Armand Meffre : Il y a des gens qui se posent des questions plus complexes que ça à la télé.

René Allio : Bon, maintenant on installe les moniteurs pour regarder la cassette de près d'une heure cinquante trois minutes que Jean-Luc Godard a fait autour de la préparation de Passion. Après quoi nous en parlerons avec lui et comme ce film se situe en plein dans la problématique qui nous occupe aujourd'hui, je crois que la discussion qui suivra avec Godard prolongera tout à fait celle que nous avons menée jusque là.

Puisqu'on est parti de cette évolution de l'image autour des annnées 60 à laquelle Godard a évidemment contribué avec Coutard et sur ce retour d'une image où l'ombre et la lumière joueraient un autre rôle et que il me semble que avec Passion Godard a fait aussi une avancée, a pris une position et en attendant qu'on passe la cassette, ce serait peut-être intéressant de revenir un moment sur la discussion et puisqu'il est là de lui demander comment il se situe, comment tu te situes dans cette évolution, si toi-même tu as ces sentiments-là d'un moment où l'image est en train de créer des remises en question sur des choses qui étaient acquises dans l'image.

Jean-Luc Godard : Pas du tout. Ce qui m'a intéressé dans la vidéo et que je n'ai même pas encore réussi à aborder c'était de dire que on bouge un projecteur sur un visage et puis on voit. En vidéo, souvent, avec des copains, il y en a un qui prend un abat-jour et on lui dit : "promènes toi". Et en général, moi, quand je trouve bon la lumière c'est juste au moment où il trébuche sur un fil et il y a juste un essai qui est bien.

Je ne vois pas très bien ces histoires d'ombre et de lumière. J'ai lu des critiques qui disaient que Coutard éclairait à plat, ce qui m'a complètement étonné, qu'on l'accuse d'éclairage baclé. Alors qu'au contraire on a uniquement essayé de travailler la lumière pour repartir à partir du son lumière artificielle. Je pense qu'aujourd'hui, à 50 ans, je peux peut-être commencer. Avec Passion, l'idée c'était,effectivement, d'arriver à contrôler la lumière artificielle ce qui s'était perdu dans les années 40 dans le cinéma. Le dernier, enfin, le seul qui l'ait vraiment fait, c'est Sternberg et j'ai toujours été envieux de cela : pouvoir effectivement écrire avec la lumière, ou en tout cas être accompagné de la lumière. C'est quelque chose que je poursuis ; je pense que cela c'est bien perdu, que cela peut se trouver ou se retrouver. On était parti de la photo, on n'a rien inventé. Ceux qui ont inventé ce sont les photographes de LIFE. A un moment, LIFE a travaillé avec des pellicules plus sensibles, la photo d'actualité s'est mise à être beaucoup en intérieur. C'était ce style, LIFE. Et puis trois ou quatre ans après,ce style LIFE on l'a, en particulier avec Henri Decae dans Bob le flambeur.C'est pour cela que ça m'a toujours étonné après les attaques de Decae contre Coutard.

René Allio : Moi, j'ai été très sensible, en voyant Passion, au fait qu'il y avait un travail sur la lumière artificielle, travail sensible qui interposait plein de choses dans le film et si des films de toi, comme Pierrot le fou, me renvoyaient à des peintres, ce ne sont pas aux mêmes peintres que me renvoit Passion.

Jean-Luc Godard : Il y a effectivement un désir de retrouver la source sans la copier et d'aller vers les gens qui ont travaillé.

René Allio : Par exemple, une séquence, un plan comme celui où on est en bas de l'escalier, où il y a les personnages qui viennent de la porte, celle qui monte et qui descend ?

