capricci présente

JEAN-PIERRE LÉAUD

MARIE VALERA

JEAN-PIERRE MOCKY

un film inédit de JEAN-LUC GODARD

GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA

Capricci présente

GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA

un film produit et réalisé par

JEAN-LUC GODARD

inédit en salle de cinéma

une coproduction TF1 – Hamster Productions
Télévision Suisse Romande – JLG Films – RTL

copie restaurée sous la supervision
de Caroline Champetier et de Francois Musy
avec la collaboration de Fabrice Aragno

FRANCE / SUISSE – 1986 – 92 MN – DCP 2K – 1.33 – MONO

DISTRIBUTION
Capricci Films
103 rue Sainte Catherine 33000 Bordeaux

PRESSE
Karine Durance
06.10.75.73.72 — durancekarine@yahoo.fr

AVEC

Jean-Pierre LEAUD ..... Gaspard BAZIN

Marie VALERA ..... Eurydice

Jean-Pierre MOCKY ..... Jean ALMEREYDA

Caroline CHAMPETIER ..... Carol

ET LES CHÔMEURS DE L'A.N.P.E.

IMAGES

Caroline CHAMPETIER
Serge LEFRANCOIS (SFP)

SONS

François MUSY
Pierre Alain BESSE

MUSIQUE

Arvo PÄRT
Bela BARTOK
Léonard COHEN
Bob DYLAN
Janis JOPLIN
Johnny MITCHELL

Synopsis
p.9

De la *Série Noire* à Jack Lang
p.11

Entretien avec Jean-Luc Godard (1986)
p.15

Propos de Jean-Pierre Mocky (1986)
p.23

« Godard Série Noire » par Serge Daney (1986)
p.29

Lettre de Jean-Luc Godard à TF1 (1988)
p.37

Entretien avec Caroline Champetier (2017)
p.41

synopsis

On a dit du cinéma qu'il était une usine à rêves… Côté rêves, il y a un metteur en scène : Gaspard Bazin qui prépare son film et fait des essais pour recruter des figurants. Côté usine, il y a Jean Almereyda, le producteur qui a eu son heure de gloire et qui a de plus en plus de mal à réunir des capitaux pour monter ses affaires. Entre eux, il y a Eurydice, la femme d'Almereyda, qui voudrait être actrice. Tandis qu'Almereyda cherche de l'argent pour boucler le financement du film, et cela au péril de sa vie — car l'argent qu'on lui promet n'a pas très bonne odeur, Gaspard fait des essais avec Eurydice.

Le cinéma c'est autant l'art de chercher un beau visage à mettre sur la pellicule que celui de trouver l'argent nécessaire à l'achat de cette pellicule. *Grandeur et décadence*, c'est un peu cette histoire. C'est aussi la peinture de ces figurants, ces techniciens, tous ces obscurs qui travaillent pour les salles obscures, et aussi pour la télévision.

De la *Série Noire* à Jack Lang

En 1984, le producteur, publiciste, scénariste, réalisateur et acteur Pierre Grimblat — qui produira au cours des années 1990 des séries à succès telles que *Inspecteur Navarro* ou *L'Instit* — propose à TF1 de rendre hommage à la « Série Noire », collection de romans policiers fondée par Marcel Duhamel aux éditions Gallimard. Hamster Films, la société de Grimblat, mettra en chantier 37 films qui seront diffusés en prime-time sur TF1 le samedi à 20h30 entre le 28 janvier 1984 et le 28 août 1991. Parmi les réalisateurs sollicités, on retrouve notamment Joël Séria, Yves Boisset, Paul Vecchiali, Jacques Rouffio et… Jean-Luc Godard. Godard a choisi d'adapter *Chantons en chœur*, un roman de James Hadley Chase.

Du roman, il ne restera bien évidemment que très peu de choses. Toutefois, Godard réussira à injecter une atmosphère de film noir autour du personnage interprété par Jean-Pierre Mocky, un producteur de cinéma endetté fricotant avec une bande de truands dans une sombre affaire d'argent sale. *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma, révélées par la recherche des acteurs dans un film de télévision publique* (la clausule n'apparait que dans le film) raconte l'histoire d'un film qui est au stade des essais. La société Albatros Films produit le nouveau film de Gaspard Bazin qui doit adapter, bien malgré lui, le roman d'un écrivain bien moins talentueux que Raymond Chandler : James Hadley Chase… C'est l'heure du recrutement des figurants, l'occasion d'un sempiternel ballet d'intermittents du spectacle défilant devant la caméra de Carol/Caroline Champetier. Car *Grandeur et décadence…* est le portrait non dissimulé de Peripheria, la société de production de Jean-Luc Godard, où l'équipe technique est à

la fois devant et derrière la caméra, où « la vie rend au cinéma ce qu'elle lui a pris… ».

