



bertrand tavernier



Débat animé par Yves Alion après la projection
du film *L.627*, à l'École Supérieure de Réalisation
Audiovisuelle de Paris le 12 janvier 2006

Bertrand Tavernier est de toute évidence l'un des représentants les plus passionnés de cette fameuse « exception culturelle » française, quel que soit par ailleurs son amour affiché pour le cinéma américain classique. Cinéphile fervent (il a beaucoup écrit sur le cinéma), Tavernier possède une dimension hugolienne, s'intéressant tout autant au cinéma de la politique qu'à la politique du cinéma. Après plusieurs années passées comme attaché de presse (ce qui lui permet d'alimenter sa boulimie de films), il entre dans la carrière par la grande porte, adaptant Simenon avec finesse (*L'Horloger de Saint-Paul*) avant de redonner des lettres de noblesse au cinéma historique (*Que la fête commence...* et *Le Juge et l'Assassin* sont les éclaireurs d'une veine qui ne semble pas tarie). Depuis lors sa carrière est ponctuée de coups de maîtres et de films sans doute moins saillants, mais qui dénotent à chaque fois une empathie réelle pour le genre humain, doublée en l'occurrence d'une saine colère à l'égard de ceux qui mènent le monde et des systèmes sociaux bancals mis en place. Ce besoin de ruer dans les brancards s'exerce d'ailleurs tout aussi bien par l'intermédiaire de la fiction que par le biais du documentaire, chose rare dans le monde actuel du 7ème Art, chacun ayant d'ordinaire choisi son camp. Mais il existe également une dimension plus épicurienne, plus intime aussi dans son cinéma, montrant au passage (et notamment) son goût de la bonne chère et du jazz, qui d'*Une semaine de vacances* à *Un dimanche à la campagne* apporte un éclairage renouveau (père et fils confondus) à une œuvre bouillonnante qui n'a pas fini de nous passionner. ■



Entretien

Votre nom est au générique de *La 317^{ème} section*, en tant qu'attaché de presse. Êtes-vous devenu réalisateur par hasard ?

Bertrand Tavernier : Non, je voulais être réalisateur depuis que j'avais treize ans. Bien sûr à cet âge-là, le terme était encore assez vague pour moi, puis il s'est précisé peu à peu. Avant d'être attaché de presse, j'avais été stagiaire à la réalisation sur un film de Jean-Pierre Melville. Même si un film de Melville n'est pas ce que l'on fait de plus facile pour commencer dans le métier, il faut reconnaître que j'étais un très mauvais assistant réalisateur. J'étais tétanisé. Un jour, Melville m'a dit : « *Tu es nul comme assistant, je te conseille d'arrêter. En revanche, si tu veux continuer à faire du cinéma, il existe une*

manière d'apprendre tout en gagnant ta vie... » Je n'avais pas le choix, mes parents ne voulant pas me donner un centime si je ne faisais pas Sciences Po... Melville m'a recommandé à son producteur, Georges de Beauregard, dont je suis devenu l'attaché de presse. J'ai alors travaillé sur un grand nombre de films, notamment *La 317^{ème} section*. Je suis devenu à cette occasion très ami avec Pierre Schoendoerffer, et j'ai suivi le tournage. À cette époque, un attaché de presse suivait les films de A à Z. J'avais le scénario en main, et de temps à autre, j'allais voir les rushes, je suivais le montage. Avant de m'occuper de la sortie et de gérer les rapports avec la presse. J'ai également fait la bande-annonce de *La 317^{ème} section*, sans doute mon premier travail de cinéma. Pour cela j'ai écrit le commentaire, j'ai cherché les plans, je les ai montés en collaboration avec le monteur du film, Armand Psenny. Je crois d'ailleurs que c'est lui qui dit le texte que j'avais écrit. Cela faisait partie de l'apprentissage, un apprentissage somme toute assez traditionnel, différent de celui des

cinéastes de la Nouvelle vague. C'est sans doute pour cela, outre le fait que j'ai travaillé avec Aurenche et Bost, deux scénaristes dénoncés par « Les Cahiers du cinéma », que l'on m'a opposé à ce mouvement.



La 317^{ème} section, de Pierre Schoendoerffer (1965).

Mais je tiens à dire que je ne me sens pas du tout en porte-à-faux par rapport à la Nouvelle vague.

C'est pourtant une assertion que l'on retrouve régulièrement dans la presse...

B.T. : C'est absurde. Je n'ai pas travaillé avec Aurenche et Bost pour m'opposer à la Nouvelle vague. Ceux qui l'affirment font preuve d'un curieux syllogisme : « Aurenche et Bost ont été attaqués à une époque par Truffaut. Si Tavernier travaille avec eux, c'est qu'il est contre Truffaut ». Idem concer-

reprises avec Claude Chabrol ! Et quand j'ai quitté Georges de Beauregard et que je suis devenu indépendant, j'ai pu choisir les films que j'aimais. Ceux d'Agnès Varda, de Jacques Demy, de Jacques Rozier...

J'ai pris Aurenche et Bost parce que je me suis dit que ces hommes qui étaient sur la touche seraient facilement disponibles. Je ne voulais pas travailler avec des scénaristes dans l'air du temps. Je cherchais des gens qui aient un sens moderne du dialogue et qui ne soient pas prisonniers d'un certain style d'écriture... J'ai revu des dizaines de



L'Horloger de Saint-Paul (1974).

nant le portrait que j'ai fait de Aurenche dans *Laissez-passer*, qui indique que cet homme s'est comporté de façon très digne pendant la guerre. Certains n'ont pas regardé le film, mais ont conclu que je persistais à m'opposer à la Nouvelle vague. C'est du moins ce que « *Le Monde* » et « *Les Cahiers* » ont publié. La Nouvelle vague n'existait pas à l'époque dont parle *Laissez-passer* ! En fait, j'étais d'autant moins l'adversaire de la Nouvelle vague que j'étais l'attaché de presse passionné d'un bon nombre de metteurs en scène de cette mouvance. J'ai travaillé sur *Les Carabiniers*, sur *Pierrot le fou*, sur *Made in USA*, trois films de Godard. Et j'ai dû travailler à onze

films en écoutant attentivement les dialogues. Se détachent Aurenche et Bost d'une part, Maurice Abergé de l'autre. Mais je n'ai jamais pu le trouver. Alors que la piste qui menait à Aurenche et Bost était facile à suivre. Si j'ai travaillé avec eux, c'est parce que j'avais revu *Douce*, de Claude Autant-Lara. Et que j'avais été frappé par une scène. À un moment l'un des personnages de ce film, tourné en 1942, interprété par Marguerite Moreno, une comtesse, va rendre visite à des pauvres. Quand elle les quitte, elle leur dit : « *Je vous souhaite la patience et la résignation* ». En 1942, c'est à cela que l'on invitait les Français dans les messages du Maréchal Pétain. Arrive alors

Madeleine Robinson, la pauvre. La comtesse demande : « À la petite demoiselle, que doit-on lui souhaiter ? » Et Roger Pigaut, qui joue Fabien, répond : « *Souhaitez-lui l'impatience et la révolte* ». En entendant cela je me suis dit que j'avais envie de connaître ceux qui étaient capables d'écrire cela, en 1942, alors que le pays était occupé, alors que certains des grands noms de la littérature française étaient en train d'écrire des textes dont j'ai encore honte, se

Nouvelle vague, j'aurais fait un article, pas un film. *L'Horloger de Saint-Paul* m'a demandé trois ans de ma vie. On ne base pas trois ans de sa vie sur quelque chose d'aussi futile qu'un désaccord artistique.

Ce qui ne vous a pas empêché de vous inscrire dans une nouvelle mouvance esthétique, qui se démarquait de la précédente...

B. T. : Peut-être. Mais j'aimais les films de la période précédente. J'ai essayé de prendre



Que la fête commence... (1975)...

vautrant dans la collaboration avec l'Allemagne et l'antisémitisme. Robert Brasillach part exemple écrivait qu'il ne fallait pas se contenter de déporter les femmes et les enfants juifs, mais également les bébés ; Jacques Chardonne avait voulu faire publier un roman tellement antisémite que le responsable allemand de l'édition française l'avait éconduit ! Et c'est dans ce contexte que certains parlaient d'impatience et de révolte... J'avais envie de les connaître ! Et comme notre rencontre s'est révélée particulièrement riche, j'ai décidé de les prendre sur mon premier film. Mais on ne fait pas un film pour déclarer la guerre. Si j'avais eu envie de critiquer la

tout ce qu'ils m'avaient apporté. Je ne voyais pas d'incohérence fondamentale dans ma démarche. Je n'oubliais pas que Truffaut avait aussi travaillé avec un scénariste comme Jean Gruault. Si l'on doit chercher des équivalents à ma démarche, il vaut mieux aller les chercher auprès de cinéastes américains qui ont démarré leur carrière en travaillant avec des scénaristes placés sur la liste noire. Faire travailler des gens qui étaient dans l'impossibilité d'écrire depuis des années leur a porté bonheur. Robert Altman a fait son premier film important, *MASH*, en allant chercher Ring Lardner Jr., un ancien de la liste noire. Comme Prelinger avec *Exodus*, Kubrick avec *Spartacus*,

tous deux écrits par Dalton Trumbo, etc. Travailler avec des gloires déchues apporte également des avantages très basiques. Je me souvenais des tournages de certains films de Claude Sautet ou de Pierre Granier-Deferre. J'avais pu voir les difficultés qu'ils rencontraient avec des scénaristes à la mode, qui travaillent sur deux, trois ou quatre films en même temps. J'ai vu Granier-Deferre se battre pour obtenir des corrections de la part de Pascal Jardin, qui était déjà plongé dans d'autres projets. Idem avec Jean-Loup Dabadie ou Jean-Claude Carrière. Ces gens-là travaillaient beaucoup, ils n'étaient pas disponibles très longtemps, et c'était difficile de faire des retouches. Aurenche et Bost, je les ai eus sous la main pendant deux ans, et ils n'ont rien fait d'autre. Ils avaient envie de prouver qu'ils étaient encore capables d'écrire de belles choses. C'était un calcul que l'on peut également faire pour ce qui est du chef opérateur. Il faut essayer de trouver des collaborateurs qui vont pouvoir se donner corps et âme au film.

“Il faut essayer de trouver des collaborateurs qui vont pouvoir se donner corps et âme au film.”