Jean-Luc Godard: On a fait en vidéo d'abord, tout c'est fait en vidéo d'abord, le scénario ne s'est pas écrit. Une espèce de catastrophe et au bout d'un moment le scénario va raconter un peu ça et on a travaillé en vidéo, on l'avait tourné en vidéo, on l'avait cherché en vidéo. Cela vient d'escaliers des films américains. Après, on a dit à Raoul : "est-ce que tu crois qu'au cinéma on peut arriver à le faire ?". Il a dit "pas de problèmes". Mais c'était un peu moins bien. Là, je lui ai dit : "tu vois, ce n'est pas le problème de Passion, c'est intéressant. Parce que il y a quatre opérateurs qui ont refusé le film plus ou moins gentiment. Aronovitch, Alekan...Et le principe que j'imposais, que je demandais au départ, c'était : "tournons dehors sans lumière selon mon vieux système". C'était un peu religieux à cette époque, recevons la lumière de Dieu et regardons, ouvre les yeux, et puis ensuite sers toi, mais pour ça fais des repérages, va dehors beaucoup plus que moi puisque tu es opérateur, va dehors même dans des endroits où on ne tournera pas, va dans la région où on est, qui est une région autrement changeante par rapport à la lumière pour me dire : "à ton avis, à quel moment tu aimerais tourner à partir de la lumière ?". Et peut-être que cela me donnera une idée de décor que je n'ai pas eu pour l'instant. Ensuite, ayant reçu, on t'a donné cette lumière. Tu n'as qu'a mettre le diaphragme, ce qui n'est peut-être déjà pas simple ; ensuite, quand tu seras dans le noir, en studio, réutilise non pas n'importe quelle lumière de studio mais par rapport à ce que tu auras reçu dehors. Et tous ont refusé de travailler sans lumière dehors et je n'ai pas compris naïvement pourquoi ça leur a posé un gros problème. Ensuite, ce qui m'a extraordinairement étonné et un peu émerveillé effectivement, Raoul s'est contenté d'installer, puisque il a éclairé le studio comme autrefois ; là, je regrettais d'en être toujours à autrefois parce que cela prouve qu'on n'a pas beaucoup avancé.Antonioni aurait fait avec la même installation que Raoul, son éclairage à lui. Tout cela, je crois, ce n'est pas le génie de Raoul, c'est l'extrême simplicité et je ne sais pas comment il a fait parce qu'il s'est contenté d'aligner des projecteurs.

Quand j'ai vu ça au départ je me suis dit : "il a pris un coup de vieux, qu'est-ce qu'on va faire ?". Il s'est trouvé qu'il a pu, sur un ou deux trucs, éclairer Delacroix un peu comme Delacroix et Rambrandt c'était un petit peu autre chose aussi ; alors que c'était vraiment des rangées de projecteurs. Raoul, je crois, travaille selon des ensembles qui permettent le détail. Au départ, on avait été accusé d'augmenter le contraste des ombres et des lumières, ce qui est tout à fait naturel, qui est la photo avec du grain en plus, quand la pellicule est sensible. Truffaut, dans Les 400 coups, avec Decae qui adoucissait au contraire, Decae qui a inventé par exemple, je ne sais pas comment ça s'appelle aujourd'hui, quand il y a sept ou huit projecteurs qui ont été réunis dans une boîte, c'est Decae qui l'a inventé, mais il l'a inventé pour corriger, parce que moi, j'ai refusé absolument, pour corriger la violence du contre jour par exemple, d'adoucir. Et aujourd'hui on dit que c'était des photos sans ombre alors qu'il suffit de regarder les films A bout de souffle ou Tirer sur le pianiste pour voir que ce sont des photos qui n'avaient que de l'ombre et de la lumière.

Jean-Pierre Daniel : Qu'est-ce que c'est que cette envie de vouloir maîtriser la lumière maintenant ?