Le film, diffusé le 24 mai 1986 sur TF1 (juste avant que celle-ci ne soit privatisée), est dédié à Jack Lang, alors Ministre de la culture et de la communication. Cet hommage s'inscrit dans le contexte houleux du lancement de nouvelles chaînes de télévision privées annoncé le 4 janvier 1985 par François Mitterrand. À l'aube des élections législatives de 1986, la libéralisation de la télévision par voie hertzienne s'accélère. Les concessions sont accordées avant même la promulgation de la loi fixant le cadre juridique des télévisions privées : en novembre 1985, Silvio Berlusconi s'associe à Jérôme Seydoux et Christophe Riboud pour créer La Cinq. La décision fait scandale. Jack Lang fait connaître son inquiétude en demandant publiquement de réviser les clauses du cahier des charges rédigé par Georges Fillioud, secrétaire d'État chargé des techniques de la communication, qui comprenait notamment l'autorisation de plusieurs coupures publicitaires pendant la diffusion des films, un quota de diffusion des œuvres cinématographiques françaises limité seulement à 25% (au lieu de 50% pour les chaînes publiques) et un raccourcissement de la chronologie des médias.

La protestation de la profession ne tarde pas à venir. Le 9 décembre 1985, des représentants de l'industrie cinématographique organisent un meeting anti-La Cinq à la Mutualité réunissant 1 500 personnes et menacent de boycotter la chaîne en ne lui vendant aucun film. Malgré les conclusions de la Haute Autorité qui contestera les vices formels de la procédure d'attribution de la concession à la Cinq, le gouvernement finira par faire adopter un nouveau cahier des charges plus ou moins conforme à l'original.

Entretien avec Jean-Luc Godard

C'est vous qui avez souhaité tourner un film pour la *Série noire* ?

Ça s'est fait comme ça, en parlant avec les gens d'Hamster, la société qui produit cette série. J'ai dit « pourquoi pas ». Il fallait partir d'un roman, alors je suis parti d'un auteur que j'aimais bien, que je considérais avec respect, Chase. Et le roman est resté derrière, on est arrivé ailleurs…

C'est vrai que vous aviez promis de réaliser un polar classique ?

Je ne sais pas ce que c'est un polar classique. Les grands romans de série noire sont ceux où quelqu'un qui a des ennuis cherche comment s'en sortir dans un certain climat. De ce point de vue-là, c'est complétement respecté.

Les producteurs ne vous ont rien imposé ?

Si, un budget global qui a été accepté et on a fait le film (en vidéo) pour un tiers moins cher que les autres.

Pourquoi avez-vous choisi Jean-Pierre Mocky ?

Parce que nous avons un peu la même histoire : nous avons vécu et nous vivons la grandeur et décadence du cinéma à l'époque de la télé.

La télévision en bloc ? À la fin du scénario, on a plutôt l'impression d'une télé privée…

Elles sont un peu privées d'imagination, les télés privées. D'après ce que j'en vois, elles sont toutes pareilles. C'est la toute-puissance, comme la Royauté, comme l'Église au Moyen Âge. Le cinéma projette quelque chose, c'est pour ça qu'il est encore puissant dans le cœur des gens et que les films ont beaucoup de succès à la télévision. La télévision diffuse, elle transmet.

Elle a beaucoup de mal à créer. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de bonnes choses, intéressantes, de bonnes gens…

Et elle créera de moins en moins ?

Je le pense. Et c'est pour ça que tous les endroits de création ont un pouvoir très grand à la télévision, que ce soit d'abord les films, ensuite les variétés et l'information, c'est-à-dire ce qui transmet des éléments créateurs. Ce peut être Chirac ou Mitterrand qui crée. Platini qui crée un but ou moi quand j'ai l'honneur d'y passer, ou Zidi… Sinon elle ne fait rien. *Des chiffres et des lettres*, ça ne crée rien. Cela dit, il y a un accord du citoyen pour avoir ça chez lui.

Va-t-on, pour rester dans le polar, vers une prise d'otage de la création par l'argent ?

Le téléspectateur est otage mais il le veut bien. Du reste, on dit les chaînes. Dans mon film, on voit beaucoup de barreaux, on dit qu'on est dans la grille des programmes.

Cinéma et télévision ne pourront-ils pas un jour se sauver l'un l'autre ? On peut citer l'exemple de Jacques Doillon avec *La Vie de famille*, produit par TF1, tourné en 35 mm, et distribué en salles avant d'être diffusé à la télévision.

Ils devraient pouvoir, mais c'est un peu l'ours et la mouche. Moi, je souhaiterais que certains de mes films, qui seraient faits autrement, puissent passer à la télévision avant le cinéma. Parce que même 300 000 spectateurs à 2 heures du matin, c'est énorme. Jamais ils ne passeront un film de Bresson à 2 heures du matin, ils diront que l'audience est mauvaise et préféreront un film porno.

Il y a une grande différence entre un directeur de chaîne et moi : si je fais trois films par an,

je suis complètement asphyxié, c'est trop, comme une maman qui ferait trois enfants par an. Lui, il fait 365 fois 10 heures de programmes par an. Comment voulez-vous qu'on puisse concevoir tout ça?

En tout cas, à TF1, on a pensé qu'il était important de commander un film au metteur en scène de cinéma que vous êtes...

Ils l'ont fait peut-être pour changer, pour donner un autre regard. Ça devrait être plus régulier, pas forcément avec moi. Je les remercie beaucoup, je suis très content et j'espère qu'ils le diffuseront correctement et normalement. Ça me permet d'avoir accès à un autre public, même si je n'avais pas forcément souhaité celui du samedi soir.