Dans les films qui ont suivi, êtes-vous parvenu à conserver une qualité aussi grande dans vos relations avec les scénaristes ?

B. T. : Oui. J'ai été chercher des scénaristes très différents les uns des autres. Les premiers étaient oubliés. Comme Aurenche et Bost. Ils avaient quand même écrit *La Traversée de Paris*, *Jeux interdits*, *En cas de malheur*, *Le Diable au corps*... Mais j'ai fait également travaillé des gens qui n'avaient jamais écrit de scénario de leur vie. J'ai fait débiter ma femme, Colo Tavernier sur *Une semaine de vacances*, *Un dimanche à la campagne*, *La Passion Béatrice*, *L'Appât*. Idem avec Michel Alexandre, un policier qui n'avait jamais rien écrit de sa vie, sur *L.627*. Aujourd'hui il est scénariste professionnel, il a travaillé avec Téchiné ou Corneau. Jean Cosmos, qui avait fait du théâtre, de la radio ou de la télévision, n'avait jamais écrit pour le cinéma. Je lui en ai donné la possibilité quand j'ai été le chercher pour *La Vie et rien d'autre*. Ma fille a fait ses débuts de scénariste pour *Ça commence aujourd'hui*. J'ai également fait débiter Christine Pascal...

Et les acteurs ?

B. T. : Ce qui m'a toujours plu, c'est de prendre des acteurs pour leur donner des rôles qu'ils n'avaient jamais eus. Même Noiret, avant de faire *L'Horloger de Saint-Paul*, avait relativement peu interprété de rôles dramatiques. À part *Thérèse Desqueyroux*. C'était un acteur de comédie, pour Yves Robert, notamment. Et je ne parle pas de Galabru, dont tout le monde a remarqué la prestation dans *Le Juge et l'Assassin*. Marielle, quant à lui, déclare que j'ai changé sa carrière, avec *Que la fête commence...* et *Coup de torchon*. Puis une troisième fois en tant que scénariste, avec *Les mois d'avril sont meurtriers*. Cela ne m'empêche pas de me régaler à faire débiter certains acteurs.



Philippe Noiret et Jean Rochefort dans L'Horloger de Saint-Paul (1974).

Christine Pascal s'est fait connaître dans *L'Horloger de Saint-Paul*, Philippe Torreton dans *L.627*, etc. D'ailleurs, on ne compte plus les comédiens qui ont débuté dans ce film-là, et que l'on voit souvent au cinéma : Éric Savin ou Lara Guirao. Charlotte Kady avait relativement peu joué, et elle fait beaucoup de télévision par la suite... Notamment sur France 2. Ce qui est drôle, parce que la chaîne avait refusé de financer *L.627* en raison du manque de notoriété des acteurs ! En fait, c'est la même démarche qui m'anime pour tous les postes. Pour les sujets également. Je cherche en permanence quelque chose de surprenant ou de neuf. Et même si je crée une famille, je fais attention de ne pas faire de films où l'on retrouve toujours les mêmes personnes au générique.

Ce qui ne vous a pas empêché de retrouver Philippe Noiret dans presque tous vos premiers films. Vous disiez alors que c'était votre « acteur autobiographique »...

B. T. : Certains acteurs qui sont effectivement des pivots. J'ai fait sept ou huit films avec Noiret. Mais autour de lui, les autres acteurs changeaient constamment. On l'oublie souvent, mais toute la troupe du Splendid se retrouve dans *Que la fête commence...* : Michel Blanc, Christian Clavier, Thierry Lhermitte. Gérard Jugnot a été coupé au montage, mais on le retrouve dès *Des enfants gâtés* et *Le Juge et l'Assassin*.



Christine Pascal et Philippe Noiret dans *Que la fête commence...* (1975).

Si le changement est une obligation, concernant les techniciens n'avez-vous aucune habitude de travail ?

B. T. : J'ai pris parfois des techniciens sur plusieurs films quand tout se passait très bien. Mais dans ce cas-là, je leur donnais à relever un défi différent. Par exemple, Pierre-William Glenn a été directeur de la photo sur mes trois premiers films. Mais il est passé de *L'Horloger de Saint-Paul*, qui était un film contemporain, sans recherche de lumière particulière, à *Que la fête commence...*, film historique se déroulant au XVIII^e siècle, avant d'aborder le premier film français en panavision large avec *Le Juge et l'Assassin*. Il ne pouvait pas éclairer *Que la fête commence...* comme il avait éclairé *L'Horloger de Saint-Paul*. Idem pour *Le Juge et l'Assassin*, où les objectifs étaient à grande ouverture quand il fallait filmer les bougies par exemple. C'était un défi formidable.

Puis avec *Coup de torchon*, nous nous sommes retrouvés en Afrique pour travailler entièrement au steadycam. Si je prends des techniciens pour leur lancer de nouveaux défis, c'est parce que ma hantise, c'est que les gens s'endorment sur des recettes. Bruno de Keyzer a fait coup sur coup *Un dimanche à la campagne*, *Autour de minuit*, *La Passion Béatrice* et *La Vie et rien d'autre*. Et à chaque fois je lui ai fait affronter des problèmes différents.

“J'ai pris parfois des techniciens sur plusieurs films quand tout se passait très bien. Mais dans ce cas-là, je leur donnais à relever un défi différent.”

Comme beaucoup de cinéastes, mais peut-être de façon plus systématique, vous veillez à ce que chacun de vos films soit le résultat d'un désir de changement par rapport à celui qui précède...

B. T. : Je cherche à contrer le film précédent, tout en le prolongeant. Quitte à revenir à ce que j'ai déjà fait quelques années plus tard. Et si certaines choses n'ont pas été réussies, j'essaie de les réussir à cette occasion. J'admire beaucoup Claude Chabrol par exemple, mais j'aurais du mal à tourner

Si l'on copie ce ton sans la philosophie qui va avec et la justifie, c'est boiteux. On est dans le pastiche.

Pourquoi faites-vous des documentaires ? Par le désir de la forme documentaire, ou parce que certains sujets ne peuvent pas être traités par la fiction ?

B. T. : Le plus souvent c'est le sujet qui impose de passer par le documentaire, plus rarement la forme. Après avoir fait un film historique, avec un décor lourd, une grosse



Le Juge et l'Assassin (1976).

deux ou trois films de suite avec à peu près les mêmes acteurs et la même équipe, dans exactement le même genre de décors... En même temps je trouve que cette méthode lui réussit. Il ne peut pas y avoir de règles. Le drame à l'heure actuelle, c'est que certains cinéastes et certains critiques édictent des expériences personnelles en règles générales. Sous prétexte que Maurice Pialat se comportait comme il le faisait sur un tournage, certains le singent en imaginant qu'ils obtiendront la même vérité. Idem pour ceux qui essaient d'imiter Bresson, en cassant la diction des acteurs. Mais ils oublient une chose, c'est que Bresson était catholique, et que quelque part cela se traduit dans les films. Si vous n'avez pas cette foi, il y a quelque chose qui manque. À Gérard Blain par exemple.

équipe, j'ai eu envie de changer. Après avoir dirigé 150 personnes, c'est agréable de se retrouver sur un tournage avec deux ou trois collaborateurs. Ce qui permet de prendre des décisions à effet immédiat. Mais c'est aussi frustrant. Parce qu'on ne peut jamais obtenir tout ce que l'on voudrait. Il arrive toujours un moment où l'on rentre les caméras, et c'est justement à ce moment-

“Le drame à l'heure actuelle, c'est que certains cinéastes et certains critiques édictent des expériences personnelles en règles générales.”

là qu'il se passe quelque chose que l'on regrette de ne pas pouvoir inclure dans le film. La vie d'un metteur en scène consiste à constamment passer à côté de ce que l'on

a rêvé de faire. On se dit en permanence : « Ah si j'avais attendu pour la faire la prise, une demi-heure plus tard, la lumière aurait été différente ... », etc. Glenn me disait toujours que je devais doubler les prises si je le désirais, tourner tous les plans que je pouvais faire. Parce qu'il n'y aurait pas de sous-titres pour expliquer que je n'avais pas eu le temps de faire mieux...

Faites-vous un découpage extrêmement précis et un dialogue idoine, ou bien laissez-vous une vraie liberté aux comédiens ?

B. T. : J'ai une très bonne mémoire. Je me souviens de toutes les prises. Il m'arrive de

comme cela depuis mon premier film. Je sais que cela impose des journées plus lourdes que sur d'autres tournages, mais je crois à la validité de cette méthode. Je confesse qu'il m'arrive de temps à autre d'aborder la journée dans un état de panique, sans savoir ce que je vais demander. Et tout à coup il se passe un petit miracle pendant la répétition. Je veux pouvoir attraper ces surprises, rester disponible. Je suis tout à fait anti-storyboard, et d'ailleurs je ne fais pas de films avec des poursuites en voiture. Je pense que le storyboard risque de congeler les comédiens. Et parfois le metteur en scène.



Une semaine de vacances (1980).

dire aux monteurs que telle ou telle prise présente telle ou telle caractéristique qui mérite d'être retenue. Dans 95% des cas, j'ai raison. J'essaie d'avoir le film dans la tête avant le tournage. Mais en même temps je veux le mettre à l'épreuve des faits. Le matin, avant même que tout le monde aille au maquillage, je veille à faire une heure ou

On peut penser que cela dépend des films et que les décors de La Vie et rien d'autre ou du Juge et l'Assassin demandent une mise en place plus lourde que celle de L.627, souvent filmé comme un reportage.

B. T. : Je trouve certains plans, mouvements ou cadrages dès l'écriture. Leur exécution durant la préparation. Mais dans un cas comme dans l'autre, je veux pouvoir apprécier le paysage, respirer l'air et la lumière ambiants pendant les films. Je veux pouvoir me dire que j'avais prévu un plan serré, mais qu'il se passe quelque

chose qui le remet en question. Parce que la lumière n'est pas celle que j'avais prévue, parce qu'un acteur m'a proposé quelque

chose qui m'intéresse. À un moment sur le tournage de *La Vie et rien d'autre*, je savais très précisément ce que j'avais en tête. Et j'ai commencé à l'expliquer à Noiret et à Sabine Azéma. J'ai dit à Noiret : « *Tu sors du tunnel et tu commences à laver ta blessure. Puis je coupe et j'installe un mouvement qui tourne autour de toi pendant que tu te laves. Parce que je voudrais que vous soyez proches, Sabine et toi, qu'il y ait une intensité très forte entre vous* ». Et Noiret m'a répondu : « *Attends Tonton, on a pensé à un truc, on va te montrer* ». Et au lieu d'être très proche de Sabine et que l'idée soit celle du déchirement des corps, il commence à jouer en marchant au pas de course. Et elle essaye de le rejoindre. Immédiatement j'ai vu que c'était mieux. Parce que c'était moins attendu. Mais je n'avais pas les rails de travelling nécessaires...