Jean-Luc Godard : C'est qu'elle vient au moment du scénario, à tel point que généralement elle est devenue le sujet même de Passion ; la difficulté pour les personnages de faire la lumière entre eux au sens banal où on dit éclaircir, s'expliquer, s'éclaircir les idées est devenue, effectivement, que l'histoire, la lumière et la trace qu'on trouve, la lumière c'est la trace et Sternberg. Je pense qu'il y a quelque chose qui s'est perdu, parce qu'au moment où Sternberg a inventé quand même la lumière des films, du film d'Hollywood, les docks de New-York, et ensuite les rues de Chigago, ils ont inventé le film policier, c'est-à-dire faire la lumière sur quelque chose. Ils ont inventé le type même du scénario policier. Il se trouve que c'était deux juifs allemands qui ont fait ça, ce qui était encore une autre histoire aussi. Mais que ça s'est fait en même temps et que Sternberg effectivement travaillait la lumière et le scénario. On a l'impression que l'oeil et la main travaillaient ensemble. Alors, effectivement, il y a chez moi le désir peut-être d'une autre manière mais un besoin absolument vital que l'oeil et la main travaillent ensemble. Pour l'instant, l'oeil et la main, c'est seulement ouvrir les yeux. Sternberg savait déjà, je pense, les fermer ou quelque chose comme ça, et ça, c'est quelque chose. Ces choses évoluent, il ne faut pas en être triste mais il y a quelque chose d'autre. D'un point de vue très primitif, je pense que la vidéo est un tout petit appareil qui permet de se rendre compte de ce que c'est que la lumière qui arrive et la lumière qui part et comment on peut enregistrer un son en même temps, écrire un dialogue, dire ce qu'on fait.

René Allio : Tu écris rarement des scénarios et on a toujours le sentiment que tes films ne se font qu'au moment où tu les fais alors que neuf fois sur dix, au cinéma, le moment du tournage n'est que la mise en forme d'un travail qui est déjà venu dans la préparation.

Jean-Luc Godard : Un peu trop, je trouve.

René Allio : Oui, un peu trop je trouve moi aussi. Je trouve fascinant la façon dont tu travailles ; je ne connais pas d'autres cinéastes qui font de même.

Jean-Luc Godard : Oh, beaucoup plus qu'on ne croit.

René Allio :..comme toi, à travailler si fort au moment du film ?

Jean-Luc Godard : Beaucoup plus qu'on ne croit. J'ai eu l'occasion parfois de suivre des tournages de grands films américains mais ils improvisent énormément ; Renoir improvisait énormément. C'est sur les films "moyens", en gros, que le tournage est devenue une opération qui est un peu du recopiage.

René Allio : Ca introduit une notion d'économie.

Jean-Luc Godard : Je ne sais pas. Enfin, j'ai vu deux films de toi, mais je ne pense pas que c'était pour ça, sinon tu ne le ferais pas.

Jean-Luc Godard : L'improvisation c'est un peu une mauvaise querelle. Moi, j'appellerais ça, plutôt...

René Allio : Non moi je n'appellerai pas ça de l'improvisation mais du vrai travail.

Jean-Luc Godard : Oui, mais par exemple dans la musique il y a quelque chose qui est un travail tout à fait connu qui ne s'appelle pas improvisation, qui sont les variations, les variations sur un thème ; on peut dire que le tournage correspond en gros et a toujours correspondu, je crois, dans tous les bons films de toute manière, à une variation sur des thèmes plus ou moins donnés.

René Allio : Oui mais il y a aussi ce que l'on appelle l'exécution. Dans le moment de l'exécution, il se passe les vraies choses.

Jean-Luc Godard : C'est le moment de l'enregistrement et je me suis aperçu sur Passion justement qu'il y avait un côté dangereux que je n'ai vu que bien après, c'est que, si on fait le scénario en images, on ne fait pas le film après. Une fois qu'on l'a vu, on ne va pas le voir deux fois.

René Allio : Mais tu as le sentiment qu'en ayant préparé le scénario en images tu as perdu quelque chose ?

Jean-Luc Godard : On s'est perdu complètement.

René Allio : Mais je croyais que tu avais déjà pratiqué plusieurs fois.

Jean-Luc Godard : C'était la première fois systématiquement avec une équipe de 25 personnes. Ce qui m'a fait revenir pour le prochain à une personne et demie parce que je pourrai être raisonnable. Effectivement, on a tourné, on a fait des choses, et puis au bout de deux mois et demi de scénario, il y avait une équipe de film de 25 personnes. On avait trouvé un financement absolument magnifique et tout à coup on avait dépensé 250 millions et le scénario commençait à se faire !