Le samedi soir à 20 heures 30 ça ne vous fait pas plaisir ?

C'est trop ! Donnez un énorme repas à quelqu'un qui sort de prison, il ne peut pas ou il tombe malade. On ne multiplie pas les chaînes et les programmes pour voir plus de choses, mais pour pouvoir changer de chaîne. Les téléspectateurs ne supportent plus de voir une émission en entier, les directeurs de chaînes en sont conscients. C'est comme des enfants qui en ont marre de leurs jouets.

S'il veille à sa qualité, le service public pourra-t-il tirer son épingle du jeu de cette floraison de télés privées ?

Je pense. Il existe depuis un moment, il a une certaine tradition et, dans quelque pays que ce soit, les télés privées qui se créent ne fabriquent pas une heure de programme comme ça. Tout ce qu'elles peuvent faire, c'est acheter

ce qui existe déjà et le rediffuser. Une chose dont on pourrait parler avec humour ce sont les génériques : ils prennent plus de temps que celui d'*Autant en emporte le vent*, avec les plus grandes stars de l'époque. C'est une bonne affaire à 800 000 francs l'heure facturée et ça ne coûte pas cher !

Vous n'avez pas tourné avec une équipe de la SFP...

On a tourné avec un chauffeur de la SFP, un laveur de carreaux et un ingénieur vidéo très content de faire autre chose. Il a mis du temps... c'est tout. Techniquement, on ne peut pas. C'est comme si pour employer l'imparfait dans une phrase de roman on devait aller aux Buttes-Chaumont, puis à Cognacq-Jay pour le futur antérieur. Alors ou vous ne faites pas votre phrase, ou vous la faites autrement.

Vous avez dit, c'était en 1983, à propos de votre marginalité : « D'ici 20 ans je n'aurai même pas le droit de prétendre à une place de balayeur à la RAI. Même cela ils me le refuseront. » On s'adapte donc au pré-emballé, ou on s'en va...

Je le pense encore. J'ai toujours pris une comparaison, exagérée mais juste : une image, c'est l'occupation. Occupation de l'esprit, de l'espace et du temps culturel, mais en même temps très physique. On ne peut plus voir une image tellement elle est petite et en plus, avec les ordinateurs on écrit dessus, ce qui est illisible. Tels que sont fabriqués les postes de télévision, on ne peut pas les regarder sans se fatiguer les yeux, mais je pense que c'est fait pour ça.

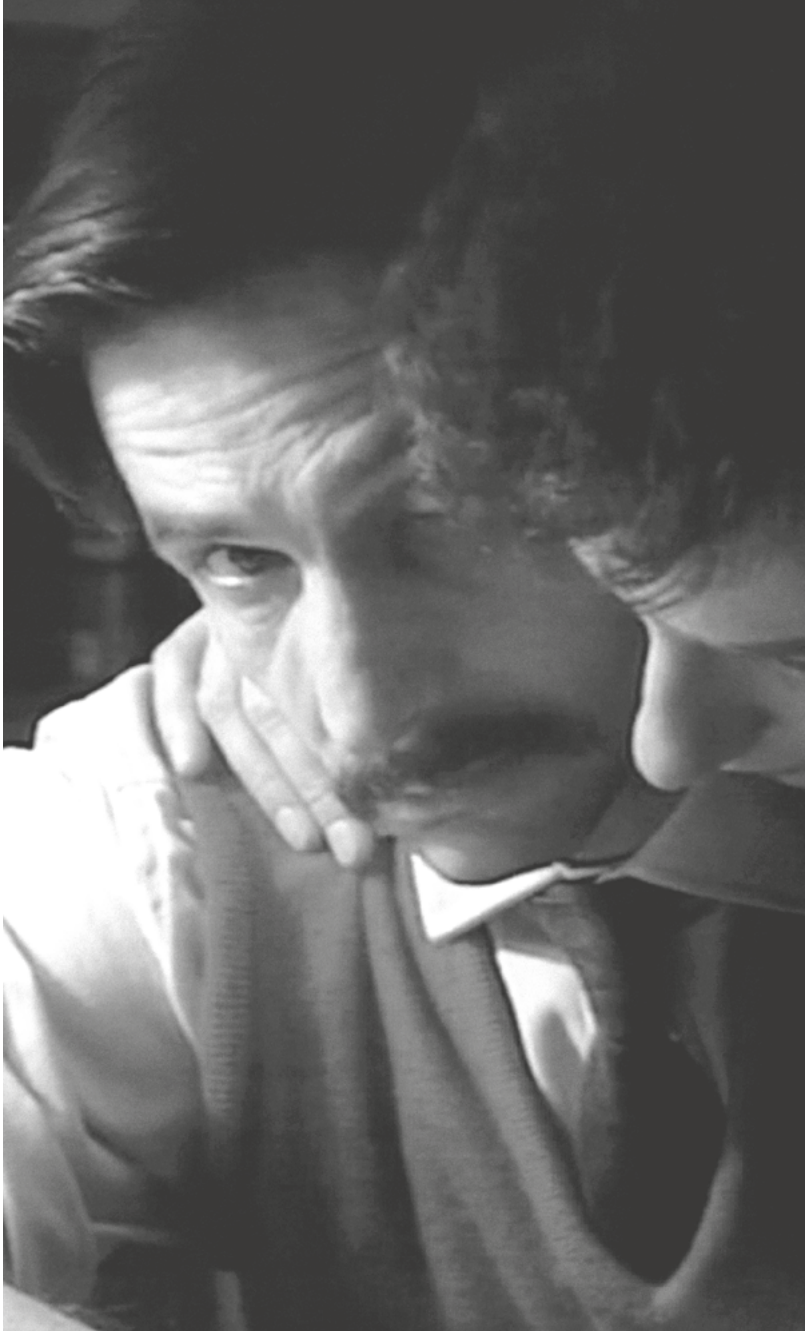
Il y a un inconscient collectif qui veut que le regard se fatigue. Aujourd'hui, même en France, pays beaucoup plus alphabétisé que d'autres, on ne sait plus lire. On le remarque avec les

