



yves boisset



Le Pantalon



Débat animé par Yves Alion après la projection
du film *Le Pantalon*, à l'École Supérieure
de Réalisation Audiovisuelle de Paris
le 17 novembre 2005

Yves Boisset est avec Costa-Gavras celui qui incarne le mieux une certaine tendance (rare) du cinéma français à affronter les sujets qui fâchent, voire à les collectionner... Pourtant ce cinéphile fervent (qui jamais ne s'est lassé) est entré au cinéma par la voie traditionnelle de l'assistantat avant de signer quelques polars de belle facture. Mais c'est pour ensuite porter le fer où c'est nécessaire, se comportant via la fiction en journaliste d'investigation. Abordant tour à tour la guerre d'Algérie, le racisme ordinaire, l'affaire Ben Barka, la dérive des médias, les polices parallèles, etc., il devient le poil à gratter du cinéma français et signe une poignée de films à trame policière dont le but premier est de mettre en valeur les dysfonctionnements d'une société peu habituée à se poser ce genre de questions. Ce qui ne l'empêche pas de signer en parallèle quelques séries noires plus traditionnelles, voire l'adaptation inattendue d'un best seller, *Un taxi mauve*, qui lui permet de diriger... Fred Astaire. Mais son espace de liberté se réduit peu à peu au cinéma et Boisset se tourne au début des années quatre-vingt-dix vers la télévision. Là, sous la forme de fictions ou de documentaires, il persiste et signe quelques très belles réussites dont *L'Affaire Seznec*, *L'Affaire Dreyfus* ou *Le Pantalon* sont les moins contestables. Électron libre dans un paysage cinématographique trop souvent assoupi, Yves Boisset a parfois échoué à mener ses projets à bien. Mais certaines réussites comme *Le Juge Fayard dit « le shérif »*, *Dupont Lajoie* ou *Allons z'enfants* restent parmi les films les plus marquants d'une époque pleine d'interrogations légitimes. ■



“Cette histoire était particulièrement révoltante parce que Bersot n’avait vraiment rien fait.”

Commençons par *Le Pantalon*. Pourquoi, pour traiter de la Première Guerre mondiale, avez-vous choisi spécifiquement l’histoire de Bersot ? Je suppose qu’avec toutes vos recherches sur cette période, vous aviez un choix considérable.

Yves Boisset : Parce que je suis tombé sur l’histoire de Bersot ; j’aurais pu tomber sur l’histoire d’un autre. Et aussi parce que Alain Scoff, qui par ailleurs est un de mes meilleurs copains, avait écrit un livre sur lui, ce qui lui avait demandé une bonne année de recherche. C’est aussi simple que cela. Cette histoire était particulièrement révoltante parce que Bersot n’avait vraiment rien fait. Il n’était pas question de désertion ou d’antimilitarisme : il ne trouvait pas anormal de se battre. Simplement il ne voulait pas mettre un pantalon couvert de sang, de tripes, de merde, et il a simplement dit qu’il préférerait rester en caleçon plutôt que de mettre ce pantalon.

Et il ne se rend pas compte de ce que cela va déclencher, suite à l’aveuglement sanguinaire de ce colonel qui est présenté comme un fou furieux. Ce n’était peut-être pas le seul de son espèce ?

Y.B. : Sans doute pas. On cite des chiffres absurdes à propos des fusillés pour l’exemple. On a parfois avancé le chiffre de 3000, et l’armée en revendiquait un temps 70... En fait, il y a eu environ 280 cas connus, identifiés et répertoriés. Du début de la guerre, en 1914, jusqu’en 1918, lorsque les poilus n’en pouvaient vraiment plus. Lorsque vous faites un film comme celui-là, il faut vraiment être très précis et très bien documenté, car sinon vos contradicteurs ont vite fait de pointer les erreurs : la position du curé, celle de l’officier, etc. J’ai donc essayé d’être absolument inattaquable sur le plan historique. Mais il fallait retrouver ce qui se passait réellement lors d’une exécution pour l’exemple, et ce n’était pas commode. Les responsables des archives de Vincennes m’ont beaucoup aidé. Ils ont retrouvé un petit manuel, dans une pochette de cuir, que possédaient les chefs de corps, et qui était vraiment « méga-confidentiel - défense ». On pouvait y lire tout ce qu’il fallait faire quand on devait



À droite, Bernard-Pierre Donnadieu dans *Le Pantalon* (1997).

fusiller un homme : le nombre de soldats, leur disposition, ce qu’il faut dire. Car le jour du tournage, si vous n’avez pas une « doc » d’enfer, vous leur faites faire quoi, vous leur faites dire quoi, à vos zèbres ? Avec ce carnet nous avions tout : qui faisait quoi, comment intervenait l’aumônier, toutes les dispositions à prendre, celles des soldats, de l’officier, etc. Nous avons quand même fait une journée de répétitions pour que tout le monde ait bien ses marques.

Je suppose que la précision est la même pour les uniformes... Car si on se souvient des tenues bleu horizon, on a un peu oublié ces fameux pantalons rouges, qui d’ailleurs faisaient d’ex-

tiques. Car ne l’oubliez pas : *Le Pantalon* est avant tout une histoire vraie, absolument et intégralement vraie, aussi effrayant que cela puisse paraître. Nous avons eu accès à toutes les archives militaires, y compris celles classées « secret défense », puisque c’est le cas pour les affaires des fusillés pour l’exemple. Théoriquement, ces dossiers ne pouvaient être consultés qu’à partir de 2018, c’est-à-dire cent ans. Mais comme il y a une suspension pendant les années de la Seconde Guerre mondiale, de 1939 à 1945, il faut ajouter cinq ans, ce qui nous mène en 2023. Ce n’est pas pour rien qu’on appelle l’armée française « la grande muette », les militaires sont très jaloux des secrets concernant leurs mauvaises



Un condamné (1970).

cellentes cibles. Je suis frappé aussi par le fait que les soldats ne portaient pas de casque en sortant des tranchées, mais un képi...

Y.B. : Oui, et ils avaient une sorte de calotte en carton bouilli qu’ils mettaient sous le képi. Les casques ne sont arrivés qu’à partir de 1915.

Au niveau de l’écriture : comment savez-vous que les dialogues sont justes ? Est-ce une technique, un ressenti ?

Y.B. : En premier lieu, le film est tiré d’un récit basé pour l’essentiel sur des documents authen-

actions. Mais il est vrai que l’armée a beaucoup changé. L’armée d’aujourd’hui n’a plus rien à voir avec celle que j’ai connue quand j’étais troufion durant la guerre d’Algérie, à laquelle j’ai consacré *RAS*, un des rares films français sur la guerre d’Algérie. Grâce à une personne qui figure au générique, le colonel Benoît, qui dirigeait alors les archives de Vincennes, on a sorti ce dossier qui dormait au fond d’une malle cadenassée dans les souterrains du fort, et qui n’avait pas été ouverte depuis 1915. C’était très émouvant. Il a même fallu la forcer avec un pied de biche.

“il faut éviter tous les termes qui seraient trop modernes, ou sans référence à l'époque traitée, tout en essayant de conserver la couleur du langage de l'époque.”

C'est ainsi que nous avons eu dans les mains les documents du procès. Ce qui est dit dans le film au moment du procès est vraiment ce que le greffier avait noté. Par ailleurs, lors du « défilé de mode » militaire, il y avait un reporter présent. Nous avons utilisé son article, paru dans « Le Petit Illustré ». Nous nous sommes basés sur des événements réels et, dans la mesure du possible sur des dialogues authentiques, un peu arrangés pour l'occasion. C'est toujours le même problème qui se pose lorsque l'on fait un film historique : est-ce que les personnages doivent parler la langue de l'époque, ou doivent-ils s'exprimer comme aujourd'hui ?

