



Jean-Luc Godard : Eloge de l'amour du cinéma...

La venue de Jean-Luc Godard en 1996 pour la première édition des Rencontres avait constitué un véritable événement. Son retour à Villefranche cinq ans plus tard fut une véritable consécration ! Le public fut une fois encore comblé par un débat de très haute tenue comme l'atteste ce texte qui vous en donne de très large extraits.

LES TROIS ÂGES ET LES QUATRE MOMENTS DE L'AMOUR

Au départ du film, qu'y avait-il ? Dans quel ordre est-ce venu ?

Jean-Luc Godard : Oh, ça a été très long. Il y a eu deux ou trois scénarios. Et puis petit à petit je suis arrivé à l'idée de faire simplement une histoire d'amour, de faire les quatre moments disons « clés » ou « serrures » de l'amour, les quatre moments bateaux de l'amour : la rencontre, la passion, la séparation et éventuellement les retrouvailles. Après, de faire les trois âges, grosso modo : l'adolescence, l'âge adulte et puis la vieillesse. Et puis j'ai vu que je n'avais aucune peine à concevoir, non pas à trouver les pièces exactement, mais à concevoir des moments de l'adolescence, parce que les jeunes, c'est des jeunes, on le voit tout de suite ; les vieux aussi, bon, je n'avais pas à me préoccuper de raconter une histoire, de savoir d'où ils venaient. Et puis par contre, avec les adultes, je n'y arrivais pas ; j'étais forcé de faire du Téchiné, du Spielberg, du... comment elle s'appelle cette terrible femme qui a fait *Chaos* ? Coline Serrau ! J'étais forcé de raconter une histoire : il est dentiste, il la rencontre, que sais-je, il la tue, ou une histoire policière, peut-être. Je m'embarquais dans l'invraisemblable, et donc ça n'allait pas. Donc, tout ce qui me restait, c'étaient des jeunes, des vieux, et quelqu'un qui est lui-même au début de l'âge adulte et qui pense qu'il n'y a pas d'adultes. Ça m'a rappelé du reste une phrase de Malraux, que j'ai déjà citée dans beaucoup de films, qui est : « D'abord les gens sont beaucoup plus malheureux qu'on le croit. Et le fond de tout, c'est qu'il n'y a pas de grandes personnes. »

Ce qui me frappe dans vos films, c'est qu'il y a un âge qui n'est pas tellement présent : c'est l'enfance. Il n'y a pas d'enfants. C'est étonnant quand on parle de la mémoire.

JLG : J'espère que vous verrez tout à l'heure le film d'Anne-Marie Miéville, parce qu'au début il y a des enfants, et puis après il y a des adultes. Et en général la critique qu'on fait, c'est : « Que diable viennent faire ces enfants au début du film ? » Mais c'est vrai que je n'ai pas eu d'enfant, que c'est abstrait, et que je vois ça d'un œil probablement plus convenu. Alors qu'il y a des films avec des enfants, dont certains films russes d'autrefois... Mais ça, c'est relié à mon histoire personnelle.

CHOISIR UN TITRE ?

Je voudrais savoir pourquoi vous avez intitulé votre film *Éloge de l'amour*, parce que pour moi, c'est un travail sur la mémoire et on ne parle pas énormément d'amour.

JLG : J'ai plutôt l'impression que c'est lui, le titre, qui m'a choisi. J'ai souvent comme ça des titres en tête, et puis à un moment j'essaie de voir où il y a une direction et d'aller dans cette direction. Ça peut être un morceau de musique qui vous choisit. Moi, ce sont souvent des titres : je vais voir ce qui pourrait s'appeler comme ça.

Mais je pense qu'il y a l'éloge de l'amour, de toutes les formes d'amour, l'amour du prochain, l'amour de la France, l'amour de la Résistance, l'amour de ceci, l'amour de cela. On parcourt beaucoup de formes d'amour. Et puis il y a le mot « éloge » dans la littérature française... On aurait pu appeler le film *Le Tombeau de l'amour* aussi, comme on disait *Le Tombeau de Couperin* ou *Le Tombeau de Baudelaire*, mais si je l'avais appelé *Le Tombeau de l'amour*, je me doute de ce qu'aurait été votre question.