acteurs, ce qui me gêne beaucoup. Comme ils ne savent pas lire, ils cherchent tout de suite, trop vite, à s'emparer du texte. Dans un cas sur dix mille, quand ils ont une forte personnalité, ça peut passer, mais tout le monde n'est pas James Dean.

Vous n'avez pas eu envie de vous distribuer un rôle, celui de Gaspard Bazin par exemple ?

Non, non. Je croise Mocky dans le film, on bavarde cinq minutes. Gaspard, je l'avais appelé Bazin, c'était parti d'une autre idée alors j'ai gardé le nom, pour donner un nom de cinéma, des références. Je n'avais pas envie de le faire, ça aurait pu être mal interprété.

Propos recueillis par Marie Rambert,
Télérama n°1892, 16 avril 1986



Propos de
Jean-Pierre Mocky

Pour des petits producteurs de notre type, comme Godard, Rohmer, Rivette ou moi-même, qui travaillons seuls, l'exploitation cinématographique est devenue quelque chose de dément. Nous n'avons plus aucune garantie : les salles prennent un film et en font ce qu'elles veulent, il n'y a plus de contrat. Il y a des financiers qui se disent : Mocky ou Godard sort un film, on va dépenser 100 millions en publicité par exemple, c'est-à-dire autant que pour n'importe quel film qui n'est pas un film d'auteur, autrement dit apparemment plus accessible au public. Mais on peut être viré d'une salle au bout d'une semaine. Nous dépendons de la simple volonté des exploitants et nous ne pouvons pas les attaquer car ils ne prendront pas notre prochain film. Nous sommes pieds et poings liés face à six personnes, trois dans les circuits de cinéma et trois à la télévision dont dépend l'avenir du cinéma. Bientôt, nous ne pourrons plus faire que de la télévision ou de la vidéo.

La presse n'a malheureusement plus d'impact. Serge Daney me disait récemment que lorsqu'il défend un film peu connu dans un journal comme *Libération*, à fort tirage, il n'y a que 200 à 500 personnes qui suivent. Or, dans le temps, Jean-Louis Bory disait que lorsqu'il faisait une critique sur un film d'auteur dans *le Nouvel Observateur*, il pouvait amener jusqu'à 10 000 personnes. Et c'était vrai, dans les années 60-70.

Godard dit que nous sommes les « premiers des Mohicans ». Moi, je dis que nous sommes les derniers, parce que nous restons peu nombreux à faire ce que l'on fait et je regrette qu'en France il y ait si peu d'auteurs-producteurs.

Nous sommes des artisans alors que nous devrions être en quelque sorte le laboratoire d'essais des grandes maisons, comme l'industrie a ses chercheurs. Les grandes sociétés nous le refusent et quand elles le font, c'est souvent avec de faux chercheurs et toujours pour l'argent. Il y a ainsi des gens qui arrivent par je ne sais quelle combine à décrocher le label « art et essai ». Ce sont soit des incapables, soit des gens qui font semblant de faire des recherches et ne font que du cinéma commercial. Les vrais sont faciles à distinguer des autres : par leur vie, leur travail et par le fait que la presse les a déjà repérés. Les milliers d'articles que j'ai eu dans le monde entier ne m'ont jamais permis d'obtenir un poste de chercheur, pas plus qu'à Godard. Nous investissons notre capital travail et souvent nos économies, nous ne sommes généralement pas payés, pas salariés.

Propos recueillis en 1986 pour le dossier de presse du film

« [...] eux tous, profilés sur le fond du vert luxuriant de l'été et l'embrasement royal de l'automne et la ruine de l'hiver, avant que ne fleurisse à nouveau le printemps, salis maintenant, un peu noircis par le temps et le climat et l'endurance mais toujours sereins, impénétrables, lointains, le regard vide, non comme des sentinelles, non comme s'ils défendaient de leurs énormes et monolithiques poids et masse les vivants contre les morts, mais plutôt les morts contre les vivants; protégeant au contraire les ossements vides et pulvérisés, la poussière inoffensive et sans défense contre l'angoisse et la douleur et l'inhumanité de la race humaine. »

WILLIAM FAULKNER, *SÉPULTURE SUD* (1954)

« Godard série noire »
par Serge Daney

J.L.G. tourne en vidéo pour la télé un film sur le petit commerce du cinéma. Mocky y joue un producteur « mort au champ d'honneur », et Léaud un régisseur paumé. La nostalgie est passée. Reste une étrange gaieté. Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma au temps de la toute-puissance de la télévision, révélées par la recherche des acteurs pour un film de télévision publique d'après un vieux roman de J.H. Chase.