Et l'on est bien obligé d'opter pour une sorte de moyen terme : il faut éviter tous les termes qui seraient trop modernes, ou sans référence à l'époque traitée, tout en essayant de conserver la couleur du langage



Le Saut de l'ange (1971).

de l'époque. C'est plus compliqué quand on réalise un film sur Jeanne d'Arc qu'avec un film sur la guerre de 14-18 (ou celle de 39-45, ou la guerre d'Algérie), c'est évident !

Le film recèle une image vraiment cruelle. Le colonel rejoint à cheval le lieu de l'exécution, mais il se tient en retrait. Une fois que l'exécution a eu lieu, on le voit traverser la scène et sortir hors champ, sans dire un mot... Cela donne une dimension vraiment horrible au personnage.

Y.B. : Nous avons suivi scrupuleusement le manuel d'instruction des officiers commandant une exécution. Il faut vraiment être précis, impeccable. Que l'on ne puisse pas vous dire : « Les boutons sont dorés, alors que tout le monde sait bien que dans ce régiment ils étaient gris, alors si tout votre film est aussi approximatif, on ne peut pas y croire ».

Et la scène de la confession ?

Y.B. : Je n'ai pas assisté à la scène, bien entendu, et personne n'y a assisté. Elle relève donc davantage de l'imagination que la scène du procès. Mais nous savons par l'un des gardiens, qui l'a raconté, que lorsque l'aumônier était venu le voir, Bersot avait fait une crise de nerfs.

On possède aussi les lettres des soldats, des poilus, qui donnent de nombreuses indications, sur leurs occupations comme sur leur vocabulaire.

Y.B. : Oui, mais il y a là quelque chose de terrible. On constate en effet avec effarement, lorsqu'on lit les vraies lettres des poilus, à quel point l'illettrisme était répandu en France à cette époque. Certains soldats ne savaient pas écrire, ou bien ils écrivaient phonétiquement. De nombreux témoignages indiquent que, lors de l'arrivée du courrier, les soldats se faisaient lire leur lettre, une lettre qui avait été écrite non pas par leur femme ou leur famille mais par un écrivain public, ou bien un voisin. À l'époque de la Première Guerre mondiale, près d'un Français sur deux ne savait pas écrire couramment. Une autre chose, également très intéressante : de nombreux soldats ne parlaient pas le français, mais le patois de leur région, à peu près inintelligible aujourd'hui. Je me rappelle mon grand-père, qui était auvergnat. Il parlait le français, car il était instituteur ; mais quand il parlait avec les vieux de la région, il s'exprimait en un patois auvergnat auquel je ne comprenais absolument rien. Pour les soldats, c'était la même chose. On aurait presque pu faire un film en VO sous-titrée. On regroupait les soldats par régions, d'ailleurs. Ce qui explique pourquoi Bersot est fusillé par des soldats de sa région, la Franche-Comté. Par une tragique ironie de l'histoire, l'un des types du peloton d'exécution a épousé la femme de Bersot quelques années plus tard. Mais l'ironie perdure : j'ai fait une recherche sur la famille, et j'ai trouvé un Bersot à Besançon. Je lui ai téléphoné et je lui ai demandé s'il avait un rapport avec Fernand Bersot. Il s'est mis à m'engueuler : « Si vous faites un film sur ce connard, je vous attaque ! » ; il était délégué du Front National dans le Doubs ! C'était un de ses petits neveux, qui considérait que Bersot était la honte de la famille. Il a pourtant été réhabilité en 1925, grâce à la Ligue des droits de l'Homme. Son nom a été rajouté au monument aux morts, et sa femme qui vivait dans une misère noire a pu alors toucher une pension avec effet rétroactif. Au moment du Front Populaire, il a été décidé de donner son nom à une rue, mais encore fallait-il en trouver une : la seule disponible était une voie sans nom qui reliait deux casernes ! Jusqu'au bout, l'histoire a été d'une ironie vraiment cruelle avec cet homme.



Les soldats du Pantalon.

“ Jusqu'au bout, l'histoire a été d'une ironie vraiment cruelle avec cet homme.”

Dans un autre cas, celui de L'Affaire Seznec, votre film a contribué au débat. Mais si Bersot et Dreyfus ont été réhabilités, Seznec ne l'est pas encore...

Y.B. : L'affaire date pourtant de 1924 ! Le petit-fils de Seznec a consacré sa vie à la réhabilitation de son grand-père. Le film n'a pas contribué à la réhabilitation, et à mon avis elle n'aura jamais lieu.



Christophe Malavoy dans L'Affaire Seznec (1993).

Il entretient du moins une forme de « feu sacré » pour cette cause. Cela dit, c'est une affaire très complexe. Quand j'ai commencé à écrire le scénario, j'étais convaincu, dur comme fer, que c'était là le prototype même de l'erreur judiciaire et que Seznec était innocent. En 1992, quand nous avons tourné ce film, il y avait encore des survivants. Nous avons tourné dans le restaurant de l'époque, le « Pot D'Étain », qui n'avait absolument



Jacques Spiesser dans L'Affaire Seznec.

pas changé. À l'époque il y avait une petite serveuse de 14 ans qui travaillait là. Et le patron nous a dit : « Si vous voulez, il y a la petite qui les a servis qui est encore là ». Nous l'avons rencontrée. Bien entendu sa mémoire avait été entretenue par des demandes récurrentes de témoigner. Mais il restait d'autres témoins de l'époque. Et petit à petit, j'ai commencé à avoir des doutes terribles sur l'innocence de Seznec. Un

jour, un type très étrange, assez inquiétant pour tout dire, est venu sur le tournage : « Ma mère connaît la vérité sur l'affaire Seznec, elle est très malade, et elle ne peut pas se déplacer, venez seul ». Je l'ai suivi. Nous sommes arrivés dans une maison isolée, on se serait cru dans *Psychose*. L'électricité avait été coupée, nous sommes montés dans une chambre sordide, qui puait le pipi de chat. Là, la vieille femme m'a raconté que le fameux soir de la disparition de Quémeneur, devant la briqueterie, il y avait deux voitures, celle du patron et la fameuse Cadillac de Seznec ; puis il y avait eu des coups de feu. Quelqu'un avait sonné à la porte, le père de cette dame avait ouvert, et puis on avait rallumé les fours de la fabrique. Son père lui avait fait jurer de ne jamais rien dire, et ils avaient reçu un petit pécule. Elle n'en parlait maintenant que parce que son père, qui aurait pu être inquiet, était mort depuis un an. Pour Denis Seznec, cette femme est une menteuse, une folle... Évidemment, cette histoire présente l'intérêt d'expliquer pourquoi on n'a jamais retrouvé le corps du disparu. Ce qui est très intéressant, quand on fait ainsi des films inspirés de faits réels, c'est de se livrer à ce type d'enquête, non pas policière, mais plutôt journalistique.

J'ai procédé de la même manière quand j'ai traité de Jean Moulin. C'est ce qui me permet d'affirmer, avec une certitude absolue, que c'est le général de Bénouville, une grande figure du gaullisme, qui a balancé Jean Moulin à la Gestapo et à Klaus Barbie.

Dans le film, c'est nommément Bénouville qui dénonce Jean Moulin, ou quelqu'un qui fait penser à Bénouville ?