René Allio : Il est vrai que tout le problème au cinéma c'est de préparer toutes les choses à l'avance et faire en sorte qu'elles ne soient pas vraiment advenues pour qu'elles s'adviennent vraiment au moment du tournage

Jean-Luc Godard : Surtout qu'en plus aujourd'hui il se passe général de moins en moins de choses au scénario, il faut quand même dire la vérité. La grande époque du cinéma américain est un cinéma de scénarios, comme Citizen Kane. Et les problèmes des cinéastes américains sur les grands films ont toujours été des problèmes de dépassement. Le dernier exemple c'était Cimino qui avait un beau scénario, bien travaillé pour cette époque mais pour aller au bout de son scénario eh bien, il lui fallait deux ans de plus et c'est ce qui s'est produit.

René Allio : Mais ça introduit une dimension économique lorsque tu dis : "dans les films moyens on ne peut pas le faire" ; on peut faire que dans les films complètement fauchés en production sauvage on ait une liberté fantastique.

Jean-Luc Godard : Absolument.

René Allio : Ou alors dans les budgets de 2 ou 3 milliards mais est-ce que encore aujourd'hui on a ces besoins ?

Jean-Luc Godard : Même pas, parce que dès que tu arrives à trois milliards tu en arrives à huit et dès que tu arrives à huit tu en arrives à dix. Coppola en est le bon exemple : le seul film qui ait coûté vraiment cher dans l'histoire du cinéma c'est Naissance d'une Nation. A cette époque , les films coûtaient de 1000 à 2000 dollars et étaient en général d'une bobine. Et puis ils ont décidé de faire quelque chose qui ne s'était jamais vu ; alors, ils n'ont pas fait un film de deux bobines, c'est-à-dire, vingt minutes ; ils ont dit : "on va faire un film de vingt bobines", c'est-à-dire qu'ils ont multiplié par 20 et au lieu de 1000 dollars ils n'ont pas dit : "ça va faire 10 000 dollars ou 100 000 dollars ou un million de dollars", mais ils ont dit : "ça va faire quatre millions de dollars". C'est-à-dire qu'ils ont tout multiplié par 1000 pratiquement.

Ca aussi c'était la vraie possibilité de raconter une histoire tout à coup avec un budget complètement dément pour l'époque mais en même temps qui rendait possible tout à coup un saut quantitatif et qualificatif au niveau de "qu'est-ce qu'on va raconter ?". Ils ont pu raconter La petite baigneuse de Max Sennett et Le flic ; ils ont raconté tout à coup ce qui intéressait les Etats-Unis.

René Allio : Mais, est-ce que tu ne crois pas qu'aujourd'hui, poser le problème à l'envers, c'est une manière d'aborder le problème qui vaut d'être posé, en particulier pour les jeunes réalisateurs qui commencent parce qu'ils se trouvent complètement piégés dans un système où le moindre film, s'il est normalement financé dans les pratiques institutionnalisées, doit coûter 500 briques ? A partir du moment où il coûte 500 briques ils ne sont plus libres ni par rapport à eux-mêmes, ni par rapport au producteur qui a pris le risque de produire un premier film et, du coup, moi, j'ai le sentiment qu'il y a toute une génération qui a un rapport qui va de soi avec l'image, qui n'a besoin que d'une chose : la possibilité de tourner beaucoup et le seul moyen de la faire tourner beaucoup ce serait d'arriver à faire des films moins chers et comment faire des films moins chers ?

Jean-Luc Godard : Ca a toujours été le problème depuis, je pense, 1920. Comment faire des coûts moins chers ? Mais la seule chose qu'on n'apprend pas à l'IDHEC ou ailleurs c'est à faire les devis et à les lire.