Philippe Noiret et Sabine Azéma dans La Vie et rien d'autre (1989).

Comment vous en êtes-vous sorti ?

B. T. : Dans ces cas-là, il y a deux façons de faire. Ou bien vous tenez bon, comme Rappeneau, et vous vous dites que tant que vous n'aurez pas tout ce qu'il vous faut, vous ne tournerez pas. Mais le risque est de tomber sur des interlocuteurs qui s'en fichent. Si Rappeneau avait dû tourner *Capitaine Conan*, qui reste le film qui m'a demandé le plus de faculté d'adaptation, il y serait encore. L'alternative est de se dire qu'on va trouver une idée. Dans le cas dont je parle, il n'y avait pas le travelling. J'avais trente mètres, et Noiret avait couru sur 200 mètres ! Alain Choquart, qui était cadreur, m'a dit : « *À la main ça va être difficile, il y a un remblai, ce n'est que de la pierraille, et je n'ai pas de steadycam. En scope, ça va être terrible* ». En combinant le travelling et le zoom, nous pouvions gagner une quinzaine de mètres. Je suis allé voir Noiret et je lui dit : « *On n'a pas 200 mètres* ». Il m'a répondu : « *Pas de problème* ». Et il a fait deux arrêts dans sa course, qui collent très bien au texte et qui nous ont permis de réinstaller le travelling. Les deux arrêts sont très bien. Ils sont encore meilleurs que la répétition. Noiret fait partie de ces comédiens stimulés par les contraintes.

«Noiret fait partie de ces comédiens stimulés par les contraintes.»

Dans Bob le flambeur, Melville filme ses personnages de façon très réaliste. Il a d'ailleurs reconnu avoir effectué un travail de reporter au moment de l'écriture du scénario. Cela vous arrive-t-il également ?

B. T. : Vous faites allusion à *Bob le flambeur*. Melville était assez copain avec le directeur du casino de Deauville. Et il a eu l'idée de cette scène restée célèbre où il fait le tour du casino. Le mec qui interprète le pote de Bob était plus ou moins un truand. Mais je ne dirais pas pour autant que Melville faisait un travail de reporter, parce que cet aspect-là est absent du *Deuxième Souffle* ou du *Doulos*. C'est même l'opposé qui a présidé à la plupart de ses films. Melville était plus dans le mythe que dans la réalité. Toutes les fenêtres du *Doulos* ou du *Deuxième Souffle* viennent du cinéma américain, notamment du *Coup de l'escalier* de

Robert Wise. L'ameublement des commissariats évoquent également l'Amérique. Et la cigarette cassée de Paul Meurisse à la fin du *Deuxième Souffle* vient d'un film que j'avais vu avec lui, au cinéma le Triomphe pour être précis : *Chasse au gang*, de André de Toth. Tout comme le cure-dent de Jean Desailly dans *Le Doulos*. C'est une autre forme de documentation. C'est quelqu'un qui se nourrit de la mythologie du cinéma. Quand on voit *Le Samourai*, qui est par ailleurs un très beau film, on se rend compte que Melville n'avait pas aimé pour rien *Tueur*

“Bob le flambeur m’a énormément marqué au moment où je l’ai vu. La photo de nuit tranchait sur les films français de l’époque.”

à gages de Frank Tuttle, avec Alan Ladd. Delon s'occupe d'un oiseau, Ladd a un chat. Mais ce sont les mêmes situations. S'il y a une partie qui paraît un peu plus juste, elle provient aussi de l'apport de José Giovanni dans le dialogue. Melville ne cherchait pas à être vrai. *Bob le flambeur* m'a énormément marqué au moment où je l'ai vu. La photo de nuit tranchait sur les films français de l'époque.

À cela deux raisons : le manque de moyens et le génie du chef opérateur, Henri Decae. La structure du film, si l'on regarde bien, c'est celle de *Quand la ville dort*. Mais le film n'est pas raconté avec la précision dont est capable John Huston, ce qui fait qu'il possède un charme différent. Le problème est que Melville a suscité plein d'imitateurs, souvent assez peu doués. Le côté sérieux, les gangsters qui se regardent dans les yeux et les flics qui semblent sortis d'un film américain ont été pillés.

Pas par vous en tout cas. L.627 correspond assez peu à cette définition !
B.T. : Pour *L.627*, j'ai fait l'inverse, par principe. Pas par défiance vis-à-vis de Melville, qui est un metteur en scène formidable, mais par besoin d'explorer autre chose. Après avoir discuté pendant trois heures



Jean-Roger Milo dans *L.627* (1992).

avec Michel Alexandre, je me suis dit que je n'avais jamais vu de flics se comporter au cinéma de la façon qu'il me décrivait. Je n'ai jamais vu dans un film un flic recevoir un seau d'eau sur la tête de la part de ses collègues. Et si j'avais déjà vu des flics conserver la drogue piquée aux dealers, c'était pour s'enrichir. Dans le récit de Michel Alexandre, c'est pour faire fonctionner le système, en filant la came à un indic. Toute une réalité m'apparaissait. Le côté très prolo du métier. La nécessité de se débrouiller, le système D permanent. J'ai retrouvé dans la bouche de Michel ce que nous faisons à un moment dans le cinoche. Pour ce film, oui, j'ai fait un travail de documentation. Mais ce n'est pas simplement par soucis de néoréalisme. C'est parce que je pense que la vérité est source d'intérêt dramaturgique, elle amène des comportements différents. Les flics de *L.627* ne se comportent pas comme ceux des séries télévisées, qui eux-mêmes ne se comportent pas comme les flics des films français traditionnels. Après coup, certaines séries se sont mises à imiter *L.627*, mais c'est une autre histoire. En m'approchant de la réalité, j'obtenais des personnages plus intéressants, plus riches. Je n'avais

jamais vu au cinéma un flic qui pour se faire un peu de pognon fait un deuxième métier, en l'occurrence filmer les mariages. Les questions d'argent ne sont jamais abordées dans les films. Quand Delon joue un flic au cinéma, vous avez vu son appartement ? Quel luxe pour un fonctionnaire ! Évidemment cela arrange les metteurs en scène. Dans un appartement de cette taille, ils ont trente endroits pour placer la caméra. On peut même loger l'équipe si on veut ! Mais

Et Didier a demandé à Michel : « *Quel est ton plus gros problème en tant que policier ?* » Michel a répondu : « *Celui de ne pas savoir où ranger mon flingue à la maison, sachant que j'ai des enfants, etc.* » Didier s'est alors tourné vers moi : « *Je sais comment jouer le personnage* ». Immédiatement un personnage qui pense à ce genre de choses va être bien dessiné. Je suis touché. J'ai pensé un moment à le montrer dans le film. Mais c'est compliqué.



Coup de torchon (1981).

c'est idiot. Ça ne tient pas debout. Par contre le flic qui utilise sa caméra sur son lieu de travail, ça m'intéresse... Certains détails sont nés de recherches. Tant et si bien que l'ancien directeur du Quai des orfèvres a dit à Sciences Po que si l'on voulait comprendre le système policier, il n'y avait qu'un seul film qui soit fiable, *L.627*. C'est sans doute pour cette raison que Paul Quilès, le ministre de l'Intérieur de l'époque, a essayé de bloquer le film. Il a interdit aux flics de me soutenir et de participer aux débats. Il s'est même vanté d'avoir fait détruire ce commissariat insalubre. Or, c'était mon décor ! Quand je dis que la réalité est source d'intérêt dramaturgique... Je me rappelle que nous discussions un jour, Didier Bezace, Michel Alexandre et moi.

Comment faire ? Devais-je montrer le flic rentrer chez lui et chercher un endroit pour ranger son flingue ? Si c'était la première fois, pourquoi pas. Mais comme il vit avec sa femme depuis plusieurs années, elle est habituée à ce que soit un problème. Certaines scènes sont parfois difficiles à faire entrer dans un film. Mais néanmoins je sais que cette scène qui n'a pas été faite reste en filigrane dans la façon dont Didier Bezace se comporte.

Ce qui est frappant dans ce film, comparé aux polars de grande consommation, c'est que les flics souffrent, ils mouillent leur chemise, ce ne sont pas des machines... Ils sont obligés de transgresser la loi pour être efficaces. Cela les rend humains...

B. T. : Pas tous. Certains sont de sales cons. Le chef de groupe dans le film est une espèce de fasciste. Ce qui m'intéressait c'est qu'en approchant de la fin, le fait que le personnage central soit sympathique ne change rien au résultat. Le système est tellement aberrant que l'épilogue ne peut pas être différent. Parce que le système est tel que je le décris, sachant que depuis l'arrivée de Sarkozy place Beauveau, c'est pire*. Le Ministère de l'Intérieur ne fonctionne plus

les statistiques de 8%... Le film raconte cela : le système est fait pour ne pas fonctionner...

Ce qui fait que ce tableau au départ impressionniste finit par se structurer pour prendre une véritable dimension politique...

B. T. : La même chose pourrait être dite de l'Éducation nationale. Je voulais montrer que quelqu'un ayant l'intention de faire son métier correctement devient un emmerdeur pour le système, pour sa hiérarchie. J'étais



Autour de minuit (1986).

que sur des chiffres, qui n'expriment aucune réalité. Pour avoir de bonnes statistiques on va tout à coup arrêter quelques étrangers en situation irrégulière ou des toxicos. Mais pendant ce temps les policiers ne suivent pas des affaires qui leur demanderaient plus de temps. C'est moins payant de mettre un groupe de quatre dealers à l'ombre que d'arrêter vingt toxicos qui n'y resteront qu'un mois. Quand je rencontre des flics, ils me parlent du film. Je pourrai faire une suite, parce que tout s'est aggravé. On m'on raconté comment on fait chuter les chiffres de la délinquance. Il suffit de supprimer une chaise dans chaque commissariat. Quand les gens viennent porter plainte et qu'ils n'ont pas envie de poireauter debout, ils s'en vont... Si dans la journée vous avez trois déclarations en moins, cela fait chuter

bien obligé pour faire ce film de regarder la vérité en face, y compris des choses qui ne me faisaient pas plaisir.