C'est le titre du film, coproduit par Pierre Grimblat (Hamster) et destiné à prendre place dans la série « Série noire ». Du roman de Chase (*Chantons en chœur*), parions qu'il ne doit pas rester grand-chose et de ce titre (qui ne laisse rien dans le vague) gageons qu'il restera au moins les trois premiers mots : grandeur et décadence. Par ailleurs, ce film sentimental est aussi un trousseau de clés. Jean-Pierre Léaud y joue le rôle de Gaspard Bazin, régisseur cinéphile et exalté dont le travail est de faire faire des essais vidéo à des figurants en vue d'un film qui se tournerait si le corps du producteur n'était retrouvé criblé de balles dans sa BMW au bout d'une heure dix de film. C'est Jean-Pierre Mocky qui joue le rôle du producteur Jean Almereyda (Almereyda était le vrai nom de Vigo), patron d'Albatros films (*L'Albatros* est un film de Mocky).

À sa mort, la compagnie est mise en vente et le personnel vendu avec la compagnie. Comme dans les mélos américains du genre « rise and fall », Gaspard fait à son tour la queue pour obtenir une place de figurant. C'est la séquence 9 et elle s'annonce pathétique. Qu'on en juge. « Des figurants défilent dans l'ancien bureau d'Albatros films décoré à la mode clip et disco. Une nouvelle

secrétaire style magazine. Un assistant pour émission de variétés. Un technicien prétentieux. Lors du troisième plan, lors du défilé des figurants devant la caméra, entre trois pouffiasses et deux jeunes ringards, on voit Gaspard, pâle et mal rasé. Alors que les autres ânonnaient ou bêtifiaient, lui répond posément et calmement aux questions stupides de l'assistant. "Mais il répond, ce con ! hurle l'assistant, allez, du balai, en Éthiopie !" » (extrait du scénario).

C'est très délibérément que l'annonce de la mort fictive d'Almereyda a été calquée sur celle de la mort réelle de Gérard Lebovici. Cela ne devrait plus nous surprendre. Voilà longtemps que Godard préfère les producteurs (mal aimés, en voie de disparition) aux « auteurs » (trop encensés, en voie de banalisation). Il y a là une logique que l'on peut comprendre. Quand le cinéma allait bien, il était utile (et romantique) de prendre le parti des auteurs-qui-en-avaient contre les méchants producteurs. Mais si nous sommes « au temps de la toute-puissance de la télévision », c'est le producteur de cinéma, cet animal louche et touchant, qu'il faut défendre — avec le même romantisme — contre les grilles de la programmation télé. L'essentiel est d'être toujours minoritaire. Dans une scène de *Grandeur et décadence*, Léaud (de sa voix léaudienne) crie en vrac les noms de Graetz, Levy, Loureau, Deutschmeister, Braunberger, Paulvé, Lépicier, Hakim, Tenoudji et Rassam. D'une voix de moins en moins off, Mocky qui vient d'entrer dans le café où se passe la scène, crie à chaque fois : « Mort au champ d'honneur ! », avant de s'asseoir devant Léaud à l'appel de son nom. Exactement comme les « Mort à l'ennemi ! » de Le Vigan à la fin de *La Bandera*.

« On commence à comprendre de nos jours que le local exact est un des premiers éléments de la réalité » (Victor Hugo). Cette phrase a été écrite en 1827 (dans *la Préface de Cromwell*), mais celui qui me la lit en riant est ravi de l'avoir retrouvée en 1986. Puisque ce film est, d'une certaine manière, un film sur le cinéma (mais du point de vue de l'entrepreneur), Godard en tourne une partie chez lui, dans les bureaux de J.L.G.-Films à Neuilly. Économie, logique et fidélité. Fidélité à l'esprit de la Nouvelle Vague (« On filmait là où on était et on se plaignait du cinéma français parce qu'il filmait là où il n'était pas ») qui a consisté à délaisser le studio pour la rue ou pour ce lieu mitoyen, entre tout et tous, qu'est le bistro.

Pour ce qui est du « local exact », lorsqu'on regardera plus tard les films de Godard, on verra que, depuis *À bout de souffle*, il n'aura cessé de « peindre » des cafés, les accompagnant dans leurs décos successives. Cette fois, c'est le Carnot, en bas de l'avenue du même nom, qui a hébergé pour quelques soirs la petite équipe et son matériel vidéo. Il y avait là, en faux consommateurs, une vingtaine de personnes, dont Léaud, Mocky, deux jeunes filles, une femme et un garçon verbeux. Le café est peut-être le seul lieu un tant soit peu théâtral qui ait intéressé Godard et sa scénographie, la seule qui fasse trop partie de sa vie pour qu'il s'en soit jamais lassé. En un quart de siècle, nous avons eu tout le temps d'en reconnaître la richesse. Le bruit du percolateur qui couvre celui des conversations, une menthe à l'eau dans la lumière du jour, des demis non bus, les tables où l'on se cognera fatalement, des couverts qui font un vacarme, un

juke-box toujours possible, des plantes vertes injustifiées, des dos dont on aimerait qu'ils se tournent vers nous, mille mauvaises façons d'être assis, des têtes, des nuques et des épaules qui se désynchronisent, des secrets murmurés, des paumés rivés à leur table, face aux livres trop neufs qu'ils viennent d'acheter et aux regards baissés des filles, passant de la timidité au culot, de la complicité à l'anonymat : voilà pour le « local exact » et son cortège d'attablés.

« Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. » Cette phrase (d'où vient-elle, celle-là ?), c'est Gaspard qui la dit (de mille façons différentes, il y aura huit prises) aux deux filles, des étudiantes, qui se demandent si les essais vidéo qu'il leur propose ne sont pas de nature pornographique. Tendu, Léaud pousse d'horribles cris qui font office de clap. Il offre à Godard tout un choix de versions possibles (comme si se répéter lui était intolérable) et disloque la phrase dont il accentue diversement les lambeaux, passant à une vitesse leviganesque du cri au chuchotement, de l'emphase au soupir. Peut-être essaie-t-il, rien qu'avec une phrase, d'anticiper sur ce qu'il sait du caractère heurté, bousculé, du Godard dernière manière. La voix de Léaud a changé et lorsqu'il commande « un œuf plat saucisse ! », il a une façon nouvelle de dire le i de saucisse, avec une grosse voix mais sans l'éclat d'antan.

Il en va de la lumière comme des mots. Par contrastes. Le Carnot n'est plus nimbé de la lumière blanche du jour mais rendu au jeu tranché des éclairages de nuit. Visages dont une moitié reste dans l'obscurité, couples dont un seul est

de face (l'autre en amorce), phrases qui disent la moitié de ce qu'elles pensent, etc. « Le noir, dit Gaspard dialectique, permet de découvrir le jour. » Cela doit être vrai puisqu'un jour qu'on ne tournait pas, j'ai pu voir sur le grand Sony du bureau de Neuilly quelques images du film : les scènes du Carnot et d'autres où l'on assiste à la fuite éperdue d'Almereyda déguisé en femme (bouleversant Mocky, en fichu et veste à carreaux, une cigarette non allumée à la bouche, le regard perdu entre les tueurs et le son du *Concerto pour orchestre* de Bartók !). Cueilli à froid par la beauté de ces images, il me sembla soudain que Godard était l'un des rares à ne pas penser que la vidéo nous dispensait définitivement des jeux entre l'ombre et la lumière. D'où la beauté (ancienne) de ces images à la Lang. D'où aussi cette hypothèse : et si la « toute-puissance de la télévision » c'était cela, le cauchemar d'un monde sans ombres ? Alors, il faudrait faire l'éloge de l'ombre (et relire Tanizaki). « Ne bougez pas tous ! Tout le monde ne bouge pas ! On ne bouge pas partout ! » Les « bonnes contradictions », Godard aimerait peut-être les avoir avant le film, avec un vrai producteur, par exemple. Mais sur le « local exact » du tournage, sa patience a des limites. L'équipe, petite, tente de ne pas peser plus que son poids. Des moniteurs vidéo disent ce qu'il en est de l'image (Godard, d'un œil de plus en plus sûr, « fait » le cadre : les autres encadrent, lui cadre), et un joli oscilloscope vert dit ce qu'il en est de la lumière. Entre le « moteur demandé » et le « merci beaucoup » de Godard, il y a surtout le désir de préserver l'enchaînement des gestes utiles et de bannir les autres, comme s'il s'agissait d'une opération délicate, quelque peu chirurgicale, aux

antipodes de tout folklore du tournage. Petit entrepreneur, Godard a depuis quelque temps son équipe (Caroline Champetier, Renald Calcani, Richard Debuisne, Marie-Christine Barrière, François Hamel, Jean-François Musy et, bien sûr, Anne-Marie Miéville), et on sent bien que *Grandeur et décadence*, même s'il doit passer à la télévision, bénéficie encore des égards que les gens de cinéma ont pour le film qu'ils font.

« Puisque vos gros films ne marchent pas, donnez à mon petit film une chance de ne pas marcher non plus. » Telle pourrait être la déclaration de guerre de Mocky aux distributeurs qui s'obstinent (les chiens !) à n'accorder à son dernier film qu'un trop petit nombre de salles. Il s'agit de l'excellente (et complètement maboule) *Machine à découdre*, et Mocky ne décolère pas. L'alliance Mocky-Godard est logique, elle aussi. Ils ont en commun de toujours se plaindre, par principe, quand bien même ils n'arrêtent pas de travailler. Mais c'est peut-être, plus qu'une pose usante, un vrai réflexe de petits (entrepreneur, patron, commerçant, épicier, etc.) qui ne cessent d'exorciser la peur de manquer en s'interdisant de jamais crier victoire. Et puis, le jeu de Mocky acteur est tellement aux antipodes du monde godardien que cela aussi va dans le sens du film. Mocky joue comme les acteurs français de l'entre-deux-guerres, ceux-là mêmes que faisaient travailler tous ces producteurs « morts au champ d'honneur ». La boucle se boucle donc.

[...]