Y.B. : Il y a une toute petite astuce. La production et France 2 ont exigé qu'on ne l'appelle pas Bénouville par son patronyme de l'état civil, mais qu'on le désigne par son nom de résistance. Donc pour tous ceux qui sont un petit peu au courant de l'Histoire, c'est transparent. C'est Bénouville qui a fait arrêter Moulin, en manipulant Hardy. Faire ce genre d'enquête pour les besoins d'un film est absolument passionnant.

Pierre-Loup Rajot dans Jean Moulin (2002).



Le cas est un peu particulier : vous êtes un cinéaste – intervenant – journaliste – historien. Je crois que vous êtes le seul du genre. C'est d'autant plus fort que vous n'êtes pas votre propre producteur. Ce sont donc des œuvres de commande !

Y.B. : De commande, non ! J'ai même assez de mal à les imposer !

Au bout du compte, alors que vous n'êtes pas producteur, l'unité de votre œuvre est frappante. À ce propos, comment expliquez-vous que vous êtes en fait le seul cinéaste en France à faire ce genre de films, et que l'on ait autant de mal à sortir des films sur la guerre d'Algérie par exemple ?

Y.B. : Parce que ce n'est pas commode. Parce que c'est dangereux. En d'autres termes, si je n'avais fait que des polars tranquilles, qui ne font pas de mal



L'Attentat (1972).

à un député, à un sénateur ou à un ministre, j'aurais bien sûr beaucoup plus de facilités pour tourner des films. Je pense que personne ne s'y frotte parce que c'est difficile, et dangereux parce qu'on peut « scier » sa carrière. Cela peut également se révéler dangereux physiquement. Cela a été le cas avec *Le Juge Fayard dit « le shériff »* qui mettait en cause le SAC, le Service d'Action civique, cher à Monsieur Pasqua, la police parallèle du gaullisme. Le film s'inspirait du meurtre d'un juge à Lyon, le juge Renaud. Celui-ci avait déclaré que le produit du hold-up de Strasbourg, l'un des plus gros commis en France, avait servi à financer la campagne électorale de Valéry Giscard d'Estaing. On sait parfaitement qui l'a assassiné, mais l'affaire n'a jamais connu de dénouement judiciaire. J'ai donc fait ce film, qui reprenait pied à pied cette histoire, et je nommais le SAC. Ses responsables nous ont fait un procès en référé, pour diffamation, et un juge leur a donné raison. Nous avons été

“Si je n'avais fait que des polars tranquilles, qui ne font pas de mal à un député, à un sénateur ou à un ministre, j'aurais bien sûr beaucoup plus de facilités pour tourner des films.”

condamnés un mardi à 18 heures, alors que le film sortait le mercredi à 14 heures, à supprimer toute référence visuelle ou sonore au SAC. En fait, le juge, qui ne connaissait pas bien le cinéma, pensait qu'ainsi cela nous obligerait à couper toutes les scènes en question. Mais nous avons réagi, et avec le chef monteur, nous avons passé toute la nuit et une partie de la matinée du mercredi à nous rendre dans les 23 salles de Paris et de la région parisienne, avec un poinçon. Nous écoutions la bande sonore, et à chaque fois que Dewaere disait : « *Mais enfin, Monsieur, vous êtes bien membre du SAC* », nous donnions un coup de poinçon. Ce qui fait que l'on entendait alors : « *Vous êtes bien membre du Bip !* ». Bien entendu, comme l'affaire avait été répercutée



R.A.S. (1973).

“Nous avons été condamnés un mardi à 18 heures, alors que le film sortait le mercredi à 14 heures, à supprimer toute référence visuelle ou sonore au SAC.”

par la presse, dans les salles, dès que les spectateurs entendaient ce *Bip*, ils réagissaient : « Le SAC ! », « SAC, salauds », etc. ! Au bout du compte, cette censure a provoqué l'effet inverse de celui qui était recherché. Le terme « SAC » aurait pu passer discrètement au milieu des autres sigles, dans le cours du film. Au lieu de ça on ne parlait que de cela. Le SAC en a bien évidemment été extrêmement marri. Et il me l'a fait payer. Un soir où je rentrais chez moi, boulevard Raspail, j'ai été accueilli par deux ou trois nervis qui m'ont proprement tabassé. En me menaçant de recommencer en mettant moins les formes quand l'occasion se présenterait !

Dans vos films, vous êtes parfois assez sévère avec la presse. Quels sont vos propres rapports avec les médias ?

Y.B. : Je pense que dans l'ensemble, la presse française ne fait pas très bien son

boulot. Il n'existe pas chez nous une presse d'investigation qui aille très loin. Idem pour ce qui est d'un cinéma d'investigation, et cela probablement pour des raisons voisines. Cela dit je ne pense pas que dans mes films les journalistes se fassent particulièrement étriller. Il y a même des personnages de journalistes plutôt sympathiques. Généralement ils meurent avant la fin ! Ils se font descendre, ou on les fait passer pour fous.... Je ne dis pas qu'on ne peut pas dire ce que l'on veut en France : vous pouvez aller brailler dans la rue : « Chirac est un âne », il ne vous arrivera rien, contrairement à ce qui pourrait se passer en Tunisie, au Maroc, ou dans d'autres pays. Mais la liberté de la presse s'arrête ou commence l'avidité des publicitaires.



Dupont Lajoie (1975).

Comment Dupont Lajoie a-t-il été accueilli par la critique à sa sortie ?

Y.B. : Les critiques ont été bonnes dans l'ensemble, au centre du moins. Mais les journaux d'extrême droite sont montés au créneau, ce qui n'est qu'à moitié surprenant. Dans « Minute », on pouvait lire : « *Boisset, avec son physique vaguement mongolien, fait un film raciste contre les Français* ». Comme d'habitude, à gauche ou à l'extrême gauche, il s'est trouvé des gens pour dire que ce n'était pas comme cela qu'il fallait parler du racisme. C'est toujours le même problème. Quand on en parle, on vous dit : « Oui, mais pas comme ça ! ». Mais parlons-en, déjà, on verra après le comment ! C'est le même problème quand on traite « à chaud » d'un sujet.

Toute qualité cinématographique mise à part, c'est la différence entre le cinéma de Costa-Gavras et le mien. On en a parlé ensemble au moins vingt-cinq fois ! Lui, il est beaucoup plus malin ! Il fait Z, et tout le monde est d'accord : personne ne veut défendre le régime des colonels en Grèce.

“C'est toujours le même problème. Quand on en parle, on vous dit : 'Oui, mais pas comme ça !'. Mais parlons-en, déjà, on verra après le comment !”

Il fait *État de siège*, ou *Missing*, c'est la même chose. *Section Spéciale* se déroule en France, mais sous le régime de Vichy. Il y a toujours une distance. Mais quand ça se passe à dix kilomètres de Paris, et sur des faits strictement contemporains, on a beaucoup plus de chances de mécontenter le meunier, son fils et l'âne. *Dupont Lajoie* est un film qui, malheureusement, n'a pas trop vieilli. J'ai eu l'occasion de le revoir il y a deux mois, et ça m'a frappé. Il n'y a guère que les bagnoles qui ont changé.

Comment travaillez-vous avec votre, ou vos assistants ?

Y.B. : C'est difficile de vous répondre, parce que c'est comme toutes les relations humaines... Tous mes assistants sont devenus metteurs en scène : Marc



La Clé sur la porte (1978).