Les comédiens ont-ils entraîné dans les commissariats, dans les rues du XVIII^e arrondissement pour parfaire leur jeu ?

B. T. : Certains d'entre eux l'ont fait. Plusieurs ont passé quelques semaines à la 1^{ère} DPJ. Charlotte Kady y est restée au moins quatre semaines. À un moment elle a assisté à des interrogatoires. Et elle s'est prise au jeu. Un jour, alors qu'elle était déjà dans la peau de son personnage, elle a apostrophé le type que les flics avaient alpagué : « Tu dis n'importe quoi. Tu gagnes plus d'argent que tu ne le dis. Je le connais le prix de ta chemise... ». Elle était devenue copine avec une fille qui lui avait servi de modèle. Et qui travaille maintenant aux RG. Une fille qui voulait d'ailleurs être comédienne et qui a choisi la police pour la sécurité de l'emploi. Un jour elles ont été

rendre visite à une dame pour qui la délation est une vertu... Heureusement que nous ne sommes plus sous l'occupation ! Elle avait signalé des dealers dans le coin et elle tenait un journal de bord des allers et venues de tous les occupants de l'immeuble. C'était terrifiant. Les flics se sont mis en planque et ont arrêté les types. La vieille dame a voulu écrire au Ministère de l'Intérieur, en signalant la « petite stagiaire ». Il a fallu l'en dissuader

pliquer : « Je suis désolé d'avoir fait ce que j'ai fait, vous aviez évidemment raison. C'est le Ministre de l'Intérieur, Paul Quilès, qui m'avait envoyé en mission pour vous contredire ».

Comment Michel Alexandre est-il devenu scénariste ? Fournir des quantités d'anecdotes vraies est une chose, construire un récit en est une autre...



La Vie et rien d'autre (1989).

parce que les flics n'avaient pas le droit d'être accompagnés par une comédienne. En réalité, c'est le chef de la 1^{ère} DPJ qui a pris cela sur lui de former Charlotte, tout en sachant que ce n'était pas autorisé... Il a d'ailleurs été muté après le film. Et Michel Alexandre a été interrogé pendant cinq heures par l'IGS. Comme si nous avions révélé des secrets défense. Je voulais que Michel vienne avec moi chez Pivot. Mais il a reçu un coup de téléphone pour l'en dissuader. Il a demandé de recevoir l'ordre par écrit. Il n'a bien entendu rien reçu. Vous pensez bien que nous aurions fait bon usage d'un tel document. Et moi, quand je passais dans une émission, il y avait toujours un flic pour me contredire : « Les ALGECO n'existent pas ». J'ai dû avoir des hallucinations, parce que j'avais écrit plusieurs scènes à l'intérieur de ces constructions a priori provisoires. J'ai rencontré l'un de mes contradicteurs par hasard dans le métro il y a quelques mois. Il est venu vers moi pour s'ex-

B. T. : Je lui ai appris. Mais il a une oreille pour le dialogue. C'est le cas de plusieurs anciens flics qui sont devenus de bons romanciers, comme Hugues Pagan. Les flics sont de bons observateurs.

Et Olivier Marchal ?

B. T. : C'est un ancien flic qui est devenu acteur et cinéaste. Et je trouve qu'il est très bon dans l'un et l'autre de ces registres. Même si son premier film recèle quelques défauts de construction et si la musique est un peu soûlante dans le second, *36 quai des Orfèvres*. Mais les personnages sont très vrais, les gangsters filent réellement la pétoche. Et Olivier Marchal est un très bon acteur, avec une véritable présence.

Il existe une analogie entre les flics que vous décrivez dans L.627, qui ont vécu les planques, les filatures, et les comédiens eux-mêmes. Il est connu que l'un d'entre eux a

* Rappelons qu'au moment de la master class, l'actuel locataire de l'Élysée n'était que ministre de l'Intérieur.

acheté le blouson de cuir de Claude Brasseur dans La Guerre des polices et qu'il avait été dans tout Paris pour essayer de le trouver.

B. T. : On peut également parler d'analogie entre flics et les équipes de cinéma qui travaillent sur des films comme *L.627*. Nous avons passé des jours entiers en planque une caméra pour essayer d'avoir une scène. Les cinéastes, comme les flics, sont des voyeurs.

Ils ont sans doute aussi le même désir de comprendre...

B. T. : Les bons flics, certainement. Mais certains n'essayent pas de comprendre.

C'est vous qui avez eu l'idée de faire Que la fête commence... ?

B. T. : S'il y a une chose que je peux revendiquer, c'est celle-là : je suis à l'origine de 95% de mes films. J'apporte le livre quand il s'agit d'une adaptation, l'idée de départ quand ce n'est pas le cas. Je choisis également l'orientation que vont prendre l'adaptation et le scénariste. Ce qui me paraît être la moindre des choses. Je traînais l'idée de *Que la fête commence...* depuis un bon bout de temps. Avant de faire *L'Horloger de Saint-Paul*, quand le film devait être une adaptation d'un livre d'Alexandre Dumas. Par la suite, en concertation avec Aurenche, nous avons abandonné le livre de Dumas et nous avons écrit un scénario original.



Le « Docteur Chirac » dans *Que la fête commence* (1975).

Qui n'oublie pas de mettre en scène le docteur Chirac !

B. T. : Mais cet homme a existé ! C'était le médecin de la fin du règne de Louis XIV et de la régence de Philippe d'Orléans. On lui doit une formule assez étonnante : « *Si les pauvres meurent beaucoup, c'est parce qu'ils ne sont pas gais. Il faudrait qu'ils lisent davantage pour rire un peu* ». Le régent lui avait répondu : « *Le problème, c'est*

que les pauvres ne savent pas lire ».

Dans La Mort en direct vous montrez une certaine décadence de la télévision, qui lorgne de plus en plus vers les jeux du cirque et pousse le voyeurisme vers des limites insoupçonnées. Comment voyez-vous aujourd'hui le paysage audiovisuel ?

B. T. : Quand j'ai réalisé *La Mort en direct*, je pensais faire un film de science-fiction. Mais quand on le revoit, il semble néo-réaliste. À part la caméra greffée dans le cerveau, mais on va y arriver. Puisqu'il y a déjà des caméras dans le corps qui filment les opérations. L'ablation de la vésicule aujourd'hui est enregistrée. Le reste est très réaliste : les morts que l'on cadre en gros plan pour avoir de l'audience. J'ai fait ce film pour adresser une espèce de mise en garde, pour parler de quelque chose qui m'inquiétait. En pensant que cela arriverait dans trente ou quarante ans. Or dix ou douze ans

après, nous y étions déjà...



Romy Schneider et Harvey Keitel dans *La Mort en direct* (1980).

Vous avez tourné Capitaine Conan en Roumanie. Que pensez-vous des réalisations délocalisées ?

B. T. : Je n'ai pas tourné ce film en Roumanie pour le délocaliser et faire des économies sur le budget, mais tout simplement parce que l'action du film s'y déroulait. Par contre je peux parler de ce que signifiait tourner en Roumanie à cette époque-là. On m'a dit que des progrès importants ont été faits au cours des dernières années. Mais à l'épo-

placé tous les Français par des Roumains. Délocaliser c'est tourner à Bucarest la série des « Van Loc », qui se passe à Marseille. Le résultat est étonnant... Les figurants roumains ne donnent vraiment pas le sentiment d'habiter la Canebière. Sur *Capitaine Conan*, il y avait quand même 80 acteurs français. Les Roumains jouaient des rôles de Roumains. Je refuse donc que l'on parle de délocalisation. Quand je tournais à Bucarest avec près de deux mètres de neige dans les rues, c'était



L.627 (1992).

que de *Capitaine Conan*, cela a été un cauchemar. Je l'ai d'ailleurs payé par contrecoup, sur le plan de la santé, deux ou trois mois après être rentré en France. Mais sur le tournage lui-même, les difficultés n'ont pas entamé mon énergie ni ma bonne humeur. Parce que je ne pouvais pas faire autrement. Il fallait tirer la charrette. Mais ce qui est parlant, c'est que nous avons fait le film sans un seul jour de retard et sans dépassement du budget. Il y a beaucoup de spectacle dans *Capitaine Conan*. Or le film a coûté moins cher que *Alice et Martin*, de André Téchiné, qui a été tourné à peu près à la même époque.

L'équipe était intégralement française. C'est pourquoi on ne peut pas parler de délocalisation. Cela aurait été le cas si j'avais rem-

aux mêmes dates que l'armée française de 1918. L'avantage de tourner à Bucarest était que la neige restait. Comme c'étaient des femmes de ménage qui étaient chargées du déneigement et qu'elles n'étaient équipées que de balais, la neige restait pendant quatre ou cinq jours. Les raccords n'ont pas posé problème. On voit par moments Samuel Le Bihan marcher dans les rues en s'enfonçant jusqu'au genou. Ce n'était pas seulement pour les besoins du film. Par ailleurs il faisait très souvent moins 20 degrés...

Vous ne dites pas votre opinion sur ces délocalisations...

B. T. : Je les déteste bien évidemment. en Europe de l'Est des histoires qui sont censées se dérouler en France, c'est catastrophique...

La tête des figurants, les voix sont différentes. Que faire ? Claude Autant-Lara a été dans l'obligation à un moment de faire un film délocalisé. Avant d'adhérer au Front National, il a réalisé un film complètement oublié, jamais montré, hélas pas très réussi : *Tu ne tueras point*. C'est à ma connaissance le seul film français consacré à l'objection de conscience. Interdiction de le tourner en France. Il a été le faire en Tchécoslovaquie. Cela nuit évidemment au film et à sa crédibilité. Et les trois quarts des acteurs sont post-synchronisés. C'est un massacre...

Quelle est votre opinion sur le cinéma qui se fait aujourd'hui en France ? Et avez-vous des conseils à donner à ceux qui ont pour ambition de faire le cinéma de demain ?

