucoup de moyens, ces réalisateurs de la Nouvelle Vague qui se produisaient un peu eux-mêmes. Le 16 coûtait moins cher que le 35. Il a vécu quelques années, pour disparaître après, effectivement.

PC : Oui, mais finalement il n'y a pas eu d'exploitation en 16 mm. Les films 16 étaient gonflés en 35 pour être exploités.

JR : « Paris vu par... », quand il est sorti, a trouvé un public ?

PC : Oui, le film ressort continuellement. Encore l'an dernier, il y a eu une nouvelle sortie. Les gens sont tout à fait fascinés par cette expérience. Le court métrage le plus significatif, c'est « Gare du Nord », de Rouch qui a été tourné en un plan, faussement en un plan ; c'est-à-dire qu'il y avait une scène dans un appartement et ensuite les personnages principaux prenaient l'ascenseur et on coupait dans le noir. Ça donnait un court métrage de vingt et une minutes, pratiquement en un seul plan. **King Vidor, qui se trouvait à Paris à ce moment-là, l'a visionné. Il était très impressionné, à tel point que je l'ai accompagné chez Beaulieu pour s'acheter une caméra avec laquelle il a tourné jusqu'à la fin de sa vie des documentaires sur le marché de sa petite ville, sur la chromatique des couleurs, sur le rapport entre son œuvre et celle du peintre Andrew Wyeth.** Il y avait un retour déjà entre ce que nous faisons à Paris et le cinéma américain. J'ai ensuite établi des liens d'amitié avec les gens de la Columbia qui avaient produit un certain nombre de films comme « Easy Rider », dont les producteurs Bert Schneider et Bob Rafelson. Bob est devenu un ami et c'est lui qui a mis une somme à ma disposition pour faire « La Maman et la Putain ».

JR : Avant d'en arriver là, j'aurais voulu qu'on parle un petit peu de « More ».

PC : « More », c'est un enfant de Roger Corman. Corman est venu à Paris en 1966 et m'a demandé d'être réalisateur de seconde équipe sur « The Trip ». Ensuite, il m'a embarqué dans une expérience de production sur deux longs-métrages commerciaux, l'un sur les courses automobiles, l'autre une espèce de « Faucon maltais » qui se passait à Monte Carlo et en Turquie. Quand on lui a parlé du projet de Barbet, il a dit qu'à partir du moment où c'était en couleurs et en anglais – avec un sujet qui portait à controverse, puisque le sujet de la drogue était complètement interdit en France à l'époque – le film avait des possibilités de se rembourser aux Etats-Unis. Ses méthodes de production et ses conseils précis ont amené Barbet à décider de produire et réaliser « More ».

JR : Mimsy Farmer, son interprète, est une jeune comédienne magnifique. Je ne connaissais pas son partenaire, Klaus Grünberg. Ils partent tous les deux à Ibiza et c'est l'occasion pour eux de faire des expériences de drogue. C'est un film emblématique de cette époque et ça permet de découvrir la musique des Pink Floyd, qui ont fait une bande originale absolument extraordinaire. Le tournage a dû être un peu épique...

PC : En fait, j'étais à Paris et je visionnais au labo des scènes dont on pensait qu'elles conduiraient à une interdiction totale du film. Effectivement, le film s'est trouvé interdit pendant deux ans.

JR : On y voyait les acteurs se rouler des joints. C'est ça, entre autres ?

PC : On y voyait une piqûre d'héro en gros plan, un garçon sortir de l'eau entièrement nu. C'est un ministre de la Culture sur le départ qui a signé l'autorisation, avec interdiction aux moins de 18 ans, de distribuer le film seulement en version originale. « More » a fait beaucoup pour la diffusion des V.O en France.

JR : Et ça été un gros succès ?

PC : Le film a été un grand succès sur toute la France, et à l'étranger aussi.

JR : Pour le Losange, c'est formidable. C'est le bingo à ce moment-là !

PC : Non, à cette époque-là, le film ne fait pas partie du Losange, c'est une coproduction luxembourgeoise, ce qui permettait d'échapper au règlement français.

JR : Barbet Schroeder a réalisé un autre film qui a moins bien marché, « La Vallée », avec Jean-Pierre Kalfon et Bulle Ogier, aussi une histoire d'errance, en Nouvelle-Guinée...