NOIR ET BLANC ET COULEURS

Pourquoi une partie du film est-elle en noir et blanc et l'autre en couleurs ?

JLG : Je pense, pour faire une différence, un contraste. Et puis, comme j'ai un peu le mauvais esprit de contradiction, je pense qu'un cinéaste habituel aurait normalement fait la partie « présent » en couleurs et la partie « passé » en noir et blanc, et il me semblait qu'il valait mieux faire l'inverse. Le présent photographique est en noir et blanc. Les trois quarts des photos dans les journaux, pour des raisons commerciales aussi bien sûr, sont quand même en noir et blanc. Et la couleur dans ce film devait un peu magnifier le passé. Je pense que quand on lit Proust, l'œuvre elle-même est en noir et blanc, en lettres noires sur blanc, mais ce dont elle parle on le voit en couleurs. Même la madeleine de Proust on la voit un peu colorée. Il y avait ça. Que ça fasse un contraste.

C'est la raison pour laquelle vous avez travaillé les couleurs dans la deuxième partie qui est un flash-back avec l'idée de la magnifier ?

JLG : C'est à dire que, s'il y avait eu de l'argent et s'il y avait encore des possibilités techniques aujourd'hui, j'aurais voulu qu'il y ait une vraie différence. J'aurais aimé faire la deuxième partie en ce qu'on appelait autrefois le 70 mm, en supertechnirama 70 mm : on voit tout à coup tout à fait autre chose, mais ça n'existe ni en exploitation ni en production non plus. Alors, plutôt que de faire ça, j'ai dit : faisons le moins cher, au contraire ; faisons le plus pauvre, le moins cher possible. Et ce plus pauvre, exaltons-le. Prenons une petite caméra vidéo et profitons de ce qu'on n'aura pas une bonne retranscription 35 mm. On ne recherche pas la fidélité.

Moi, la peinture que j'aime, c'est celle du début du siècle, même des peintres plus mineurs comme Derain, comme Vlaminck, où les arbres sont rouges et les maisons sont bleues, Van Dongen, les premiers Matisse, les premiers Kandinsky. Et ça, avec les moyens du bord, on peut le faire nous-même. On a pris un petit écran. On a travaillé nous-même, ce qu'on n'aurait pas pu faire dans un laboratoire parce que ça aurait coûté trop cher. Évidemment, si on veut la fidélité, une grande fidélité ... Regardez comment Rohmer a fait son *Anglaise et le Duc*, que je trouve assez mauvais par rapport à ce qu'on devrait faire. Il aurait dû dépenser beaucoup plus d'argent ; et d'un point de vue plastique, ça ne vaut pas *La Marquise d'O*. Ça n'est pas la peine de faire différent pour en fin de compte vouloir la même chose.

Vous avez retrouvé le noir et blanc après des années et des années, puisque vos premiers films étaient en noir et blanc. C'était une volonté de tourner en noir et blanc ? Il y avait une raison ?

JLG : C'était le fait que c'était surtout la nuit. Retrouver le noir et blanc, bon, il était toujours chez Kodak. Il y avait cette bonne vieille double X, qui est une pellicule splendide. On l'a utilisée normalement. On l'a fait tirer après en noir et blanc et non pas en couleurs, ce qui fait tout à fait le noir et blanc d'autrefois, où il y a beaucoup de gris. La nuit, c'est le gris aussi. Le fait qu'il y ait beaucoup de gris aussi a certainement influencé dans ce sens. Ou peut-être qu'une fois que j'ai eu décidé arbitrairement le noir et blanc, je me suis dit qu'on allait tourner beaucoup de nuit.

Il y a beaucoup de plans qui sont séparés par des noirs. Est-ce que ce sont les noirs qui séparent les plans ou au contraire les plans qui apparaissent au milieu de la nuit ?