Angelo, Claude Othnin-Girard, Sébastien Gral... Ce qui m'oblige à chaque fois d'en trouver un autre. Cela peut se passer plus ou moins bien entre mon assistant et moi, l'idéal est d'avoir des personnalités qui se complètent bien. J'ai été moi-même assistant sur de nombreux films. J'ai eu la chance de travailler avec des gens extraordinaires : René Clément, Jean-Pierre Melville, Claude Sautet. Sans oublier un metteur en scène un peu oublié aujourd'hui, mais qui était un type formidable : Yves Ciampi. J'ai aussi été l'assistant de Vittorio de Sica, de Norman Jewison... J'ai également beaucoup travaillé avec un metteur en scène italien que vous ne connaissez probablement pas, Riccardo Freda, qui à une certaine époque était l'idole des

cinéphiles très pointus. Avec lui c'était très particulier. C'était un ancien professeur aux Beaux-Arts de Rome. Il avait un sens esthétique exceptionnel. Il était d'une culture et d'une intelligence remarquables. Mais il avait deux petits défauts pour un metteur en scène. Premièrement, il trouvait les scénarios

“J’ai eu la chance de travailler avec des gens extraordinaires : René Clément, Jean-Pierre Melville, Claude Sautet.”

qu'on lui donnait tellement cons qu'il ne les lisait même pas. Il disait : « *Si je lis le scénario, je ne vais pas avoir envie de tourner le film* ». Ce en quoi il n'avait pas toujours tort, parce que pour *La Charge des cosaques* ou *Le Géant de Thessalie*, il n'aurait rien perdu à s'abstenir. J'ai fait pas mal de westerns spaghetti avec lui, et deux ou trois horreurs « paella ». Son second défaut était qu'il détestait les actrices, au prétexte qu'il avait été marié à une actrice italienne, Silvana Pampanini, une femme à la poitrine généreuse, qui l'avait plaqué pour son coiffeur ! Il en avait conçu une haine absolument inexpiable des actrices et des coiffeurs ! J'ai fait beaucoup de « seconde équipe » avec lui, au moins cinq ou six. La seconde équipe était assez particulière dans les films de Freda. Normalement, le travail de la seconde équipe, ce sont les scènes de chevaux dans un western, les scènes d'attaque dans un film de guerre, la calèche qui va vers le château de Dracula dans un film d'horreur... C'est rarement la scène où l'héroïne pleure et raconte son enfance malheureuse. Avec Freda, il me disait : « *Moi je fais les scènes de chevaux, toi tu fais les conneries avec cette petite comme...* ». Donc moi je faisais les scènes dites psychologiques – enfin il ne faut pas exagérer, disons les scènes avec du jeu d'acteurs, et lui pendant ce temps-là il allait filmer les chevaux dans la campagne.

Si vous voyez des films de Freda, si certains sont vraiment très bons, la plupart sont plutôt des nanars. Mais il y a toujours au moins une scène qui est comme un œillet accroché à la boutonnière d'un smoking un peu défranchi, une scène superbe, sublime esthétiquement parlant. J'ai énormément appris avec lui. Je me souviens d'un western où j'étais directeur de seconde équipe, *Quand l'heure de la vengeance sonnera*, interprété par Mark Damon et Stephen Forsyth. À cette époque on tournait pas mal de westerns italiens, dans des conditions assez hallucinantes. J'avais également collaboré avec Franco Giraldi, et je m'étais retrouvé à travailler sur deux films en même temps, ce qui n'était pas rare concernant les films de série Z à l'époque : *Les 7 Écossais du Texas* et *Les 7 Écossais explosent*.

Avec Giraldi, comme avec Freda, il fallait aller vite. Quand on nous allouait le saloon de Cinecittà pour une journée, nous ne chômons pas. Nous avions cinq caméras et trente cascadeurs qui se foutaient sur la gueule de neuf heures du matin à six heures du soir pratiquement sans discontinuer. Je me souviens de l'un d'entre eux qui a passé sa journée à monter sur la galerie du saloon, recevoir un coup de poing, tomber sur un matelas, remonter et ainsi de suite une cinquantaine de fois ! J'avais la responsabilité de trois caméras, Freda des autres. En une seule journée, nous avons mis en boîte près de 25 minutes utiles. Le peu que j'ai appris, je l'ai appris avec Freda. C'était fascinant.

Comment se passait le travail avec René Clément ?

Y.B. : Avec Clément, c'était autre chose. Il avait peur des acteurs. C'est étrange, car c'était un très bon directeur d'acteurs. Il me déléguait beaucoup, surtout avec les acteurs étrangers car il ne parlait pas le moindre mot d'une quelconque langue étrangère. Je m'occupais ainsi beaucoup des acteurs sur ses films. Avec lui j'ai fait *Paris brûle-t-il ?* Et aussi un film qu'il n'a pas terminé, malheureusement, car il a été viré au milieu du tournage et remplacé par André de Toth : *Enfant de salauds*, avec Michael Caine. Je suis parti avec Clément quand il a été renvoyé. Et ensuite je suis devenu metteur en scène.



René Clément a eu une fin de vie assez triste. Il a été littéralement flingué par la Nouvelle vague, qui l'a contraint au chômage. Il avait 54 ans quand il a tourné son dernier film, *La Baby sitter*, alors qu'il était l'un des cinéastes les plus intéressants de sa génération. Ce n'était pas le seul à recevoir les flèches des critiques des « Cahiers

“René Clément a eu une fin de vie assez triste. Il a été littéralement flingué par la Nouvelle vague, qui l'a contraint au chômage.”

». Certains cinéastes, comme Delannoy, passaient pour les plus mauvais metteurs en scène de l'Histoire du cinéma. Or si l'on revoit certains de ses films, comme *Maigret tend un piège* par exemple, on se dit qu'il n'a pas fait que des nanars ! Idem pour Duvivier, que l'on reconnaît maintenant comme un grand metteur en scène : il a été laminé, assassiné par la Nouvelle vague. Idem pour Clouzot, Autant-Lara, etc. Je conserve beaucoup d'amitié pour René Clément : il a passé les dix dernières années de sa vie dans une solitude que vous ne pouvez même pas imaginer. J'allais manger chez lui une fois par mois environ, et il arrivait que le téléphone ne sonne pas une seule fois.

“En France, on fait volontiers des films sur les guerres que l'on gagne, beaucoup moins sur celles que l'on perd.”

Cette expérience d'assistant s'est donc révélée très formatrice, et en même temps elle relève d'un parcours classique. Comment jugez-vous, en comparaison, le parcours des jeunes metteurs en scène qui, de nos jours, réalisent directement leur premier film, qu'ils ont d'ailleurs souvent écrit eux-mêmes ?

Y.B. : C'est un peu comme si l'on demandait ce qu'il faut faire pour devenir écrivain ! Être assis-

tant, d'avantage à cette époque qu'aujourd'hui, était un moyen d'arriver à la mise en scène. Moi, c'est vrai, j'ai eu la chance de travailler avec des gens formidables et passionnants. Melville était un personnage dur, pas forcément très sympathique, mais c'était un immense metteur en scène. C'est peut-être celui qui m'a le plus influencé. Sautet, c'est autre chose : c'est plus de l'ordre des rapports humains. Quand on est assistant, on apprend quelque chose avec chaque metteur en scène, si l'on est suffisamment proche de lui. Je pense que de nos jours, en général, les assistants sont moins proches du metteur en scène qu'ils ne l'étaient à une

certaine époque. Autrefois ils étaient un peu leur alter ego, et aussi leur valet de chambre. Mais c'est bien connu : les grands hommes n'ont pas de secret pour leur valet de chambre.

D'où vient, selon vous, cette difficulté à faire du cinéma politique en France, ou simplement des films un peu polémiques sur notre histoire récente ? Cela semble plus facile aux États-Unis : les Américains n'ont pas attendu des années pour faire des films sur le Vietnam, par exemple. Et il y a actuellement une quinzaine de films sur l'Irak en tournage ou en préparation.