PC : Oui, un très beau film. Il a été restauré récemment, et le travail de Nestor Almendros se trouve décuplé, du point de vue de l'image, dans la haute définition

JR : Les dialogues et l'adaptation de « La Vallée » sont de Paul Gégauff, un des scénaristes de la Nouvelle Vague.

PC : Gégauff a aussi écrit « More ».

JR : Ainsi que « Le Signe du lion », le premier long métrage d'Eric Rohmer. Gégauff, c'était un personnage assez particulier, haut en couleur lui aussi. Tu avais de bons rapports avec lui ?

PC : Assez peu, parce que je trouve qu'il profitait vraiment de notre naïveté, de notre candeur, à l'époque. Il était assez exigeant et rendait toujours le travail à la dernière minute. Je n'étais pas d'accord.

JR : C'était un personnage sympathique, par ailleurs.

PC : Un personnage fabuleux, oui. D'abord, il était très bon pianiste, ensuite c'était un bon écrivain, mais comme scénariste, disons qu'il avait l'habitude du vieux système français de production, qui personnellement ne me convenait pas.

JR : Après « More », tu fais une escapade aux Etats-Unis, tu rencontres des producteurs importants et tu sympathises avec Roger Corman...

PC : Corman, comme je l'ai indiqué, c'est plus tard. Avant « More » et avant Rohmer, aux Etats-Unis, mon mentor a été Jonas Mekas, de *Film Culture*. Lui, il m'a pris comme assistant de production et même assistant cameraman pour faire un film tourné en deux nuits. Jonas avait créé, à l'exemple de Langlois, la Film Maker's Cooperative, pour la préservation des films de ce qu'on a appelé le cinéma underground.

JR : Avec Andy Warhol entre autres et Peter Kubelka.

PC : Et aussi Ken Jacobs, Jack Smith, Stan Brakhage et Kenneth Anger.

JR : Donc tu approches Jonas Mekas et c'est une rencontre importante.

PC : J'ai pu avoir mon nom comme assistant sur un long-métrage. Les scellés avaient été posés sur le théâtre où le Living Theater présentait une pièce. Nous sommes passés par les bouches d'aération et le film a été tourné par Jonas sur le plateau avec une caméra Auricon qui permettait d'enregistrer le son et l'image en même temps, un système de bande magnétique couché.

JR : Tu fais des allers et retours assez régulièrement entre New-York et Paris finalement.

PC : Non, les allers et retours, c'est à partir de « Ma nuit chez Maud », quand il s'est agi de trouver une distribution américaine, ce qui était essentiel pour la suite de la carrière de Rohmer. C'est à ce moment-là que cette amitié s'est formée avec les gens de la Columbia. Et ce sont les gens de Columbia qui nous ont mis à disposition le financement du « Genou de Claire » et de « L'amour l'après-midi ».

JR : Après le succès de « Ma nuit chez Maud » ?

PC : Ce n'était pas un succès. Le film est resté à l'affiche pendant très longtemps et c'est après un certain nombre de semaines qu'on peut annoncer que c'est un succès. Il n'y a jamais eu une semaine de recette mirobolante, je crois que le maximum, ça été 14 000 entrées dans la première semaine. Ce n'est pas ce qu'on appelle un succès.

JR : Un succès d'estime avec des critiques formidables, beaucoup de festivals.

PC : Oui, il y a eu deux nominations deux ans de suite aux Oscars. La première fois comme meilleur film étranger, la deuxième fois comme meilleur scénario. C'est ce qui a amené la Columbia à insister pour coproduire les films suivants des *Contes Moraux*.

JR : Ta collaboration avec Rohmer, ça se passait comment ? C'est quelqu'un qui était ouvert, à l'écoute des autres, ou un peu dictateur sur sa façon de faire ?

PC : Rohmer n'avait rien de dictatorial. Il avait un côté égoïste certain, il savait ce qu'il voulait et il avait ses projets de films, nourris souvent pendant plus de dix ans. Comme pour les *Contes moraux*, qu'il avait conçus d'ailleurs avec Paul Gégauff dans les années 50. Il a tourné le premier en 1961, « La Boulangère de Monceau », et le dernier, je pense que c'était en 71, « L'amour l'après-midi ». Il avait un sens de la préparation qui était poussé à l'extrême : Rohmer est quelqu'un qui allait planter des roses pour avoir une

roseraie l'année suivante. Il s'agissait juste de l'écouter, de faire ce qu'il avait prévu. Il n'y avait pas d'erreur possible.