JLG : Moi, je mets des noirs maintenant quand je pense que le plan doit finir. Mais si je pense que c'est un peu trop tôt pour que l'autre plan commence, eh bien je mets un noir, comme en musique on peut mettre un silence : toutes les notes ne se suivent pas nécessairement. Ça peut mettre du rythme. J'utilise encore des cartons, des fois.

PLASTICIEN PLUS QUE MUSICIEN

Je vous ressens bien sûr comme cinéaste. Mais je vous ressens beaucoup aussi comme peintre, comme philosophe, comme musicien. Dans toute votre œuvre on ressent toute une rythmique comme justement en musique, on ressent le travail sur les images, et tout. Est-ce que vous vous sentez aussi peintre, plasticien, musicien ?

JLG : C'est une banalité que de dire que le cinéma a toujours été un peu tout ça. Peintre, non ; plasticien, oui. Plasticien, c'est quelque chose qui a été un peu oublié dans le cinéma. J'y suis sensible. Surtout que sous l'influence de la télévision on ne peut pas trop dire que dans les trois quarts des images, il y ait quelque chose de plastique, si vous voulez.

Le reste ? Non, musicien, je m'y connais peu. J'écoute peu. En général je me décide pour un type de musique. On est en rapport avec une maison de disques de Munich qui publie et édite beaucoup de musiques, certaines un peu plus connues que d'autres, celle de Keith Jarrett ou celle d'Arvo Pärt. Mais ce sont des musiques qui des fois m'aident à penser, qui donnent un son. Ce son, il n'a rien d'autre, mais on a l'impression qu'il vient d'un endroit où le film qu'on prépare ou qu'on a envie de faire doit aller aussi. Et il y a déjà une indication, comme un sens, comme une étoile du berger sonore, si vous voulez.

LE GOÛT DE LA CITATION

Vous produisez des images, vous produisez de moins en moins de mots. La citation envahit de plus en plus vos films. Est-ce que c'est une forme de renoncement ou est-ce que ça signifie autre chose, de ne parler qu'en citant ?

JLG : Au début du film d'Anne-Marie Miéville, excusez-moi de me citer, mais c'est un beau film dans lequel je suis honoré d'avoir joué, à un moment au début mon personnage dit : « J'ai trop parlé. » Il dit aussi : « je crains une punition. » Probablement il y a ça. J'aime beaucoup les livres. Le livre est avec le film un compagnon absolument magnifique. Et donc à des moments, si je trouve la phrase, je la mets. Et puis j'en mets d'autres, et puis je les relie. Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do, tous les musiciens en font des citations dans tous les sens. Rouge, vert, bleu, violet..., toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, tous les peintres aussi ; donc les vingt-quatre lettres de l'alphabet, tout le monde aussi. J'utilise des fois les vingt-quatre lettres de manière un peu plus composée : elles font des mots et même des phrases quelquefois.

Mais non, je ne vois pas. Non, au début, il y a trente ans peut-être, il y a eu un côté citation. On m'a toujours reproché de mettre des livres dans mes films. C'est étonnant : les trois-quarts des films sont faits d'après des livres. Moi, je fais des films originaux, qui sont quelquefois plus faibles à cause de ça, parce qu'il n'y a pas la trame, la solidité d'une trame romanesque, surtout si elle est un peu de qualité, mais j'aime beaucoup montrer des livres après, et on me le reproche. C'est bizarre. On a ce livre blanc, qu'est-ce que ça veut dire ? Eh bien, c'est un livre blanc. J'aurais pu mettre le livre noir, on m'aurait dit : pourquoi noir ? Eh bien, c'est rien. Ça ne veut dire rien. Vous pouvez penser ce que vous voulez. Si le film est bon, vous êtes amené à avoir une pensée, peut-être un peu voisine de la mienne, mais juste, que vous énoncez à votre façon, et que moi, j'énonce à la mienne.

LE DÉLIRE D'INTERPRÉTATION

Il y a deux plans que j'aime beaucoup, entre autres ! Ce sont des plans de cascades dans la partie couleur, qui durent quelques secondes : une jeune fille qui fait un saut périlleux arrière et puis un jeune homme qui saute par dessus un filet de tennis. Est-ce que ça, c'est une réponse faite à la surabondance, un clin d'œil fait à la surabondance de cascades qu'on voit par exemple dans des films comme *Matrix* ?