Y.B. : Quoi qu'on puisse en penser, c'est vraiment la preuve que les États-Unis sont une grande démocratie. Même si le 11-Septembre a porté un coup d'arrêt à cet exercice de la démocratie, plongeant au passage la presse américaine à un état comateux. J'ai d'ailleurs fait un film pour Arte, *Le Blues des médias*, sur cette atonie des médias américains après le 11-Septembre. C'est le seul moment, je crois, où les États-Unis ont eu une panne démocratique. Même des gens de gauche avaient l'impression que critiquer la Maison Blanche, l'armée ou l'administration, c'était faire acte d'anti-patriotisme. Pendant presque un an, même les gens les plus critiques envers Bush ne l'ont plus ouvert. Mais c'est reparti quand même assez vite. Un exemple flagrant : je crois que les Américains ont fait environ 800 films sur le Vietnam, de manière directe ou indirecte. En France, sur un phénomène plus long sur la durée, et qui a causé une fracture au moins

aussi importante, c'est-à-dire la guerre d'Algérie, on a fait cinq films. La comparaison est hallucinante ! En France, on fait volontiers des films sur les guerres que l'on gagne, beaucoup moins sur celles que l'on perd. C'est probablement la raison pour laquelle il n'y a eu pratiquement aucun film sur la guerre d'Indochine, le meilleur étant *La 317^{ème} section*. Je pense également à *Patrouille de choc*, de Claude Bernard-Aubert, et c'est tout...



La Femme flic (1980).

Il y a aussi sans doute en France un problème de financement.

Y.B. : Oui et non. Regardez *Le Pantalon*. Le film a coûté très exactement 32 fois moins cher qu'*Un long dimanche de fiançailles*. Honnêtement, je ne pense pas que la différence entre les deux films se situe à un tel écart. On peut trouver des financements à la condition que le film ne soit pas trop contestataire. À une certaine époque, pas si lointaine, dès qu'un film mal pensant se préparait, l'administration lâchait les chiens et prévenait la production qu'elle risquait des ennuis, à commencer par un contrôle fiscal. Or, un contrôle fiscal sur une boîte de production fait qu'au bout de trois mois, il n'y a plus de boîte ! L'effet dissuasif est tout à fait remarquable. J'y ai goûté deux fois, en voulant faire un film sur le trafic des armes. C'est en effet le premier commerce français, et la France est le second pays vendeur d'armes

dans le monde. Il n'y a pas deux types qui se foutent sur la gueule aujourd'hui quelque part dans le monde sans qu'au moins l'un d'entre eux n'ait une arme française. Charasse n'est plus là, mais ceux qui lui ont succédé n'ont rien changé au système ! Auparavant la censure existait, mais au moins il était possible de défendre un film qui existait. Mais si c'est le financement du film qui est bloqué, on ne peut rien faire...

Est-ce à dire que le cinéma français n'aborde plus les sujets un peu chauds ?

Y.B. : Avez-vous vu en France, au cinéma, depuis une vingtaine d'années, un film qui soit vraiment politique, vraiment dénonciateur, vraiment insolent, qui parle vraiment de problèmes actuels ? On peut peut-être citer *L'Emploi du temps*, mais pratiquement aucun autre.

La Haine ?

Y.B. : Ne plaisantons pas ! Pourquoi pas *Pinocchio* ? *La Haine* c'est tout ce que l'on veut, c'est peut-être un drame romantique, mais ce n'est certainement pas une analyse de ce qui se passe dans les banlieues !

Est-ce que ça pourrait être un sujet pour vous ?

Y.B. : Je le connais un peu trop bien pour que cela m'intéresse. Et je pense que le film qui

analyserait vraiment les raisons pour lesquelles on en est arrivé là serait très difficile à faire. Montrer des films avec des flics qui tapent sur des voyous, finalement ça ne gêne personne. Il faudrait remonter bien en amont, sur une vingtaine ou une trentaine d'années, et montrer comment on a abandonné volontairement des dizaines, des centaines de milliers de gens. Comment, pourquoi, et dans l'intérêt de qui ? Je ne dis pas que *La Haine* est un mauvais film, mais le considérer comme un vrai film politique,

années : 74 morts. Et la police et la justice ont essayé de faire passer ces 74 morts pour un suicide collectif. J'ai fait une enquête longue, compliquée, et je pense que deux tiers de ces morts sont des assassinats. Et j'ajoute qu'une vingtaine de membres de la secte a été abattue par les services spéciaux français. Pourquoi ? Parce que l'Ordre du Temple Solaire, comme toutes les sectes, était destiné à faire du fric, avec des gens fragiles psychologiquement, naïfs et riches. Les responsables avaient mis au point



Allons z'enfants (1981).

non. À l'inverse, un film comme *Nuit noire*, de Tasma, qui fait justement le lien entre passé et présent, est un excellent film, produit pour la télévision.

Donc la télévision devient pour vous un nouvel espace de création !

Y.B. : Il y a eu un grand espace de liberté à la télévision, mais il est en train de se réduire très rapidement. Il existe encore chez Arte, mais la chaîne n'a pas de fric. France 2 a été reprise en main par Patrice de Carolis et une équipe de fer. Je le vis très durement puisque je viens de tourner un film d'investigation sur les massacres de l'Ordre du Temple solaire. C'est la plus grosse affaire criminelle de ces dernières

un système assez sophistiqué de blanchiment d'argent, qui passait par le Canada, l'Australie, les îles Caïman, avec retour de l'argent blanchi à Jersey. À l'époque Monsieur Pasqua était ministre de l'Intérieur. Certains de ses amis, comme Monsieur Marchiani, Monsieur Arrecx, maire de Toulon, Jean-Luc Fargette, le parrain de toute la Côte d'Azur en ont profité. Or certains membres de la secte, plumés par les gourous, Di Mambro et Jouret, se sont rendus compte qu'on les avait grugés et ils ont exigé qu'on leur rende leur argent. C'étaient parfois des sommes importantes, 2 millions, 3 millions d'euros. S'ils avaient porté plainte, il y aurait eu des risques énormes que cette filière politico-mafieuse soit mise à jour, en même temps

que celle de l'OTS. Donc il fallait supprimer tous ces gens. Tous les comptables de l'OTS ont d'ailleurs disparu dans les derniers massacres. Ils ont été flingués par deux officiers de police, qui ont eux-mêmes été abattus, peu de temps après. Leurs corps ont été brûlés au lance-flamme, ce qui est tout de même une forme de suicide assez acrobatique. J'ai mis tout cela en évidence dans ce film, qui pose maintenant un véritable problème à France 2. Il dure 1h 20. On m'a demandé de le réduire à 52 minutes, conformément, je dois le dire, aux termes de la commande. Mais quand j'avais prévenu l'ancienne direction que j'avais une matière formidable, et que j'avais montré le prémontage de 1h 20, on avait eu la gentillesse de le trouver formidable et de me dire de ne rien couper...



Espion, lève-toi (1982).

Dans ce cas, si les conventions de production le permettent, avez-vous la possibilité de sortir le film en salles ?

Y.B. : Je vous remercie de me le suggérer ! J'ai aussi l'accord d'une autre chaîne, Canal + évidemment, pour racheter le film. Mais France 2 n'est pas d'accord. Ses responsables ne souhaitent pas que l'on dise : « Ces couilles molles de France 2 n'osent pas diffuser le film, tandis qu'à Canal, eux ils en ont ! ».