B. T. : C'est difficile de dresser un tableau général. Je suis plus à l'aise pour parler ponctuellement de certains films. Je ne suis pas critique de cinéma. Et je ne supporte pas certaines émissions, comme celle de Claire Vassé sur France Culture. On y entend des gens qui ont fait

deux films et qui sacquent avec énormément de mépris et un certain goût du parisianisme des metteurs en scène de talent en employant une formule lapidaire. Je trouve cela très gonflé. Quand je parle des films des autres, j'essaie de ne parler que de ceux que j'aime. Je sais que j'ai un petit pouvoir médiatique, et j'essaie de ne pas l'utiliser de façon maladroite. J'ai vu le mal qu'un jugement péremptoire pouvait causer. Claude Sautet a été empêché

de tourner un film qu'il voulait faire à cause de Jean-Pierre Melville, qui lui avait savonné la planche. C'est par conséquent difficile de répondre à cette question. Mais je continue à voir beaucoup de films. Si j'ai un conseil à donner, c'est d'être curieux, d'y aller, de ne pas écouter la critique, d'aller voir des films très différents, de ne pas se centrer sur un type de cinéma. Il faut voir des films du passé, qui nous enseignent beaucoup de choses. Ne serait-ce que par leurs défauts. Mais l'énergie et la tension qui existent dans certains films sont incomparables. Prenez *Quai des orfèvres*, de Clouzot, *Les Anges du péché*,

de Bresson, ou *Goupi mains rouges*, de Becker. Il y a dans ces films une tension dramatique qui doit vous inspirer. La force de conviction que l'on sent chez certains cinéastes et qui est absente chez d'autres. Il faut lire, aller au musée, écouter de la musique. La musique est un apport considérable pour un metteur en scène. Le jazz m'a énormément appris au niveau de la construction d'un film, via le balancement entre les thèmes et les impros...

Il est également important à mon sens de s'intéresser au monde. Les sondages montrent que beaucoup de jeunes ne lisent pas de journaux, ou très peu. C'est dommage. Ils nous éclairent parfois sur des débats qui déterminent l'avenir du cinéma, tel celui sur la licence globale qui a eu lieu à l'Assemblée Nationale... On pouvait appren-

dre beaucoup sur la manière dont certains hommes politiques ont prouvé leur incompetence, leur démagogie, leur jeunisme, sur ceux qui se gargarisent de termes comme « gratuité des biens culturels ». Très bien, mais qui paye ? Quand je fais un film, j'ai 200 personnes qui en vivent ! Pourquoi la gratuité pour les biens culturels, et pas pour la santé, l'eau, le pain ? Ce n'est pas gratuit d'accéder à Internet. Et les fournisseurs d'accès se font du blé pendant que

Comment travaillez-vous avec vos premiers assistants ?

B. T. : J'obéis à une règle très simple depuis le départ, qu'il s'agisse de quelqu'un que l'on m'a conseillé ou d'une rencontre qui m'a intéressée : je laisse mon premier assistant libre de choisir son équipe. Je pense d'ailleurs que tous les chefs d'équipe doivent choisir leur équipe. Bien sûr, je transmets toutes les demandes qui m'ont été adressées, mais ce n'est pas moi qui effectue le choix final. Les

“Quand je parle des films des autres, j'essaie de ne parler que de ceux que j'aime.”

“Il faut lire, aller au musée, écouter de la musique. La musique est un apport considérable pour un metteur en scène.”



La Fille de d'Artagnan (1994).

les internautes téléchargent. La responsabilité des fournisseurs d'accès a été écartée par un amendement de ce cher député socialiste Patrick Bloche. La gratuité ! Ça c'est un débat. Parce que si le problème n'est pas résolu, le cinéma mourra. Le volume de production chutera de manière catastrophique. Un autre conseil : quand vous démarchez pour un travail, sachez précisément ce que vous voulez faire. Les cinéastes sont accablés de demandes vagues de gens qui se contentent de dire qu'ils aimeraient travailler avec nous. Le cinéma, c'est 10 000 métiers. Et le 7^{ème} Art manque aujourd'hui d'artisans, tels les ferronniers ou les constructeurs de décors...

assistants sont devenus très techniciens. Ils s'y connaissent en informatique et effectuent les plans de travail sur ordinateur. Mais ils ne me sont d'aucune aide sur la distribution. Jadis mes assistants, comme Laurent Heynemann, me donnaient un coup de main. Jadis, c'était la règle. Et les metteurs en scène, y compris ceux qui n'avaient pas la côte, comme Gilles Grangier par exemple, qui a pourtant réalisé à une époque un tas de films avec Gabin, comme *Gas oil*, *Le Désordre et la Nuit* ou *Le cave se rebiffé*, étaient à toutes les représentations des élèves du Conservatoire. Aujourd'hui les metteurs en scène ne vont plus au théâtre, ils comptent sur les directeurs de casting pour faire le boulot à leur

place. Je trouve que c'est lamentable. Car ils perdent un pouvoir. Nous sommes encore quelques metteurs en scène à aller au théâtre : Deville, Miller, Rappeneau, Resnais, Béraud... Mais nous ne sommes pas majoritaires. Nous faisons un métier formidable, nous ne sommes pas des employés de mairie. Être curieux est un devoir.

Avez-vous découvert Philippe Torreton au théâtre ?

B.T. : Oui, à la Comédie-Française, dans une pièce de Molière. Il interprétait Thomas Diafoirus. Je le trouvais bidonnant. Il jouait

Théâtre de l'Aquarium, il y a déjà longtemps. Bezace est l'un des deux ou trois meilleurs metteurs en scène de théâtre contemporain. D'ailleurs, si l'on est un peu dans le spectacle, il faut aller voir ce qu'il monte aujourd'hui à Aubervilliers. L'utilisation de l'espace est incroyable...

Comment choisissez-vous les musiciens qui travaillent avec vous ?

B.T. : Je veux avoir une idée de la musique du film pendant que j'écris le scénario... Quand j'écrivais *Un dimanche à la campagne*, je me suis dit que le film collait



L'Appât (1995).

un peu comme Jerry Lewis. Je me suis dit qu'un type qui joue comme cela, qui sait contrôler son corps comme cela, je peux lui donner un rôle dramatique. Et c'est ce qui a toujours plu à Philippe : j'avais eu l'imagination de ne pas lui redonner à faire ce qu'il venait de faire. Le nombre de gens qui viennent du théâtre dans *L.627* est phénoménal. Lara Guirao, la petite prostituée, que je trouve formidable, je l'ai découverte chez Xavier Durringer. Comme Éric Savin, comme Bruno Lopez, etc. Je les ai vus au théâtre, pour certains dans une représentation à l'ANPE. Il faut traîner partout ! Didier Bezace, je l'ai vu à la Cartoucherie, au

bien avec la musique de Fauré. Je travaille donc en amont, je fais le choix d'un musicien, et je cherche à l'impliquer le plus tôt possible. Souvent je lui demande une chanson dont je vais avoir besoin pendant le tournage du film. Et je veux que cette chanson soit enregistrée en direct. Parce que j'ai été échaudé une fois dans *Le Juge et l'Assassin* par mon grand ami Philippe Sarde qui a par ailleurs signé quelques musiques magnifiques, celle de *L.627* étant l'une de ses meilleures. Sur *Le Juge et l'Assassin*, je lui avais demandé une chanson, j'avais choisi le parolier, en l'occurrence Jean-Roger Caussimon. On lui doit, pour

ceux qui s'en souviennent, des chansons de Léo Ferré, comme *Monsieur William*. Je voulais qu'il y ait une chanson, chantée par un colporteur, et Sarde se battait pour qu'il y ait un play-back. Il est arrivé un soir, alors que l'on tournait le lendemain, depuis Paris, en taxi avec la maquette du play-back. Or nous tournions dans l'Ardèche et le taxi réclamait autour de 5000 francs ! J'essaye d'éviter que cela se reproduise.



Jean-Roger Caussimon dans Le Juge et l'Assassin (1976).

Grâce à vous, il y a une chanson qui est aujourd'hui culte, que l'on entend dans Des enfants gâtés, chantée par Marielle et Rochefort...

B.T. : C'était une très belle musique de Philippe, une java. Il existe un disque d'ailleurs, *Sarde/Tavernier* où l'on entend toutes ces chansons, y compris les deux dont j'ai signé les paroles. Jean Cosmos a également écrit pas mal de chansons, notamment pour *Capitaine Conan*, au moins six ou sept. Toutes ces chansons nous ont été très utiles, même



Capitaine Conan (1996).

quand on ne les entend pas dans le film, parce que les acteurs les ont apprises tous ensemble. Ils étaient présents un mois avant le tournage, ce qui m'a permis de les tester et de mettre en avant ceux qui chantaient bien. Mais tout le monde chantait. Quand on retrouve des documents filmés de cette époque, on voit bien que tout le monde chantait. Je voulais retrouver ça.

Votre film le plus musical, qui est entièrement dédié au jazz, c'est Autour de minuit. Comment la musique a-t-elle été enregistrée ?

B.T. : Tout a été enregistré en direct. C'était le pari du film. On ne peut pas faire autrement si l'on fait un film sur le jazz. Parce que le jazz est basé sur l'improvisation. On ne peut pas supprimer le risque que les musiciens ne soient pas bons ce soir-là s'ils ne sont pas en forme. Je fais un

“Je fais un film sur les gens qui se mettent en danger tous les soirs et moi je dois me mettre en danger si je les filme.”

film sur les gens qui se mettent en danger tous les soirs et moi je dois me mettre en danger si je les filme. Pourtant, au départ, le producteur américain n'y croyait pas du tout. Il disait : « *Je ne suis jamais arrivé à enregistrer un morceau en direct dans New York New York* ».

Et le risque était d'autant plus grand que le rôle principal était tenu par Dexter Gordon...

B.T. : C'est vrai qu'il lui arrivait de venir sans avoir beaucoup travaillé. Mais en même temps le fait qu'il n'arrive pas à jouer aussi bien que quinze ans auparavant, faisait partie de l'émotion et du personnage. Je crois qu'il fallait intégrer sa relative déchéance artistique. J'aurais très facilement pu prendre les disques Blue Note enregistrés à Paris où il joue le feu de Dieu. Mais cela aurait été un mensonge. Je voulais arriver à montrer comment il jouait à ce moment-là. Cela faisait partie de l'aventure du film. Je n'aurais pas pu faire autrement.

Comment vous comportez-vous sur les tournages ? Certains acteurs souffrent de l'importance pris par le combo, petit récepteur vidéo où le metteur en scène regarde le tournage. Restez-vous avec les acteurs pendant les prises ?