JLG : Oh, mais non ! qu'est-ce que vous allez chercher là ?

C'est mon interprétation !

Mais je crois que c'est parce que les images, enfin ce qu'on appelle images, ce qu'ils appellent images, que la télé donne, sont d'une faiblesse si grande que d'abord eux doivent beaucoup parler dessus, et ce qu'ils disent est aussi d'une faiblesse énorme, sauf de temps en temps quand il y a quelqu'un d'intéressant, oui, ce qui arrive. Mais sinon on est soi-même forcé de commenter ces images, inconsciemment ou pas. Et après, quand on se retrouve devant la pomme de Cézanne, on se croit obligé de faire un commentaire qui est d'une nullité profonde. Cézanne les a déjà faits ces commentaires, en plus. Et donc on a un délire d'interprétation, car on se retrouve dans une position de grande faiblesse. Vous verrez le film d'Anne-Marie, que vous pouvez interpréter de mille façons, mais il n'y a pas à l'interpréter. Ce n'est pas un concerto de Chopin qui doit être joué d'une certaine manière et pas d'une autre.

Donc là, je vous disais, il y avait un tennis, moi j'aime bien le tennis, et j'avais envie de faire sauter la fille. On a pris une vraie sportive qui s'entraînait au..., je crois qu'on l'appelle le Fosbury je ne sais pas quoi, le Fosbury flop. Je n'ai jamais compris comment on pouvait sauter comme ça. Et elle nous l'a fait juste gentiment comme ça. C'est un petit plan qui est complètement en dehors, disons, voilà, qui est comme ça et qui en tout cas n'est pas un saut périlleux en arrière.

LES ACTEURS DANS LE CINÉMA D'AUJOURD'HUI

Bruno Putzulu, c'est quelqu'un que j'ai senti bon, honnête, propre. Il a une certaine droiture, du fait qu'il se tient droit, probablement parce qu'il est petit aussi et qu'il se tient très droit pour être à la hauteur. Au laboratoire on riait toujours, on se disait qu'il pourrait servir de mire parce qu'il ne bougeait pas. Et donc avec cette droiture il fait son personnage. Une droiture, pas une honnêteté de brigand, comme Delon qui a une honnêteté de brigand : il faut qu'il se batte. Là, pas du tout. Et donc ça allait bien.

Aujourd'hui le cinéma n'est plus fait par des producteurs, mais par des agents, des avocats, des conglomérats et d'autres choses. Il n'y a plus un producteur qui souhaite faire son métier, comme du temps de Zanuck, je ne parle pas de Thalberg autrefois quand il rencontrait Stroheim et discutait avec lui. Quand même, sans Thalberg *Les Rapaces* n'existerait pas. Quelqu'un qui dit : « Je veux ce film-là et pas un autre », qui pense que peut-être ce sera un succès, que ça gagnera de l'argent, mais qui surtout se dit : « Je veux ce film-là, et il doit être fait comme ça. », ça c'est fini. Ça a disparu. La production a disparu.

Alors effectivement Guiraudie produit son petit film. Anne-Marie produit, moi aussi un petit peu. Ensuite ils sont distribués tant bien que mal, mais ils ne sont presque plus distribués. Ils passent peut-être dans des festivals. Sinon, on ne trouve pas ensuite régulièrement, disons, trois cents endroits comme celui-là qui peuvent être liés par un système postal de distribution. Non, ça n'existe plus, ça. Tout ça n'existant plus, j'en reviens au début, les acteurs sont devenus aussi autre chose.