Vous envisagiez aussi de faire un film sur l'affaire Agnelet.

Y.B. : Cela fait partie des 250 projets que j'ai eus et que je n'ai pas pu mener à bien. Le parquet de Nice était très verrouillé, et il avait fait assez fortement pression. Il y a aussi des tas de gens qui vous foutent à la porte car ils ont peur d'avoir des ennuis. Il s'agit de convaincre les témoins de parler, et ce n'est pas facile. Dans le cas de l'OTS, beaucoup ont refusé. Ils étaient morts de peur. J'en ai travaillé certains au corps pour

“Il y a eu un grand espace de liberté à la télévision, mais il est en train de se réduire très rapidement.”

les convaincre. En particulier un écologiste qui est réfugié en Ardèche, sous un autre nom, après que sa voiture a explosé, sa maison brûlée, après qu'il s'est fait casser la gueule... Il prend un risque. Mais un témoin vous en amène un autre, et ainsi de suite : c'est cela faire une enquête.

Puisque vous êtes passé du cinéma à la télévision, quelles sont les différences principales entre ces deux supports et quelle est votre préférence ?

Y.B. : Pour régler ce point-là, je dois dire que je ne trouve absolument pas déshonorant de tourner pour la télé. Je pense même que, quand on croit avoir



Canicule (1984).

quelque chose d'important à dire à ses contemporains, la télé permet tout de même de s'adresser à des millions de personnes en une seule soirée, ce que le plus gros des succès en salle fait difficilement. Ce n'est pas négligeable. Je ne vois pas non plus de différence fondamentale entre le langage du cinéma et celui de la télévision. Cela dit il est sûr qu'à la télévision on est payé trois fois moins, et que l'on dispose de quatre fois moins d'argent pour faire un film. Au niveau du langage, la seule véritable différence est qu'à la télévision, il vaut mieux tourner beaucoup de plans rapprochés et des gros plans, c'est ce qui se révèle le plus payant. *Lawrence d'Arabie* à la télévision, ce n'est pas terrible !

Jean Carmet dans Canicule.



Je voudrais parler de Canicule, qui est un film complètement atypique. Comment avez-vous réussi à le monter et à convaincre les acteurs ?

Y.B. : Je n'ai jamais eu beaucoup de problèmes avec les acteurs. Ils étaient tous ravis d'être là, d'ailleurs ! Comme vous le savez sans doute, ce film a été très mal accueilli, il a marché très moyennement. La critique a été épouvantable à l'époque. À chaque passage à la

télévision, elle est un petit peu moins mauvaise. Récemment, un magazine plutôt branché l'a qualifié de « film-culte ». C'est vrai qu'il y a maintenant une sorte de petit fan club autour de *Canicule*. Je reçois régulièrement du courrier à son propos. C'est un film que j'aime beaucoup. Sur le plan de la mise en scène, je trouve que c'est l'un de mes meilleurs. Il y a en plus des personnages vraiment déjantés... Je pense que la critique n'avait pas été honnête au moment de sa sortie. On me reprochait plus ou moins d'avoir voulu faire un film sérieux, mais tellement raté qu'il en devenait ridicule ; alors que les intentions satiriques me paraissent évidentes. Je ne voulais pas refaire *Quand la ville dort* ou *Le Doulos* !

“La télé permet tout de même de s'adresser à des millions de personnes en une seule soirée, ce que le plus gros des succès en salle fait difficilement.”

Par rapport à tous vos films « engagés », est-ce que l'on peut considérer des films comme Canicule, Folle à tuer ou Un taxi mauve comme des sortes de récréations ?

Y.B. : Oui. Dans la vie il y a des moments où on a envie de parler de politique, d'autres où on a envie de parler de plages désertes, de parler d'amour... Un cinéaste c'est pareil. J'avais envie de parler d'amour avec le *Taxi mauve*, je l'ai fait à ma manière. Je pense qu'il y a une certaine ligne, une continuité entre mes films, mais avec des sortes d'entractes.



Philippe Noiret et Charlotte Rampling dans Un taxi mauve (1977).

Après toutes ces années et tous ces films, votre capacité de révolte paraît cependant intacte. D'autres se calment, ou bien mettent de la distance ou du cynisme, tandis que vous continuez à prendre les choses frontalement.

Y.B. : Chacun son caractère ! Et chacun sa méthode. De toute manière, dans ce créneau-là, on ne se bouscule pas. Il faut bien qu'il y ait quelqu'un qui s'y colle.

Faites-vous un découpage technique élaboré, préparez-vous vos plans minutieusement ? Et quels sont vos rapports avec vos comédiens au moment du tournage ?

Y.B. : Je fais un découpage par séquences. À l'intérieur de mon scénario, il n'y a pas de découpage. Par contre, tous les soirs avant de m'endormir, je découpe, plan par plan, ce qu'on va tourner le lendemain. Cela dit je ne le suis jamais ! Il me sert de garde-fou, ou il m'aide à avoir à l'esprit une chose que j'aimerais souligner. Et puis si j'ai l'idée d'un plan à la grue, il faut prévenir la veille, donc il vaut mieux le savoir un peu à l'avance... Mais vraiment, en général, je ne suis jamais ce découpage. Je le garde dans ma poche, si jamais j'ai un doute. Et puis, étant un vieux metteur en scène blanchi sous le harnais, j'ai peu de pannes de courant. C'est pareil avec les acteurs. Je pense que quand on a choisi un acteur pour un rôle, la moitié de la direction d'acteur est faite. C'est d'ailleurs ce que disait Jean Renoir. Après, il faut être bien d'accord sur la vision du personnage. Alors je donne

“Quand on a choisi un acteur pour un rôle, la moitié de la direction d'acteur est faite.”

à mes comédiens des bouquins à lire, je leur raconte des histoires sur le personnage, mais tout cela se passe plutôt au moment de la préparation. Je suis assez proche des acteurs durant le tournage, mais pas sur le plateau. Il ne me viendrait pas à l'idée de dire à quelqu'un comment il doit jouer. Ce que je tente, c'est de mettre les acteurs dans l'esprit de la scène, afin d'appréhender le personnage.



L'affaire Seznec (1993).

Vous avez deux catégories d'acteurs. Ceux qui vivent, qui deviennent le personnage le temps du tournage, comme Patrick Dewaere. À tel point que quand on tournait *Le Juge Fayard*, lui qui était camé jusqu'à l'os, en voyant deux

« Je suis assez proche des acteurs durant le tournage, mais pas sur le plateau. Il ne me viendrait pas à l'idée de dire à quelqu'un comment il doit jouer. »

petits cons fumer un joint, il est allé les voir pour les menacer d'appeler les flics ! C'est une méthode très dangereuse. J'ai jamais énormément Patrick, mais sur un plateau c'était parfois compliqué. Une fois, on répétait une scène avec

Jean Bouise, qui jouait le procureur, et Patrick se curait le nez avec ses doigts. Je lui ai dit : « Pas mal, mais il faudrait éviter de mettre les doigts dans le nez ». Il m'a demandé pourquoi. « Eh bien, parce qu'un juge d'instruction ne se met pas les doigts dans le nez devant un procureur ». « Eh bien le mien, si ! ». En plus il était vraiment têtue. On a tourné, et il s'est mis les doigts dans le nez. Je lui ai dit : « Mais tu ne

peux pas faire ça ! » « Si, la preuve : je le fais ! » « Mais ce n'est pas le personnage », « Putain, tu me fais chier ! ». Alors il a mis les pieds sur le bureau et a inventé toutes les âneries possibles pour montrer le peu de respect que le juge éprouve pour le procureur. Mais un juge d'instruction ne peut pas faire ça, c'est impossible ! On a failli en venir aux mains. Finalement j'ai réussi à obtenir de lui une prise où il ne faisait rien – celle que j'ai gardée bien sûr au montage. L'autre catégorie d'acteurs, c'est celle dont Michel Bouquet est le prototype. Ce sont ceux qui composent intellectuellement leur personnage. Un acteur comme celui-là, pense à tout, calcule tout, mais il n'est pas impliqué personnellement. Il finit la prise, et il redevient Michel Bouquet dans l'instant.