Je prends un exemple à moi : A bout de souffle, qu'est-ce que c'est deux personnes dans des pièces qui bougent des décors, changent sept ou huit fois de suite mais il y a toujours deux personnes dans une pièce ? Cela a été fait à l'époque pour 40 millions d'anciens francs alors que le budget moyen de cette époque était de 80. Bon, vu, ou alors on peut se dire, vu l'inflation, vu l'augmentation du coût de la vie etc... on multiplie ça et on arrive à effectivement 500 millions anciens. Mais on peut se dire aussi où passent ces 500 millions anciens ? On décompose, on voit, par exemple, que la pellicule n'a pas augmenté en proportion. Ce qui a augmenté ce sont les charges sociales, les salaires principalement ; alors, je finis par me demander, moi qui suis co-producteur maintenant, qui je paie ? que font-ils pour ce prix-là ? Que puis-je leur demander et que veulent-ils faire, que savent-ils faire honnêtement ? Sur Passion j'avais fait remplir un questionnaire : que savez-vous faire ? Eh bien, personne n'a répondu, comme s'ils se sentaient un peu piégés par, toujours, les conneries de Jean-Luc alors que c'était très sincère. Bien sûr, par caractère, je ne sais peut-être pas très bien le dire mais c'était très sincère car je voulais savoir ce qu'ils savaient faire. Peut-être que, à ce moment-là, l'ingénieur du son est mieux comme costumier et on peut changer. Mais c'est fondamentalement mon idée que, aujourd'hui, avec les moyens techniques qui existent, un film, comme ceux que j'ai faits, comme Vivre sa vie, comme A bout de souffle, comme Masculin-Féminin,

tous les films, en gros, 80 % des films, c'est deux, trois personnes dans une pièce. Et c'est rare qu'il y en ait trois parce que quand il y a le mari, la femme et l'amant, les gens ne sont jamais intéressés à faire parler les trois ensemble. Donc, c'est plutôt toujours deux par deux. Moi, mon opinion, c'est que les films sont toujours faisables à 500 millions d'anciens francs ; simplement il faut utiliser les techniques et les possibilités très sophistiquées de la technique ; en d'autres termes, les rapports de travail doivent être faits différemment. Dix-huit personnes pendant huit semaines à tant coûtent tant. Par contre, quatre personnes, quatre mois, d'une autre manière, ça coûte moins cher et le travail est peut-être meilleur. A ce moment-là, les gens sont responsables.

René Allio : Le problème est dans le fait que, il y a quelques années, on pouvait encore en effet trouver trente ou quarante ou cinquante millions d'anciens francs, ne serait-ce qu'en avance sur recettes par exemple, et tu pouvais repartir avec cet argent sous ton bras et faire ton film. Aujourd'hui, tout fonctionne comme si toutes les instances étaient des collèges, étant la commission, comment s'appelle-t-elle, qui contrôle les financements ?

Intervenant : La commission d'agrément.

René Allio : La commission d'agrément, la commission d'avance fonctionne comme une commission d'agrément et ne fonctionne pas du tout comme une invitation à faire produire. Elle te donne deux cent briques mais si tu ne leur prouves pas aussi que tu as trouvé cent vingt de FR3 et un distributeur qui t'en donne cent ou cent vingt aussi, ils te disent : "vous ne pouvez pas faire votre film" et tu ne le fais pas. Le plus difficile à trouver aujourd'hui c'est peut-être de trouver cinq cent briques pour faire un film du système entre guillemets que de trouver trente briques pour faire un film marginal. Tu ne sais pas où les trouver ces trente-là.

Jean-Luc Godard : Je crois qu'il n'y a pas non plus de problème général. A Paris, ce n'est pas la même chose qu'en province. A Toulouse, ce n'est pas la même chose qu'à Nancy. Il n'y a pas vraiment de règles. Il est vrai que il y a tendance jusqu'à la TV et à l'extrême socialisation qui est en France, qui est assez bénéfique d'un certain point de vue et qui est assez maléfique d'un autre point de vue, parce que effectivement autrefois si on avait cent millions d'avances sur recettes , ils ne demandaient pas si on pouvait et même ils se doutaient qu'on se débrouiller avec ça et c'était bien. Tandis qu'aujourd'hui, ils imposent un système de financement qui revient à dire : "si vous ne travaillez pas comme ça, vous ne faites rien". A la guerre comme à la guerre.

Alors, on a tourné pour faire naître le scénario et puis il a fallu arrêter. Moi qui n'avais jamais tourné dans les studios, on a tourné un plan, un seul plan, dont il reste des traces.