Au théâtre, je ne suis pas qualifié pour répondre, mais voyez le nombre de téléfilms ou la façon dont la speakerine lit un texte. On ne trouve plus de vrais acteurs. Bon, si on veut un jeune, on a un jeune. Si on veut un vieux, on aura un vieux. Il sera moyen. Il ne vaudra pas Saturnin Fabre, il ne vaudra pas tous ces merveilleux acteurs dits de deuxième catégorie qu'on avait il y a cinquante ans, qui avaient chacun un phrasé, une diction... De Gaulle parlait exactement comme Saturnin Fabre. Il y avait beaucoup d'autres gens comme ça. Donc on ne trouve plus ces acteurs. Un acteur, un homme et une femme comme Fredric March et Kim Novak dans le film de Delbert Mann dont j'ai oublié le titre (NDLR : *Middle of the night*, 1959) sur un scénario de Paddy Chayefski, on ne les trouve pas. Ils ne sont pas là. Ceux qu'on a, ils jouent au pire comme Depardieu ou au mieux comme la speakerine, si vous voulez. Il y a beaucoup de films qu'ils ne peuvent pas faire. Pour son film *Anne-Marie* Miéville a essayé, elle a cherché des acteurs, et finalement elle a dû prendre le rôle et j'ai dû prendre le rôle, alors qu'au début, vu qu'on avait déjà fait un film ensemble, ça semblait mieux que ce ne soit pas moi qui le prenne. Mais chez moi, il y avait au moins cette vérité, plus ou moins bien jouée ou accomplie après, car je ne suis pas Fredric March, je joue moins bien, ni Jannings, ni X ou Y, ni Richard Harris dans *Le Désert rouge* d'Antonioni, mais il peut y avoir juste cette sincérité ou cette droiture dans le chemin qui nous est donné à parcourir, qu'on demande à un acteur.. Pour mon film, Bruno Putzulu, ça va. Mais, même plus âgé, il n'aurait pas été bien chez Anne-Marie. Ces acteurs ne peuvent pas être et chez Guiraudie et chez Anne-Marie et chez moi. Peut-être ils peuvent faire une fois une chose. Avant, ils pouvaient tenir plusieurs rôles. Voilà.

Les techniciens, il faut tout leur dire. Ils ne font pas grand chose. Mais quand même, il peut y avoir une sincérité, un certain talent. Et puis si le metteur en scène ou le producteur arrivent à mettre un bon climat, ils peuvent s'épanouir un peu, trouver quelque chose ; comme une bonne équipe, si vous voulez : ça dépend qui vous avez à l'Olympique de Marseille. Mais l'acteur, non. On se dit : « Je vais trouver », Oui, mais qui ? Je ne peux pas demander à Piccoli, quand même. Je ne peux pas demander à X, surtout que moi, je l'ai fait, hein ! J'ai souvent essayé de prendre des anciens acteurs à des moments où ils étaient en perte de vitesse, des gens que j'aimais bien, même comme Johnny Hallyday. Mais Johnny Hallyday, il ne peut pas forcément faire du Shakespeare.

C'est pour ça que dans ce film-là vous avez utilisé beaucoup de gens qui ne sont pas des acteurs, comme Lacouture ou Baignières ?

JLG : Voilà. Des non professionnels, mais qui correspondent à quelque chose. Claude Baignières est critique cinématographique du Figaro et en général il n'aime pas ce genre de film, mais c'est un personnage très sympathique et que je trouve très bon acteur là. Lacouture, il a une voix assez particulière, et je voulais une voix qui fasse entendre le mot « histoire » et qui puisse tout à coup la faire entendre, alors qu'un acteur ne l'aurait pas fait entendre, et qui soit vrai. On peut dire au moins que c'est vrai. Ce qu'il dit sur l'Angleterre et la France à un certain moment donné, c'est de quelqu'un qui a étudié la question, ce n'est pas une phrase apprise.

Pourquoi Françoise Vierny ?

JLG : Oh, c'est pareil. Pareil, pour avoir une vraie grand-mère, un peu à bout de souffle et sincère, et qui a vécu cette vie-là et puis qui a viré au catholicisme dans les dernières années de sa vie. Donc comme ça allait dans le scénario, c'était vrai. Que ça fasse mélangé, qu'il n'y ait pas de différence, qu'on fasse de la compensation, comme disent les banques, entre ceux qui sont trop chargés et ceux qui sont pas assez, et que ça amène quelque chose. Effectivement c'est un travail d'orchestre entre les musiciens.