C'est à cette même catégorie d'acteurs qu'appartient Annie Girardot, avec qui vous avez travaillé pour La Clé sur la porte ?

Y.B. : Oui, Annie Girardot est pareille. Elle fait toujours des mots croisés entre deux scènes. Je peux l'appeler : « Annie, on va tourner », et elle me répond : « Ouais, ben on y va ! Dis voir, pithécantrophe en six lettres, c'est quoi ? » « Non, mais c'est la scène où tu dois pleurer, tu sais... ».



Le Pantalon (1997).

Elle se lève en marmonnant « pithécantrophe... », elle se met en place. Je dis « Action ». Immédiatement, elle se met à pleurer, à grosses larmes. On finit la scène, « Coupez ! », et là elle me dit : « Ça y est, j'ai trouvé pour pithécantrophe » ! C'est le paradoxe du comédien dont parle Diderot. Le plus important avec les acteurs, c'est qu'il faut les aimer. Ce sont souvent des gens très sensibles, très peu sûrs d'eux contrairement à ce qu'ils laissent souvent paraître. Aimer les gens est une chose fondamentale, au cinéma comme dans la vie.

Comment vous situez-vous aujourd'hui dans le débat entre le numérique et l'argentique ? Êtes-vous touché par la révolution numérique, ou est-ce quelque chose qui reste secondaire ?

Y.B. : Les images vont de plus en plus se res-

sembler. Les images numériques ressemblent de plus en plus aux images argentiques. Quant au montage Avid, on ne peut plus y échapper. C'est moins cher, c'est probablement plus rapide, avec d'énormes inconvénients ! Car précisément, cette rapidité enlève le temps de la réflexion dont disposaient les grands monteurs. L'Avid donne une fausse impression de facilité, et je pense que d'un certain côté, c'est un piège. Mais il faut voir aussi

le bon côté : c'est un outil extrêmement pratique. D'ailleurs, il ne faut pas cesser de voir tout cela comme des outils. *Le Pantalon*, par exemple, a déjà été projeté en vidéo avec un Barco formidable, dans une salle de 800 places, personne ne s'en est rendu compte. Regardez *Traffic*, de Soderbergh, qui a été tourné en DV : au Wepler ou au Normandie, personne ne le remarque...

Vous avez dit que vous n'aimiez pas du tout Fahrenheit 9/11...

Y.B. : Mais j'aime beaucoup, par contre, *Roger & Me* et les premiers films de Michael Moore. Pourquoi je n'aime pas *Fahrenheit* ? Parce que je pense que c'est un film malhonnête, un film de propagande avec de mauvais moyens. J'ai tourné justement *Le Blues des médias* avec un des opérateurs de Moore, qui était remonté

comme un troupeau de pendules contre lui. Il paraît que Michael Moore ne paye personne et qu'il est lui-même richissime, qu'il exploite vraiment les gens. Un jour, quelqu'un risque de faire un *Michael & Me* pour dénoncer le capitalisme sauvage de Moore ! Ce qui est plus grave, c'est quand la mère lit la lettre de son fils mort, ce qui est sans doute le meilleur moment du film : en fait c'est un texte écrit par Moore et son scénariste. Le fils était pratiquement illettré. Ça, ça me choque profondément. De même, pour la scène de l'école, il n'est pas sûr que le conseiller



Le film de télévision Jean Moulin (2002).

de Bush ne lui ait pas simplement soufflé à l'oreille quelque chose comme quoi il était attendu dans dix minutes à la mairie, et non les attaques sur les tours ; personne n'a rien entendu, en fait ! Et Dieu sait que je n'ai pas beaucoup de sympathie pour Bush. Tout le film me paraît bidonné et me donne une grande impression de fausseté. Si en plus ce qu'on raconte sur les conditions d'attribution de la Palme d'Or à Cannes est vrai, même si sur ce plan Moore n'y est sans doute pour rien, ça achève de détruire le film !

Parmi les réalisateurs contemporains, lesquels sont pour vous les plus intéressants, ou qui ont le plus de choses à dire ?

Y.B. : Je ne sais pas. Je peux citer les films que

j'aime, mais je ne sais vraiment pas si leurs auteurs ont quelque chose d'intéressant à dire ! Par exemple, j'ai passionnément aimé *De battre mon cœur s'est arrêté*, de Jacques Audiard. C'est vraiment l'un des meilleurs films français que j'ai vu depuis plusieurs années. Comme tout le monde, j'ai adoré *Million Dollar Baby*. Ça correspond à une certaine idée que j'ai du cinéma. Dans les deux cas, ce sont des histoires originales, intéressantes, avec un point de vue particulier et, surtout, très bien racontées. Le film d'Audiard a une qualité de narration vraiment

pas courante dans le cinéma français, dont les deux écueils récurrents sont le simplisme télé et l'esthétisme mal digéré. Dans le film d'Audiard, il y a justement une fluidité du récit et une efficacité absolument remarquables.

Vous n'êtes donc pas monomanaïque, vous ne cherchez pas systématiquement un « contenu » spécifique. Votre cinéphilie est d'ailleurs là pour le montrer.

Y.B. : Si ça peut vous amuser, mes deux cinéastes de chevet sont Mankiewicz et Joseph von Sternberg, c'est-à-dire un psychologue et un esthète. Et mon film préféré reste *La Nuit du chasseur*, qui n'est pas particulièrement un film politique ! ■



Sur le tournage de Canicule (1984).



Sur le tournage de Dupont Lajoie (1975).