Libération, 2 avril 1986

Lettre adressée à Monsieur Arnaud Ténèze, directeur artistique à TF1

Je me permets de vous donner mon sentiment sur le souhait de TF1 d'insérer un «écran publicitaire» à l'intérieur de la diffusion de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*.

D'un point de vue artistique, je regrette que TF1 ne puisse pas insérer davantage d'écrans publicitaires au cours de la diffusion de cette œuvre qui le mérite, et ce qui serait parfaitement en rapport avec le sujet.

Nous pouvons vous indiquer plusieurs passages où l'insertion d'un écran publicitaire serait fort utile, soit à cacher le jeu outré de l'acteur principal, soit une faiblesse de découpage ou d'éclairage.

Ces écrans pourraient être la plupart du temps soit muets, soit sonores, et je me ferais un réel plaisir d'en indiquer les emplacements possibles à votre service.

Bien entendu, il faudra choisir d'un commun accord les écrans publicitaires destinés à être insérés lors de la diffusion, et pour leur bien, et pour celui de «l'amère porteuse».

Je vous prie, cher monsieur, de croire que je vous écris ces propositions hors d'usage de toute

bonne foi. La publicité sous toutes ses formes fait partie de la réalité quotidienne de notre monde occidental, et il semblerait étrange que le cinéma, qui retransmet certaines données de ce monde, ne puisse également accueillir avec affection certaines «réclames», et doive les exclure au nom de je ne sais quelle pureté artistique.

Il importe donc de pouvoir choisir pour le cinéaste non seulement l'espace et le temps de la coupe, mais le ton et le style de l'œuvre publicitaire elle-même, en accord avec le propriétaire, de façon à faire de cette coupure une liaison pour le bien commun des deux œuvres.

Dans le cas présent, dans le souci de faire partager au coproducteur du film — c'est-à-dire TF1 — des recettes supplémentaires, je suggère de redistribuer un pourcentage à fixer entre les différents coproducteurs — Hamster, TF1 et nous, — même prélevé sur le prix fixé par la chaine pour cette ou ces insertions diverses.

Je pense que cette position est infiniment plus saine que celle défendue par la SACD et la société des réalisateurs, à qui est envoyée copie de cette lettre, car de même que la production et la diffusion ne doivent pas appartenir à quelques-uns dès lors qu'il s'agit de films, de même dès lors qu'il s'agit de films publicitaires.

Jean Luc Godard, 12 mars 1988

Entretien avec Caroline Champetier

Comment a débuté votre collaboration avec Godard ?

J'ai croisé Jean-Luc une première fois quand je suis allée voir William Lubtchansky sur le tournage de *France/tour/détour/deux/enfants* (1977) à Paris. Puis, en 1984, Alain Bergala m'a envoyée comme photographe de plateau pour les *Cahiers du cinéma* sur le tournage de *Détective* qui se déroulait à l'Hôtel Concorde Saint Lazare. J'ai découvert que Jean-Luc est très tactile sur un tournage : il fait beaucoup de gestes pour s'exprimer, il touche tout, il modifie l'espace avec ses mains. Il en est sorti une série de photos de ses gestes que je lui ai remises en disant : « Voyez, on dit que vous êtes un metteur en scène intellectuel, mais vous êtes également un manuel ». Puis, en septembre 1985, alors que mon temps d'assistanat auprès de Lubtchansky touchait à sa fin, il m'a appelée. Je pensais qu'il s'agissait d'une blague. Godard cherchait « quelqu'un qui en sache un peu mais pas trop » pour rejoindre son équipe chez Peripheria, sa société de production française. J'ai ainsi été engagée pendant un an auprès de lui.

Comment vous a-t-il présenté le projet de *Grandeur et décadence…* ?

Jean-Luc n'est pas un cinéaste qui aime donner des vues d'ensemble à ses techniciens. Lorsqu'il nous a engagés, il avait précisé : « il y aura plusieurs tournages dans l'année, il faudra du matériel, s'en occuper et savoir passer facilement d'un projet à l'autre ». On a commencé par tourner la partie Rita Mitsouko de *Soigne ta droite*. Puis, on s'est interrompus et on a tourné sans transition *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*. Je préparais le matériel électrique et la caméra, puis avec Jean-Luc nous

faisions le cadre et ajustions la lumière. Le soir, je rangeais. Il y avait bien un scénario écrit, je connaissais les personnages et les dialogues, mais le sous-texte — c'est-à-dire ce qu'on appelle au théâtre les didascalies — je ne l'avais pas.

À l'époque, pour un tournage en vidéo, le 1 pouce était le *nec plus ultra* ?

De toute façon, le 1 pouce a été un format performant (625 lignes) mais limité en définition. Pendant la restauration, Frédéric Savoir (Amazing Digital Studios) et moi étions éblouis par la qualité de restitution de la couleur, particulièrement des peaux. Evidemment c'est épais, il y a une matière. Mais pour l'époque, c'est déjà très fort. Beaucoup plus fort que les premières caméras numériques grand capteur apparues il y a une dizaine d'années qui sont moins échantillonnées en couleurs que ces tritubes. C'était déjà Sony. Il n'y avait aucun maquillage sur le plateau, et pourtant les gros plans sont magnifiques, c'est de la grande peinture. D'ailleurs, chez Peripheria, j'avais un peu le sentiment d'être dans une école de peinture. On tentait chacun des choses, on gardait ce qui nous plaisait. C'était artisanal.