JR : Revenons aux Etats-Unis. À Los Angeles, tu rencontres une fine équipe, entre Dennis Hopper et Bob Rafelson. C'est le second épisode américain de ta carrière, des films que tu produis, des gens que tu vois, Jack Nicholson qui fait partie de la bande.

PC : J'ai des idées pour la promotion de leurs films en France. Et surtout je les sous-titre. Il y a un troisième épisode : je suis chargé par Corman d'assurer la production du film d'un cinéaste sur lequel j'avais des réserves en tant qu'être humain, Peter Bogdanovitch. **Nous avons fait ce film, Jack le magnifique avec une équipe technique internationale. Malheureusement, il n'y a pas de bonne copie du film disponible. J'espère qu'un jour on arrivera à en tirer une qui soit à la hauteur du travail que Robbie Muller, le cameraman hollandais, a fourni sur ce film, entièrement tourné à Singapour avec une équipe qui comprenait, non seulement Robbie, mais aussi un ingénieur du son avec qui j'ai beaucoup travaillé, Jean-Pierre Ruh.**

JR : Avec Ben Gazzara, un des acteurs fétiches de Cassavetes. Nous parlions de Hollywood, tu as participé aussi à Five Easy Pieces ?

PC : Non, uniquement les sous-titres. Parce que dans le même temps, je n'ai pas arrêté de sous-titrer des films. Je peux dire que c'est la traduction qui a souvent financé la production.

JR : On ne l'a pas dit au début, mais tu te présentes volontiers comme producteur et traducteur. Pour Five Easy Pieces, tu as participé aux sous-titres de près ?

PC : Oui, et puis j'ai participé à la sélection du titre du film au Festival de New-York. Dans le travail de producteur, il n'y a pas seulement le fait de fumer des cigares, il y a aussi le fait d'être en mesure de mettre en place le film pour assurer son lancement international.

JR : Tu es un producteur assez indépendant, qui a permis à des auteurs de réaliser leur œuvre. Il y a cette histoire assez sympathique que tu évoquais, c'est Bob Rafelson qui te confie 60 000 dollars, et tu décides alors de produire le scénario d'Eustache qui s'appelle « La Maman et la Putain ». 60 000 dollars, c'est une somme, mais ce n'est pas non plus le budget qu'on a d'habitude pour faire un film.

PC : Non, c'était 40 % du coût du film.

JR : Tu te lances et tu produis le film « La Maman et la Putain », qui est devenu un film culte aujourd'hui, un film de trois heures quarante. Deux cent quatre-vingt minutes de bonheur jubilatoire, considéré comme le film emblématique des années 70. Si on voit ce film-là, on a une odeur, on a une idée de ce qu'était l'ambiance chez les jeunes dans la décennie des années 70.

PC : C'est quand même un film d'époque, un film qui montre ce qu'étaient les événements de Mai 68 du point de vue de 1972. « More » aussi, c'était un film d'époque, dans un certain sens. On essaie toujours, dans un certain nombre de films dont je me suis occupé,

d'écrire une époque révolue, de savoir ce qui est révolu dans ce qu'on va montrer, ce qui n'a plus cours.

JR : C'est-à-dire d'avoir déjà un regard, un peu de recul par rapport à l'époque dont on parle. Tu penses que « La Maman et la Putain » a ce fameux recul par rapport à 68 ? C'est déjà une réaction d'une jeunesse un peu dorée, qui n'est pas particulièrement militante, mais qui néanmoins saisit au vol les idées dans l'air du temps ? Au niveau de l'amour, des relations entre les garçons et les filles par exemple. C'est un film qui parle beaucoup d'amour, par exemple Jean-Pierre Léaud qui joue le rôle principal entre deux femmes. Il « badine avec l'amour » comme on dit, mais selon les mœurs des années 70. Le tournage s'est passé sereinement ou ç'a été problématique ?