B.T. : Je reste avec les acteurs. Mais il y a deux ou trois moments où je demande des plans tellement compliqués qu'il n'y a pas de place pour le metteur en scène sur le plateau. Je me souviens d'un plan dans *L'Appât*, à la fin du film, quand Marie Gillain est interrogée par Philippe Torreton. Tout l'interrogatoire se fait dans un axe unique. Mais à un moment, au milieu de la scène, quand Torreton traverse la pièce, la caméra panoramique à presque 360 degrés. Si j'avais été là, j'aurais gêné la prise. J'étais obligé d'aller dans la pièce à côté. Il m'arrive parfois, de par mes exigences de metteur en scène, d'être collé contre une caisse. Mais de manière générale, j'ai envie de voir les yeux des acteurs. Ce n'est qu'après la prise que je vais regarder ce que cela donne sur le combo. Certains acteurs m'accompagnent, mais pas tous. Torreton, par exemple, laisse faire. Mais Gamblin va voir à chaque fois ce qu'il vient de faire. Jamais pour critiquer un cadrage ou une lumière. Mais il propose une amélioration, une intonation, un geste. Il amène souvent des idées qui sont très bonnes. C'est un acteur précieux et irremplaçable, d'une immense finesse.



Philippe Torreton interroge Marie Gillain dans *L'Appât* (1995).

“Les projections numériques sont parfaites, même si j'ai toujours le regret du petit scintillement.”

Comment vivez-vous le passage de l'argentique au numérique ?

B.T. : Évidemment, j'ai des regrets. Mais je vois aussi des avantages. La nouvelle technologie est formidable du point de vue des caméras ou du rendu. J'aimerais bien m'en servir. Les projections numériques sont parfaites, même si j'ai toujours le regret du petit scintillement. Les calamiteuses fins de bobines avec leurs rayures ne me manquent pas, mais il y avait de petites imperfections qui

me plaisaient assez. Il faudra que je m'habitue. Il est certain que si vous regardez le retraitage de *Remorques* de Grémillon par MK2 ou de certains films anglais d'Hitchcock par TF1, cela vaut mieux que toutes les copies que l'on a pu voir précédemment. Mais j'ai aussi assisté à certaines projections numériques où les films ne passent pas...

Et en ce qui concerne les tournages ?

B.T. : Pour ce qui est des tournages, c'est comme pour toutes les technologies qui ont précédé et celles qui suivront. Beaucoup

devienne un recours. Et qu'il soit choisi uniquement pour des raisons de budget.

On sait que les éclairages sont plus faciles à faire... Et que l'on ne compte pas le métrage...

B.T. : C'est vrai. On peut gâcher de la pellicule. Mais est-ce que le fait de pouvoir gâcher est un progrès ? La contrainte du coût de la pellicule poussait les cinéastes à travailler en amont. Certains chefs-d'œuvre ont été tournés avec 7000 mètres de pellicule. *Vers sa destinée*, de John Ford, n'a été fait



Ça commence aujourd'hui (1999).

pensent que le numérique peut tout remplacer. Et c'est vrai que l'on voit de plus en plus de films tournés en numérique. Or dans certains cas, l'image numérique a été mise à toutes les sauces, elle est devenue uniformisée. Mais il y a eu aussi des surprises très heureuses. *La Vierge des tueurs* de Barbet Schroeder par exemple, était formidable. Pour *Stupeur et Tremblements* d'Alain Corneau, ça marche également très bien. Mais il y a des films où je me demande si on y a gagné. Bien sûr c'est plus facile, la caméra va plus près des acteurs. Mais je trouve que certains plans sont très disgracieux. Il ne faut pas que le numérique

pratiquement qu'avec des premières prises. Et rien n'est resté dans le chutier de la salle de montage. Coline Serreau a trouvé un truc : elle tourne tout ce qui se passe. Y compris quand les gens arrivent sur le plateau, prennent leurs marques, etc. On se dit qu'il va y avoir un accident, on l'attend. Tout a très bien fonctionné dans *Chaos*, mais cela n'amène pas à mon sens de résultat supérieur dans *Saint-Jacques La Mecque* ou dans *Vingt ans après*. Il ne faut pas croire que les problèmes seront tous résolus par la technologie. L'abolition des contraintes n'est pas toujours un progrès. Je suis favorable à ce que l'on affronte les contraintes.

Filmez-vous le plus souvent avec une seule caméra ?

B.T. : Le plus souvent. Il m'est arrivé de filmer des scènes compliquées, avec cascades, à deux ou trois caméras. Mais si dans *Capitaine Conan*, ce n'était pas rare que l'on tourne avec deux ou trois caméras, il faut ajouter que 95% des plans montés proviennent de la première caméra.

Claude Lelouch, par exemple, depuis l'itinéraire d'un enfant gâté, filme assez systématiquement avec deux caméras pour ne pas avoir à couper dans le dialogue, au risque de contenir l'énergie des comédiens, au profit d'un champ contrechamp classique...

B.T. : J'ai envie d'essayer de travailler comme cela. Mais cette méthode n'a pas que des avantages. Sauf si les deux caméras sont dans le même axe, comme le fait André Téchiné. Parce que, comme le répète Bruno De Keyser, on ne peut pas éclairer correctement deux angles, il y en a toujours un qui est favorisé. Et si en outre l'un des personnages bouge

de deux ou trois mètres, le risque est de faire entrer l'autre caméra dans le champ. Renoir a tourné ses derniers films à trois caméras. Mais je pense que *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Le Testament du docteur Cordelier* sont deux de ses plus mauvais films. Quitte à infirmer la légende qui veut que les metteurs en scène font leurs plus beaux films en fin de carrière. Sans doute parce que les plus beaux tableaux du Titien ont été faits à la fin de sa vie, on a voulu généraliser... C'est vrai que John Huston a fait un chef-

d'œuvre en réalisant son dernier film *Les Gens de Dublin*, mais c'est un peu une exception. Ce n'est pas vrai de Hitchcock, de Hawks ou de Renoir. La question est de savoir si l'on gagne à faire passer la technologie avant le sujet. Je pense que les films réussis sont ceux où la technologie s'adapte au sujet. À un moment on pensait que le steadycam réglait tout. Car il permettait de supprimer les travellings. Mais les plans à la grue pouvaient être bien eux aussi. Et les plans fixes également.

À quel moment, justement, savez-vous que allez installer des rails de travelling, ou utiliser le steadycam, etc.

B.T. : Au moment de la préparation.

On se souvient d'une critique cinglante parue dans « *Starfix* » à propos de *La Vie* et rien d'autre, qui disait que sur la plage, au moment où le cheval galope, on pouvait deviner les rails de travelling tellement l'ensemble était laborieux.

B.T. : C'est très fort : il n'y avait aucun rail de travelling sur cette séquence. La caméra était dans une voiture, une Range Rover ou une Méharie... Comment filmer une voiture qui avance sur la plage ? Soit on fait des plans fixes. Soit on la précède

ou on la suit avec une autre voiture qui avance en même temps. C'est à la répétition que l'on choisit. En répétant, on se dit par exemple que

si on veut un effet un peu voyant, il vaut mieux être à la main. Le steadycam a tendance à adoucir les choses. Il interdit les moments de surprise d'une certaine manière. Nous avons répété de nombreuses scènes d'affrontement dans *Capitaine Conan* avec le steadycam, avec des cascadeurs roumains. J'avais notamment mis en place la première attaque du commando de Conan contre la tranchée bulgare. Nous avons fait deux jours de répétitions. Mais quand nous avons été prêts à tourner, ce n'étaient plus les mêmes cascadeurs qui sont arrivés... En outre le

seraient menées sans que l'on voit une goutte de sang. Ce qui arrangeait beaucoup de monde, notamment les maquilleurs et les costumiers. À la guerre, tout va très vite. Quand les types reçoivent une balle dans la tête, il ne leur faut pas 22 secondes pour tomber à terre. Ce principe me dictait l'action. Dès qu'un type mettait le couteau sous la gorge de son adversaire, la caméra devait le quitter. Ce qui donnait le sentiment de violence. Je me souviens être passé chez Pivot à la sortie du film. L'un des invités m'avait dit : « *Tout ce sang qui gicle...* ».



Laissez-passer (2002).

vent s'est levé et est devenu très violent. Ce qui rendait impossible l'utilisation du steadycam. J'ai décidé de tourner la scène à la main. Il suffisait de se rapprocher un peu plus et de faire davantage de plans. Bref, tout ce qui avait été mis sur pied, il fallait le recommencer à une heure et demie du tournage ! Mais à partir du moment où il y avait un principe de narration, l'essentiel tenait. Ce principe m'avait été exposé par le type qui entraînait le groupe Conan. Le type avait été dans les commandos de chasse en Algérie. Il disait : « *Il n'y a qu'au cinéma qu'on voit du sang. Quand nous égorgions quelqu'un, nous n'avions jamais le temps de voir du sang. Si le sang coulait, c'est que nous n'avions pas été assez rapides, nous étions donc en danger, et cela impliquait que nous pouvions être tués à notre tour* ». J'ai donc décidé que toutes ces attaques

Je lui avais répondu : « *Y en a pas* ». J'étais bien placé pour le savoir, puisque l'on n'avait pas donné de sang aux maquilleuses... Pareil pour *L'Appât*. Pourtant Franz-Olivier Giesbert avait été choqué de voir les jeunes frapper le type avec un marteau. C'était surprenant : cette scène-là, je ne l'avais pas filmée.

Ce qui veut dire que l'on reconstruit mentalement les ellipses...

B.T. : En tout cas cela signifie que la scène a été efficace.

On se dit que dans la plupart de vos films, la caméra est un personnage à part entière, ou du moins qu'elle traduit l'état d'esprit des personnages...

B.T. : C'est évident. La mise en scène, le travail de caméra dans des films comme *Capitaine Conan*, *Ça commence aujourd'hui*

“Je pense que les films réussis sont ceux où la technologie s'adapte au sujet.”