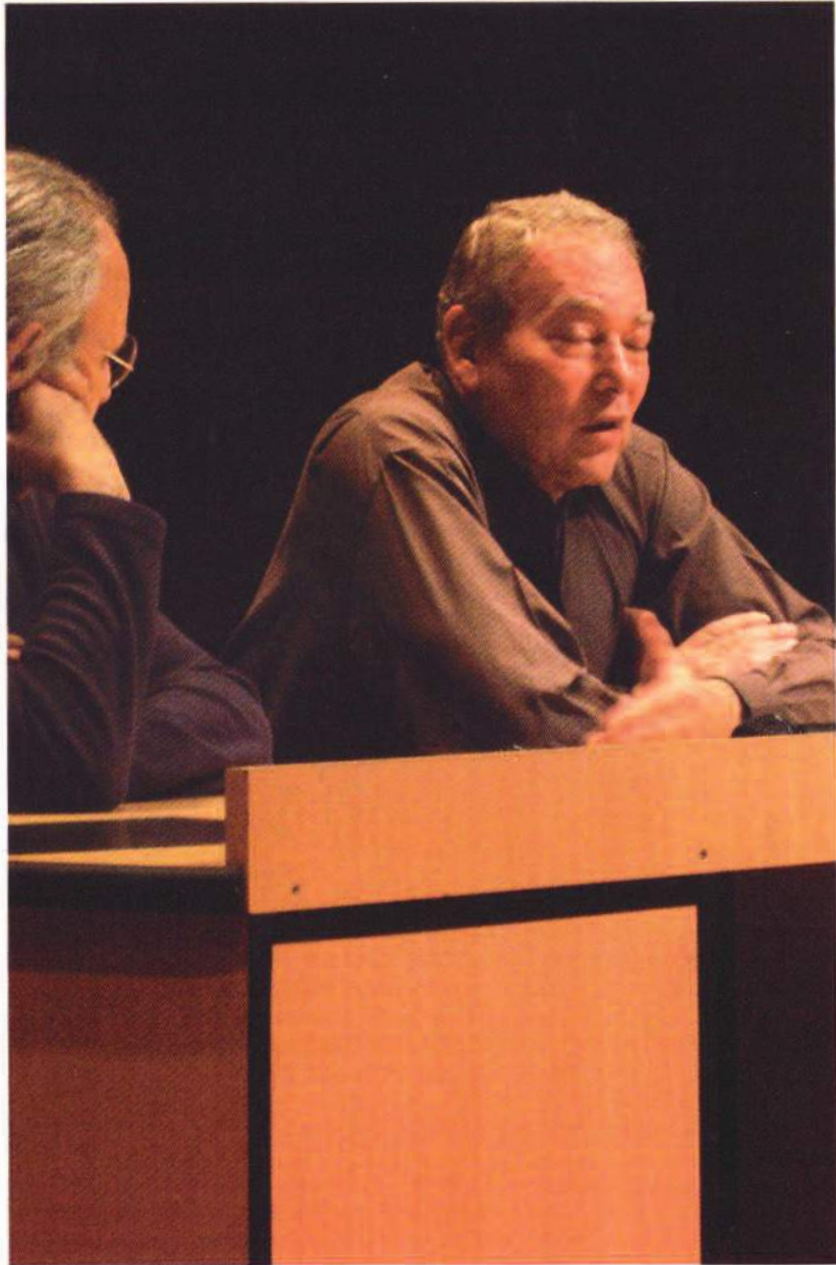
Filmographie

Yves Boisset est né le 14 mars 1939 à Paris.



1966. **ROULETABILLE** (épisode «Le Parfum de la dame en noir») (série TV). Avec Philippe Ogouz, Raymond Loyer, Tanya Lopert. 1967. **COPLAN SAUVE SA PEAU**. Avec Claudio Brook, Margaret Lee, Bernard Blier, Nana Michaël. 1970. **CRAN D'ARRÊT**. Avec Bruno Cremer, Renaud Verley, Marianne Comtell, Raffaella Carrà. 1970. **UN CONDE**. Avec Michel Bouquet, Françoise Fabian, Michel Constantin. 1971. **LE SAUT DE L'ANGE**. Avec Jean Yanne, Raymond Pellegrin,

Daniel Ivernel. 1972. **L'ATTENTAT**. Avec Jean-Louis Trintignant, Michel Piccoli, Jean Seberg, Gian Maria Volonté. 1973. **R.A.S.** Avec Jacques Weber, Jacques Spiesser, Jean-François Balmer. 1975. **FOLLE A TUER**. Avec Marlène Jobert, Tomas Milian, Michel Peyrelon, Michael Lonsdale. 1975. **DUPONT LAJOIE**. Avec Jean Carmet, Pierre Tornade, Ginette Garcin, Pascale Roberts. 1977. **UN TAXI MAUVE**. Avec Charlotte Rampling, Philippe Noiret, Peter Ustinov, Fred Astaire. 1977. **LE JUGE FAYARD DIT LE SHÉRIF**. Avec Patrick Dewaere, Aurore Clément, Philippe Léotard, Michel Auclair. 1978. **LA CLE SUR LA PORTE**. Avec Annie Girardot, Patrick Dewaere, Eléonore Klarwein. 1980. **LA FEMME FLIC**. Avec Miou-Miou, Jean-Marc Thibault, Roland Blanche. 1981. **ALLONS Z'ENFANTS**. Avec Lucas Belvaux, Jean Carmet, Jean-Pierre Aumont. 1982. **ESPION, LEVE-TOI**. Avec Lino Ventura, Michel Piccoli, Krystyna Janda, Bruno Cremer. 1983. **LE PRIX DU DANGER**. Avec Gérard Lanvin, Marie-France Pisier, Michel Piccoli. 1984. **CANICULE**. Avec Lee Marvin, Miou-Miou, Jean Carmet, Victor Lanoux. 1986. **BLEU COMME L'ENFER**. Avec Lambert Wilson, Tcheky Karyo, Myriem Roussel. 1988. **MEDECINS DES HOMMES** (série TV). Avec Bruno Cremer, Jacques Perrin, Sombat Metanee. 1988. **LA TRAVESTIE**. Avec Zabou Breitman, Yves Afonso, Bernard Farcy. 1989. **LE SUSPECT** (TV). Avec Jean-Pierre Bisson, Marie-Pierre de Gérando, Simon de La Brosse. 1989. **RADIO CORBEAU**. Avec Claude Brasseur, Pierre Arditi, Evelyne Bouix. 1991. **LA TRIBU**. Avec Stéphane Freiss, Catherine Wilkening, Maxime Leroux. 1993. **L'AFFAIRE SEZNEC** (TV). Avec Christophe Malavoy, Nathalie Roussel, Madeleine Robinson, Jean Yanne. 1993. **CHUTE LIBRE** (TV). Avec Christophe Malavoy, Gérard Desarthe, Barbara Rudnik. 1995. **L'AFFAIRE DREYFUS** (TV). Avec Thierry Frémont, Pierre Arditi, Gérard Desarthe. 1996. **MORLOCK : LE TUNNEL** (TV). Avec Götz George, Catherine Wilkening, Macha Méril. 1996. **LES AMANTS DE RIVIERE ROUGE** (feuilleton TV). Avec Christophe Malavoy, Claudia Koll, Éric Schweig. 1997. **LA FINE EQUIPE** (TV). Avec Julien Rivière, Bernard-Pierre Donnadiéu, Élisabeth Vitali. 1997. **UNE LEÇON PARTICULIÈRE** (TV). Avec Roland Giraud, Julien Rivière, Clotilde Courau. 1997. **LE PANTALON** (TV). Avec Wadeck Stanczak, Bernard-Pierre Donnadiéu, Philippe Volter. 1999. **SAM** (TV). Avec Claire Nebout, Arnaud Apprèderis, Christopher Thompson. 2001. **LES REDOUTABLES** (épisode «Poisson d'avril») (série TV). Avec Édouard Montoute, Bernard Montiel, Jean-Pierre Lazzèrini. 2001. **DORMIR AVEC LE DIABLE** (TV). Avec Ingrid Chauvin, Alexandre Zambèaux, Bernard-Pierre Donnadiéu. 2001. **CAZAS** (TV). Avec Bernard Tapie, Christian Brendel, Macha Polikarpova. 2002. **JEAN MOULIN** (TV). Avec Charles Berling, Elsa Zylberstein, Émilie Dequenne. 2005. **ILS VEULENT CLONER LE CHRIST** (TV, documentaire). 2006. **LES MYSTERES SANGLANTS DE L'OTS** (TV, documentaire). 2007. **LA BATAILLE D'ALGER** (TV, documentaire). 2009. **L'AFFAIRE SALENGRO** (TV). Avec Bernard-Pierre Donnadiéu, Daniel Mesguich, Julie-Marie Parmentier. 2009. **DOUZE BALLES DANS LA PEAU POUR PIERRE LAVAL** (docu-fiction, TV). Avec Christophe Malavoy, Bernard-Pierre Donnadiéu, Philippe Laudenbach.



Yves Boisset à L'ESRA.



Yves Boisset à L'ESRA.