LE CINÉMA COMME EXERCICE PHYSIQUE

Vous passez pour être un cinéaste très intellectuel, mais je trouve que finalement, ce qui m'a le plus frappée, c'est l'émotion dans votre film.

JLG : Je vous remercie. Mais le cinéma est quelque chose de très physique, qu'on ne peut faire que jusqu'à un certain âge. C'est extrêmement physique. Quand on est des producteurs, comme nous le sommes, Anne-Marie Miéville et moi, on ne fait que des choses physiques, souvent sans émotion. Il n'y a pas assez d'émotion au niveau de la production. Quand on en vient au tournage ou, pour moi surtout, au montage, oui, il y a ces moments-là. Mais avant c'est tout sauf un travail intellectuel. Je me suis souvent demandé, quand je filme si on me donnait le choix, comme dans, vous savez, s'il y avait ceci ou ceci, que préférerais-tu ? si tu devais être aveugle ou n'avoir plus de mains pour continuer à faire des films, qu'est-ce que tu préférerais ? Moi, je pense que je dirais être aveugle ; et qu'une grande partie de mon activité, avec les mains, bon, il y aurait une rééducation certainement, mais je pense que je pourrais la continuer, puisque que pour moi le cinéma c'est ce qu'on ne voit pas. Donc la vue me gêne souvent.

UNE CAMÉRA POUR QUOI FAIRE ?

Vous dites que vous n'êtes pas musicien, mais en fait vous construisez souvent vos films comme un musicien qui aurait plusieurs thèmes dans la tête et qui en fait un morceau, puisque vous dites que vous avez plusieurs histoires qui se recollent.

JLG : Tout le monde fait ça plus ou moins. Ça n'est pas de la musique, ça. Non .

Est-ce que vous croyez que les autres films français sont construits comme ça ?

JLG : Non. Les trois quarts des films sont construits sur des scénarios qui n'ont pas besoin de la caméra. Le metteur en scène après n'a pas besoin de la caméra pour faire ce qu'il fait. Il ne se dit pas : « Ça, je peux le faire. Cette personne-là, cette dame, ce monsieur, cet enfant, cette vache, ce train, j'ai besoin de la caméra pour le faire. Je ne peux pas le faire autrement ». Je pense qu'il ne pense pas ça du tout. Il dit : « Ah, je vais raconter un train qui déraile »,

ou : « Il y aura telle rencontre ». Ils n'ont pas besoin.. ce qui a disparu depuis l'avènement de la télévision. Une caméra de télévision n'est pas faite pour produire une image. Elle est faite pour la transmettre. Donc la nécessité d'avoir une caméra et pas autre chose, car ça pourrait être un crayon ou quelque chose comme ça, a disparu. Donc ils se servent de la gloire de la caméra. Téchiné disait : « Maintenant, je m'ennuie avec une caméra. C'est pour ça que j'en prends deux et puis après trois. » Je dirais qu'il y a ce sentiment-là. S'il y a un sentiment, je trouve, de réussite dans ce film, sans me vanter ou en me vantant, je crois que c'est, dans la partie en noir et blanc, les quelques moments où on voit des vues de Paris la nuit. Et la différence avec la Nouvelle Vague et les autres après, c'est que, quand on tournait un plan dans une rue, quand on faisait passer X ou Y dans une rue, c'est la rue qu'on choisissait d'abord. Alors qu'aujourd'hui si on fait passer Bruce Willis ou Depardieu ou X dans n'importe quelle rue, vous n'avez plus aucun souvenir. Là, vous pouvez vous souvenir qu'il y a la Place de la Concorde ou la Place Montparnasse, parce que ce sont des endroits qui me sont restés, comme un peintre de ce point de vue là ; et qu'on a décidé de poser, d'aller peindre sur le motif, comme ils disaient. Le motif, c'est cette rue. Alors, pour les besoins du film, on fait passer l'acteur, mais la rue est choisie en premier.