Le travelling sur la plage dans La Vie et rien d'autre (1989).

d'hui, Laissez-passer ou L. 627 essaient de traduire l'énergie du personnage principal. Ou de plusieurs personnages. Dans *Capitaine Conan*, je voulais que parfois Philippe Torreton s'échappe du cadre, que l'on ait l'air d'avoir du mal à le suivre. Et Torreton m'a dit que c'était une des meilleures directions d'acteur qu'on lui ai donné...

sol assuré. Enfin, la solution du steadycam donnait aux acteurs une grande liberté. Et puis une mise en scène plus lourde aurait été plus difficile à mettre en place compte tenu de la chaleur. Avec le steadycam, il n'y avait qu'un type qui souffrait, Pierre-William Glenn. Parce qu'il portait l'équipement. Il fallait en outre entretenir l'appareil : avec la chaleur, le point qui se déréglait en perma-



Holy Lola (2004).

Pourquoi avoir travaillé avec le steadycam dans Coup de torchon ?

B.T. : D'abord pour une raison pratique. Le bois est très recherché par les Sénégalais, à commencer par les mômes. Si j'avais installé des travellings, les cales de bois auraient disparu en quelques heures. Ce n'est pas l'essentiel, mais ça joue. Par ailleurs je voulais trouver à l'image un équivalent visuel au climat moral qui baigne le livre de Jim Thompson. Ce sentiment très curieux de n'être jamais sur un terrain stable. On est dans un monde dont on ne sait jamais quand on pose le pied si on ne va tomber dans un marécage ou un trou. Je voulais faire le contraire de Stanley Kubrick, qui essaye le plus souvent de trouver une stabilité en phase avec le mouvement d'appareil. Je voulais que l'on conserve le côté légèrement chancelant induit par le steadycam, qui donne l'impression que l'on ne marche pas sur un

nence. Il faisait 40° à l'ombre et il fallait conserver tout le système de mise au point dans une sorte de glacière portative. Les deux assistants chargés de cela, c'étaient Alain Choquart et Michael Coulter, que j'avais fait débiter dans *La Mort en direct*. Il deviendra par la suite le chef opérateur de *Quatre mariages et un enterrement* ou de *Notting Hill*. Mais sur *Coup de torchon*, son boulot, c'était de trimballer la glacière. Glenn a eu des moments difficiles. Pour un plan, il devait courir trois cents mètres avec le steadycam, grimper un escalier et filmer une partie de la scène entre Isabelle Huppert et Philippe Noiret. Il a fait deux prises. La première fois, il a loupé l'escalier et reçu le steadycam sur la figure. Il en a fait une seconde et il a considéré que c'était la bonne !

Revenons à L.627. La structure du film paraît simple. Mais l'aspect documentaire, l'im-

pressionnisme ambiant nécessitent de toute évidence un travail de découpage d'une minutie extraordinaire... Il faut faire attention de ne pas se perdre. Un personnage quitté depuis vingt minutes doit parler immédiatement au spectateur quand il réapparaît. Il faut trouver un équilibre entre les scènes qui font avancer l'action et celles, peut-être volées, qui permettent de mettre en place une atmosphère collant à la réalité.

B.T. : Le travail de préparation a été énorme. J'ai vécu avec ces flics pendant un bon moment. Si je crois que je suis parvenu à quelque chose de juste avec *L.627*, c'est aussi parce que j'ai fait beaucoup de films historiques. Je ne connais pas de meilleure formation que la fréquentation de l'Histoire, même pour faire des films contemporains. Parce que lire des livres d'Histoire développe l'esprit synthétique. C'est ce que m'ont confirmé plusieurs personnes, y compris cette femme-flic qui nous a reçus : « T'as été avec nous trois mois et tu as réussi à choper des choses que je n'avais jamais réalisées, alors que ça fait sept ou huit ans que je bosse ici. Notamment à quel point nous sommes à la fois très proches les uns des autres et seuls. » Si j'ai réussi à percevoir cela, c'est dû à mon avis à la manière dont je me cogne à l'Histoire. Je regrette d'ailleurs que l'on abandonne l'Histoire à l'école, c'est un gâchis effroyable. Parce que c'est un formidable apprentissage pour la narration. Quand je fais un film et que je sais que je suis dans une chambre de style Louis XV, cela m'aide à savoir quelles vont être les sources de lumière. Pour *L.627*, j'étais confronté à plusieurs défis. Le premier était que la seule progression dramatique soit liée au métier. Il n'y a rien d'autre en 2h20 que ce qui relève de l'activité professionnelle des flics. Il n'y a pas d'intrigue secondaire, pas d'histoire d'amour. Même la relation du flic avec la petite pute toxicomane est déterminée par son boulot. Toute l'histoire du film est dessinée par la dramaturgie du travail. Les émotions du film, ce sont l'intérêt, la fatigue, la désillusion, la colère, etc.

“Je ne connais pas de meilleure formation que la fréquentation de l'Histoire, même pour faire des films contemporains.”

C'est d'autant plus facile de rester sur le travail que la vie privée des personnages disparaît. Les flics se noient dans leur boulot.

B.T. : Du moins le personnage principal. Le deuxième point important, c'est que j'avais affaire à ce que j'appellerais une dramaturgie du commencement. La Brigade criminelle doit traquer un ennemi public. Il y a une affaire à élucider, un ennemi à trouver. Une action démarre, mais elle se révèle foireuse. Mais j'ai lancé une autre action entre temps... Même ces moments faibles ont leur importance, je ne pouvais pas les couper. Je ne suis pas dans *La Balance* de Bob Swaim. Là, les flics doivent arrêter un mec et le film montre les rapports entre eux et ce mec. Je suis dans une perspective plus large. J'aurais pu mettre en scène 150 personnages, parce que les flics ont un indic ici, un dealer là, etc. Il faut prendre le risque que l'histoire donne

La Balance de Bob Swaim (1982).



l'impression de piétiner, de redémarrer avant de s'arrêter de nouveau. Puisque c'est leur vie. Normalement, un scénariste fait le contraire : il essaye d'éviter toutes les répétitions, il cherche à faire avancer l'action. Moi je voulais suggérer l'éternel recommencement. Le travail de la police, c'est le tonneau des Danaïdes. Et en même temps il fallait que le spectateur n'ait pas trop le temps de souffler. La proportion de scènes préétablies et de scènes ajoutées au feeling s'est décidée au montage. Pour tourner ces scènes non écrites, il suffisait de lancer Didier Bezace dans les rues. Il arrivait que nous ramassions des plans formidables. À plusieurs reprises, nous avons eu de la chance : les mecs venaient dealer sous la fenêtre de la camionnette où nous étions en planque, comme s'ils voulaient être filmés. Je me souviens aussi d'un type qui s'était effondré dans la rue. Et nous nous ne pouvions rien faire... Mais ces plans-là ne sont pas si nombreux. Dans la plupart des cas nous avons mêlé quelques acteurs avec des gens que nous prenions au hasard.

Comment se sont faits les repérages ? Au bout d'un moment, on doit se demander pourquoi telle rue plutôt que telle autre ?

B.T. : J'avais accompagné Michel Alexandre très souvent le soir. Il m'avait montré la rue Myrha. C'est vrai que le tournage a évolué, que nos repérages n'étaient plus forcément valides quelques jours plus tard. Mais il nous est arrivé de tourner exactement là où nous avions



L.627 (1992).

fait les repérages. La pissotière par exemple, avec le flic qui pose la bombe sous la porte pour gazer la pute et son client, nous l'avions vue. Pendant que nous tournions, la réalité venait parfois faire irruption dans le film. Un jour, il y a eu une bagarre entre trois putes au sujet des emplacements réservés sur le trottoir. L'une avait balancé sa bombe dans la gueule de l'autre, qui pleurait toutes

les larmes de son corps. Nous l'avons hébergée dans la cantine, nous nous sommes occupés d'elle. Quand elle a vu la scène avec la bombe lacrymogène dans la sanisette, elle a tout de suite compris : « *Humour de flic !* » Elle avait dû subir ça...

Le tournage n'a jamais empêché les vrais trafics de se faire ?

B.T. : Je ne crois pas, parce que nous étions planqués à ce moment-là. Avec une équipe complète, on se faisait repérer. Mais quand j'étais seul avec Michel Alexandre et Alain Choquart, il y avait des mecs qui trafiquaient à deux mètres de nous.

Frédéric Balekjian, quand il a tourné Les Mauvais Joueurs dans le Sentier, a eu beaucoup de difficulté avec les voyous du quartier...

B.T. : Dans le Sentier, c'est beaucoup plus difficile. Quand j'ai tourné en extérieur les quelques scènes de *L'Appât* qui s'y déroulent, j'ai eu du mal. Dans le Sentier, on ne pouvait pas filmer les prostituées... Rue Saint-Denis, si on sort une caméra, les mecs déboulent aussitôt. Et puis nous avons dû faire un accord avec les commerçants : quand

nous avons commencé à tourner ils ont voulu doubler leurs prix. Ils nous menaçaient de fermer toutes les boutiques si nous refusions. Dans le XVIII^e arrondissement, les choses sont plus faciles. Mais quand nous filmions dans les squats, nous n'en pouvions plus. J'étais à cran. J'avais beaucoup de mal à supporter ce que je voyais. J'essaye le plus souvent de montrer une ambiance qui soit le contraire des films de Melville. Là, je n'y arrivais pas, c'était tendu. Même s'il nous est arrivé de nous marrer. Nous avions une directrice de production qui avait un petit chien d'appartement. Et elle l'a amené sur les boulevards des Maréchaux. Le chien avait des préservatifs collés sur les pattes, c'était répugnant !

“Dans le XVIII^e arrondissement, les choses sont plus faciles. Mais quand nous filmions dans les squats, nous n'en pouvions plus.”

Vous prenez la réalité à bras-le-corps. On sent que vous êtes humainement touché par ce que vous montrez. Quand vous avez tourné Ça commence aujourd'hui dans les quartiers déshérités du Nord, vous avez également souffert...

B.T. : Idem pour *Holy Lola*. Ce sont des films dont on ne sort pas indemne. Je me souviens que nous étions en train de terminer une scène avec des figurants quand une femme s'est détachée pour me montrer la feuille de paye que lui avait établi la production : « *C'est ma première depuis cinq ans !* ». Pour elle c'était comme la Légion d'honneur. Le dernier jour du tournage, il y avait des tas de gens qui nous demandaient de rester. Un type qui m'a dit : « *C'est la première fois de ma vie que j'ai l'impression de trouver une famille* ». Ça s'est tassé bien sûr, mais il y a encore une demi-douzaine de personnes avec lesquelles je suis resté en rapport depuis la fin du tournage. Après le film, certains ont débarqué chez moi avec leurs enfants. *Ça commence aujourd'hui* est un film qu'on ne lâche pas comme ça. Lui ne vous lâche pas, en tout cas.