Comment avez-vous perçu l'hétérogénéité des éléments du film sur le tournage ? Par exemple, tourner avec Mocky et Léaud, puis avec les intermittents du spectacle, puis avec une inconnue (Marie Valéra) ?

Je connaissais bien le cinéma de Godard, et j'avais déjà compris que ses derniers films, comme *Sauve qui peut (la vie)*, étaient aussi des autoportraits. Pour moi, le personnage de Mocky c'était lui, et Marie Valéra c'était une figure d'Anne-Marie Miéville. Aujourd'hui, c'est le

dédoublement du personnage qui m'émeut. D'un côté, Jean Almereyda/Mocky représente les trafics de Peripheria. Son épouse, Eurydice, est la femme qui s'approche du cinéma à ses risques et périls mais qui ne doit pas se retourner. De l'autre, Gaspard Bazin/Léaud est un assistant très malin, très logique… comme Jean-Luc. Peu de cinéastes parlent de logique. Godard en a besoin, sa méthodologie de tournage est très logique. Evidemment Bazin, c'est lui aussi. Et le personnage de Carol, la fiancée de Gaspard, que j'interprète, c'est peut-être encore Anne-Marie.

Pouvez-vous nous parler de la construction du plan chez Godard ? Un plan de Godard semble toujours contenir un centre de gravité, quelque chose qui est visé, autour de quoi tout le reste s'agite…

Bien sûr ! Comme il le dit lui-même, il cadre, il n'encadre pas. Godard travaille avec le hors-champ, il fait exister la vie autour du cadre. Il ne cherche pas à organiser la vie seulement dans le cadre. Il choisit un cadre et les énergies alentour traversent le champ, le débordent.

C'est exactement ce que dit Bazin de Renoir à propos de *La Règle du jeu* : l'objectif de la caméra ne cadre pas, c'est un cache. La vie continue à grouiller tout autour…

On le dit comme on veut, mais cela vient évidemment du néo-réalisme. Je n'ai jamais vu Godard essayer de faire rentrer de force quelque chose dans le cadre comme avec un chausse-pied.

Comment s'est déroulé le tournage de la séquence envoûtante du ballet avec les figurants qui reconstruisent la phrase de Faulkner sur la musique d'Arvo Pärt ? La scène est très longue, elle recommence sans cesse. Comment avez-vous vécu cette durée ?

Quand on tournait, on ne ressentait pas la longueur. Je crois que Jean-Luc s'est laissé emporter au montage par la chorégraphie du mouvement, par la rythmique des ralentis et des fondus, tous magnifiques. Aujourd'hui, les fondus sont numériques, c'est-à-dire que la durée d'un fondu est un paramètre qu'on entre dans la machine et celle-ci s'exécute. Au montage, Jean-Luc faisait ses fondus enchainés avec des mouvements manuels. Le résultat est tellement musical : il y a une sensualité qu'on ne retrouve peut-être que dans *Histoire(s) du cinéma* où tous les fondus sont faits à la main également.

Ce qui est beau dans cette séquence, c'est que sa construction paraît flottante, puis tout à coup surgit la photo de James Dean qui vient clore la scène comme si tout avait été programmé.

La photo de la star, James Dean, vient mesurer l'écart entre ces figurants qu'il filme et leur idéal qu'ils n'atteindront probablement jamais, peut-être le côté marxiste de Godard.

Godard finit d'ailleurs par montrer des portraits noir et blanc de Marie Valéra comme s'il s'agissait d'une héroïne de film noir des années 40 ou 50.

Jean-Luc a choisi Marie Valéra parce qu'il était ému par son visage. Elle lui faisait penser à Dita Parlo. Danièle Huillet m'avait fait remarquer cette nostalgie du cinéma que Jean-Luc porte en lui depuis le début. Sur le tournage, il parlait très souvent des actrices du cinéma muet avec Anne-Marie et Jean-Pierre Mocky. Heureusement que Jean-Luc a beaucoup d'humour, ça a aidé à supporter cette nostalgie qu'il avait même théorisée, soutenant que le cinéma appelait sa propre disparition…

Etait-ce l'idée que le cinéma mourrait de sa propre mort ou est-ce qu'il était menacé de mort par la télévision ?

Non, je ne pense pas qu'il s'agissait de l'antagonisme entre cinéma et télévision. Il me semble que son interrogation portait plutôt sur la possibilité d'investir encore le cinéma comme un espace de liberté et de création. Je crois qu'il avait peur de ne plus pouvoir le faire. Je trouve beau que *Grandeur et décadence…* sorte en même temps que *Le Redoutable* qui parodie l'engagement politique de Godard. La vérité c'est que Jean-Luc est le seul à avoir continué à croire que les choses pouvaient changer après 68, que le cinéma pouvait encore évoluer, poursuivre la lutte par d'autres moyens. Il n'a jamais transigé.

Propos recueillis par Jean Narboni
et Julien Rejl (2017)

conception graphique : Marc Lafon
achevé d'imprimer en juillet 2017 par Pulsio

capricci