PC : Le premier problème, c'est que Jean-Pierre Léaud avait tourné 4 ou 5 longs-métrages d'affilée et que là, pour satisfaire Eustache, il lui fallait connaître son texte à la perfection. Il essayait toutes sortes d'artifices, le chocolat au phosphore, des drogues censées améliorer la mémoire... Au bout de quelques semaines, il a fait une dépression nerveuse. D'un autre côté, la compagne d'Eustache, qui était la directrice artistique, était extrêmement sensible à tout ce qui concernait le film. Le personnage de Bernadette Lafont la représentait, et finalement, le tournage s'est bien passé – c'était une affaire de moins de cinq semaines – mais, quand Catherine a vu le bout à bout, elle a laissé comme instructions, avant de se donner la mort, que le film reste dans la même longueur que son bout-à-bout, donc nous nous sommes retrouvés avec un film de trois heures quarante sans l'avoir prévu au départ. Il y a eu tout un travail de mise en place, au niveau du festival de Cannes en particulier, et je crois que le film a beaucoup gagné au fait qu'on ne l'ait pas raccourci.

JR : Françoise Lebrun est formidable. Il y a des dialogues très écrits et c'est un film assez lyrique, même si un peu désespérant par certains côtés, plombé par les histoires que tu racontes. En même temps, c'est un film très romantique.

PC : Je trouve qu'il est quand même assez chargé en provocations inutiles, les provocations de l'époque. Je préfère « Mes petites amoureuses » personnellement.

JR : C'est dans « La Maman et la Putain » qu'il y a ce dialogue où un des amis de Jean-Pierre Léaud dit : « Aujourd'hui, j'ai mis un pantalon vert, une chemise verte, une veste verte et je suis donc en vert et contre tout. » Ça donne le ton du film !

PC : C'est un ton libertaire, oui.

JR : Et donc, après, tu produis un second film de Jean-Eustache, « Mes petites amoureuses », très autobiographique puisque c'est son enfance à Narbonne. Tu préfères ce film-là.

PC : Je trouve qu'il est mieux écrit. Nous avons eu la chance, le soir de l'ouverture de ce cycle de films auxquels j'ai collaboré, d'avoir une copie splendide et il y a une qualité de l'image et du son qui est quelque chose d'assez exceptionnel.

JR : C'est un film dans lequel il n'y a pas vraiment de vedette, enfin il y a Martin Loeb, qui joue le rôle d'Eustache enfant – il devait avoir 12, 13 ans à l'époque – et Ingrid Caven qui sortait de son histoire d'amour avec Fassbinder.

PC : Oui, c'était Madame Fassbinder. Lui, Rainer, était venu sur le tournage dire bonjour.

JR : Maurice Pialat a une scène magnifique. C'est un film qui n'a pas connu le succès du tout, alors que c'est un film superbe. Que s'est-il passé ? Il n'a pas eu le succès que vous espériez ?

PC : C'est-à-dire qu'on a eu une bagarre avec les critiques de cinéma dans laquelle Bory a rejoint ses collègues. Eustache avait refusé à un critique l'accès à une projection de la copie zéro. Il faut dire que le critique en question avait écrit : « **Nous connaissons bien les gens qui ont fait ce film, l'un tient une sébile dans la main gauche, tandis que l'autre tient un cocktail Molotov dans la main droite.** » Il a convaincu l'Association de la critique de cinéma de boycotter le film, pendant sa première semaine en tout cas. La critique de Bory est tombée quinze jours après la sortie du film.

JR : Même Bory, qui avait été ton prof de lettres, ne s'est pas montré solidaire à ce moment-là ?

PC : Sur « La Maman et la Putain », il avait fait une espèce de double critique, dans laquelle il disait tout le mal qu'il pensait du film en même temps que tout le bien qu'il en pensait. C'est assez original...

JR : Le film va à Cannes. Le public est divisé, il y a ceux qui adorent et ceux qui détestent.

PC : Il y avait des réactions du genre : « **Vous avez utilisé 170 fois le mot baiser dans le film.** » C'était assez puéril, les attaques, et je crois que c'est ce qui a permis au film d'acquérir une grande notoriété.

JR : Après Eustache, il y a un autre metteur en scène important avec lequel tu vas collaborer sur plusieurs films, qui est Wim Wenders. Et notamment, tu l'aides à produire et à faire L'Ami américain.

PC : Pour *L'Ami américain*, je me suis occupé du tournage des séquences parisiennes et des séquences new-yorkaises.