C'est un film sincère...

B.T. : Ça va au-delà de la sincérité. Nous étions à vif sur ce film. Ce qui est exaspérant, c'est de tomber ensuite sur une journaliste du *Nouvel Observateur* qui vous dit que le portrait est trop noir. Vous avez envie de l'amener sur place... Dans quel monde vivent ces gens-là ? Je tournais dans Cité du temple, dans l'appartement de Madame Henri. Mon ingénieur du son me fait remarquer qu'on entend la télé du voisin du dessus. Une dame de la cité qui nous apportait son aide monte à l'étage pour lui demander d'éteindre. Elle est revenue en disant : « *C'est comme ça qu'ils s'éclairent. Il n'y a pas d'autre lampe dans l'appartement* ». L'ingénieur du son m'a dit : « *Je me débrouille* ». Quand le film est sorti, Mohamed, un éducateur qui entraînait l'équipe de foot, m'a confié que le cas de la femme à qui on a coupé l'électricité n'est pas rare. Selon lui, il y en avait trente dans la cité dans ce cas. Alors après quand je lis des conneries dans *Libération* du style : « *Tavernier a fait de son personnage central un saint laïc qui sauve le*



Holy Lola (2004).

monde », ça m'énerve un peu. Parce que le personnage ne sauve rien du tout. Il ne réussit rien. Ce n'est pas lui qui fait avancer les choses. C'est l'assistante sociale qui obtient le contrôle médical et c'est sa copine qui trouve l'idée des bouteilles. C'est juste un mec qui fait bien son boulot. Des instituteurs comme lui, j'en ai vus des dizaines. Ce sont des gens formidables. Je ne supporte pas la

La Guerre sans nom a permis de libérer la parole sur la guerre d'Algérie...

B.T. : Les changements opérés par les documentaires sont plus visibles. J'ai produit un film contre les mines antipersonnelles qui n'est pas étranger à la loi qui les a interdites. Quand j'ai fait *De l'autre côté du périph'*, le l'ai montré à Lionel Jospin, qui était alors Premier ministre et le contrat EDF des gens



Dans la brume électrique (2008).

condescendance de certains à leur égard. J'ai 1500 lettres de gens qui me disent que le film est intégralement juste. C'est un record. Et je ne suis pas peu fier d'avoir eu des nouvelles de seize personnes qui m'ont dit avoir voulu devenir enseignant après avoir vu mon film. Parce que cela avait l'air d'être impossible.

Le cinéma peut donc changer les choses !

B.T. : Il n'est pas fait pour ça. Mais il lui arrive de changer deux ou trois choses. Ça commence aujourd'hui a changé la vie de la communauté que je décris. Certaines femmes ont trouvé du boulot. D'autres ont écrit une pièce ensemble, elles l'ont montée et l'ont jouée une vingtaine de fois. Certaines ont repris leurs études. L'une d'elles s'occupe aujourd'hui de l'éducation d'enfants en difficulté.

que j'avais filmés a été renégocié à la baisse. En outre EDF a donné 9 millions de francs pour la réhabilitation de la cité. Le terrain de basket que les jeunes demandaient a été ouvert. Le jour où *La Guerre sans nom* est passé à Hérouville, au Café des images, le ministre des Anciens combattants, Mexandeau, était là. C'est un film qui regroupe les interviews de types qui étaient partis comme appelés en Algérie, sur un peu plus de quatre heures. Le film montre bien qu'il s'agissait d'une guerre. Les types étaient en colère parce qu'ils n'avaient pas droit au titre d'anciens combattants. Et les années passées là-bas n'étaient pas comptabilisées pour la retraite. Ce jour-là, Mexandeau, qui était appelé lui aussi, a reconnu qu'il s'agissait bien d'une guerre. Quatre ans plus tard, le gouvernement fran-

çais reconnaissait l'état de guerre, alors que l'on parlait jusque-là très pudiquement d'opérations de maintien de l'ordre. Le film a joué un rôle.

Vous êtes également intervenu sur le problème de la double peine...

B.T. : Ce qui m'a valu un premier contact avec le ministre de l'Intérieur [de l'époque], Nicolas Sarkozy. Maintenant, nous ne nous quittons plus. Il me l'a d'ailleurs fait remarquer : « Vous devez sarkozyste, ça va nuire à votre image ! ». Mais c'est vrai que la vision de *Histoires de vies brisées* l'a fait changer d'avis sur la double peine. Sa loi a indéniablement marqué un progrès. Je n'en dirai pas autant de sa loi sur l'immigration. Ça me laisse un goût très amer, parce que la gauche a été nulle dans cette affaire. Idem sur les droits d'auteurs : Nicolas Sarkozy nous a reçus, pas François Hollande.

Les sujets politiques dans vos films de fiction sont-ils aussi nourris du réel ? Dans La Vie et rien d'autre, comment en êtes-vous venu à parler des difficultés des autorités à choisir un soldat inconnu pour le faire reposer sous l'Arc de Triomphe ?

B.T. : Tout ce que raconte le film sur la façon dont il a été décidé de chercher le soldat inconnu est absolument authentique. La façon dont le soldat inconnu a été choisi par le caporal Auguste Tain, c'est vrai également. À Verdun, on peut entendre un enregistrement de cet homme racontant les circonstances du choix du soldat inconnu. Il y avait sept cercueils et il a choisi le sixième. La recherche elle-même est restée secrète, j'ai dû l'imaginer. Mais tout est parti d'une réflexion de bon sens. Comment faire pour trouver un cadavre que l'on ne peut pas identifier mais dont il faut être certain qu'il est français ? C'est vrai que l'aumônier de l'ossuaire de Douaumont savait trier les ossements allemands et français. Les tibias allemands étaient noirâtres, parce que les soldats avaient des bottes alors que les Français portaient des bandes molletières. La dentition pouvait aussi trahir la nationalité. Mais les soldats n'avaient que six jours pour trouver l'heureux élu. Pour les scènes du soldat inconnu, j'avais François Perrot, acteur de génie qui devient shakespearien quand on le met devant quelque chose qui le dépasse. Jean Cosmos avait trouvé que les troupes annamites avaient été affectées aux travaux de terrassement. Nous nous sommes dit que ce serait marrant qu'ils soient tous en train de chercher le soldat inconnu et que personne ne parle la même langue... J'avais une situation formidable. Parce que personne ne sait ce que cherche l'officier français... Et Perrot est incroyable. C'est pour moi l'un des très grands seconds rôles du cinéma français. Le découragement dont il fait preuve quand il lance ses trois « merde » est métaphysique et la gradation dans l'abattement devrait être étudiée dans toutes les écoles d'art dramatique du monde. ■



François Perrot et Philippe Noiret dans *La Vie et rien d'autre* (1989).

Filmographie

Bertrand Tavernier est né le 25 Avril 1941 à Lyon (Rhône).



1974. **L'HORLOGER DE SAINT-PAUL.** Avec Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jacques Denis, Yves Afonso. 1975. **QUE LA FÊTE COMMENCE...** Avec Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle, Christine Pascal. 1976. **LE JUGE ET L'ASSASSIN.** Avec Philippe Noiret, Michel Galabru, Isabelle Huppert, Jean-Claude Brialy. 1977. **DES ENFANTS GÂTÉS.** Avec Michel Piccoli, Christine Pascal, Michel Aumont, Gérard Jugnot. 1980. **LA MORT EN DIRECT.** Avec Romy Schneider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton, Thérèse Liotard. 1980. **UNE SEMAINE DE VACANCES.** Avec Nathalie Baye, Gérard Larvin, Flore Fitzgerald, Michel Galabru. 1981. **COUP DE TORCHON.** Avec Philippe Noiret, Isabelle Huppert, Jean-Pierre Marielle, Stéphane Audran. 1983. **MISSISSIPPI BLUES.** (Documentaire). 1984. **UN DIMANCHE À LA CAMPAGNE.** Avec Louis Ducreux, Michel Aumont, Sabine Azéma, Geneviève Mnich, Monique Chaumette. 1986. **AUTOUR DE MINUIT** ('Round midnight). Avec Dexter Gordon, François Cluzet, Gabrielle Haker, Sandra Reaves-Phillips. 1987. **LA PASSION BÉATRICE.** Avec Bernard-Pierre

Donnadieu, Julie Delpy, Nils Tavernier, Monique Chaumette. 1989. **LA VIE ET RIEN D'AUTRE.** Avec Philippe Noiret, Sabine Azéma, Pascale Vignal, Maurice Barrier. 1990. **DADDY NOSTALGIE.** Avec Dirk Bogarde, Jane Birkin, Odette Laure, Emmanuelle Béatrice. 1992. **LA GUERRE SANS NOM.** (Documentaire, co-réalisé par Patrick Rotman). 1992. **L.627.** Avec Didier Bezace, Jean-Paul Comart, Charlotte Kady, Jean-Roger Milo. 1994. **LA FILLE DE D'ARTAGNAN.** Avec Sophie Marceau, Philippe Noiret, Claude Rich, Sami Frey. 1995. **L'APPÂT.** Avec Marie Gillain, Olivier Struk, Bruno Putzulu, Richard Berry. 1996. **CAPITAINE CONAN.** Avec Philippe Torreton, Samuel Le Bihan, Bernard Le Coq, Catherine Rich. 1999. **ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI.** Avec Philippe Torreton, Maria Pitarresi, Nadia Kaci, Véronique Ataly. 2002. **LAISSEZ-PASSER.** Avec Jacques Gamblin, Denis Podalydès, Charlotte Kady, Marie Desgranges. 2004. **HOLY LOLA.** Avec Jacques Gamblin, Isabelle Carré, Bruno Putzulu, Lara Guirao. 2008. **DANS LA BRUME ÉLECTRIQUE** (In the Electric Mist). Avec Tommy Lee Jones, Justina Machado, Mary Steenburgen, Abina Locke. 2010. **LA PRINCESSE DE MONTPENSIER.** Avec Mélanie Thierry, Lambert Wilson, Raphaël Personnaz. 2013. **QUAI D'ORSAY.** Avec Thierry Lhermitte, Niels Arestrup, Joséphine de la Baume.



Bertrand Tavernier à L'ESRA.