JR : Et tu amènes Nicholas Ray et Samuel Fuller à Wenders.

PC : Je crois que Fuller, il l'avait contacté personnellement. Nicholas Ray, c'est moi qui l'ai amené dans le giron de Wenders pour le rôle du faussaire, Erwann, dans *L'Ami américain*. Par la suite, quand Nick a su qu'il allait mourir, il m'a demandé d'obtenir de Wim – les recettes de « *L'Ami américain* » ont permis que ça se fasse – qu'il vienne avec une équipe de tournage. Il voulait mourir encore actif dans son métier, en quelque sorte.

JR : Le film s'appelle « Nick's Movie ». C'est une espèce de dialogue permanent entre Wim Wenders et Nicholas Ray qui est en train de mourir chez lui, et qu'on voit dans un état qui s'aggrave de jour en jour. C'est un film quand même assez terrible, beau aussi parce que finalement, c'est filmer la mort, la mort au travail. Là, c'est véritablement le cas.

PC : D'ailleurs, ce n'était pas complètement terminé avec Nick. Quand il est mort, je me suis retrouvé à porter ses cendres au cimetière de sa ville natale, La Crosse, dans le Wisconsin. Je savais que Joseph Losey et Nicholas Ray avaient été des amis d'enfance, mais je ne savais pas que le père de Joseph Losey, qui était un monsieur très riche, avait composé un cimetière avec des terres colorées qu'il avait importées du monde entier, des terres de différentes couleurs : ocres, turquoises. Il en a fait venir plusieurs centaines de tonnes et ensuite il a fait planter la végétation qui correspondait à ces terres ; c'est le cimetière Losey, à La Crosse, où se trouve maintenant Nicholas Ray.

JR : C'est incroyable ! Pour les nouveaux cinéphiles, qui ne connaissent pas toute l'œuvre de Nicholas Ray, il faut signaler ses deux films avec James Dean : « East of Eden » et « Rebel without a cause ». Je voudrais quand même citer quelques-uns de ces films auxquels tu as participé ou que tu as produits et qui sont présentés dans le cadre de cet hommage à la Cinémathèque. Outre les films de Rohmer et ceux de Jean Eustache : « L'Ami américain » de Wenders, « Les cœurs et les esprits », de Peter Davis. « L'Etat des choses » de Wenders, « Harem » d'Arthur Joffe, « La petite marchande de roses » de Victor Gaviria...

PC : Un cinéaste colombien de Medellin qui a une école de réhabilitation pour les ados tueurs à gages. C'est une adaptation de *La petite marchande d'allumettes* d'Andersen et un film que je recommande.

JR : La production aujourd'hui, ça a beaucoup changé. Est-ce que tu penses que ça a changé en bien ? Est-ce que ça favorise de nouveaux films, de bons films, ou est-ce qu'on est dans un cercle vicieux où c'est le commercial qui l'emporte ?

PC : Je pense que c'est le commercial qui l'emporte, avec des exceptions comme Jean-Henri Meunier, comme Jacques Richard, mais autrement non...

JR : Merci. Jean-Henri Meunier et moi, on se produit nous-mêmes. La 3D par exemple, qu'est-ce que tu en penses ? Est-ce que tu aurais envie de produire un film en 3D ?

PC : « Pina », de Wim Wenders, a réussi à atteindre les 300 000 entrées, ce qui est quand même formidable, mais je crois qu'elle est déjà en perte de vitesse. On s'en souviendra de la même façon que lors de sa dernière réincarnation dans les années 60.

JR : Hitchcock avait fait un film en 3D, c'est un gimmick pour relancer le cinéma, ce qu'Hollywood a trouvé ces derniers temps pour booster les entrées. Et la loi Hadopi, est-ce que tu es favorable à ce qu'on pirate les œuvres cinématographiques sur Internet, ou est-ce que tu penses qu'il faut protéger les auteurs et les producteurs des films ?

PC : Il faut les protéger, mais est-ce que la loi le permet ? Je crois qu'elle est particulièrement inefficace. Je crois qu'elle a été déclarée inefficace par le président de la République.

JR : Donc, il ne faut pas de loi du tout ?

PC : Il faut une loi et son application prouvera son efficacité.

JR : Est-ce que tu pirates, toi, sur Internet ?

PC : Je suis assez malhabile avec Internet.