

Entretien avec Bertrand Tavernier

Jean-Philippe Gravel

Volume 20, Number 4, Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33326ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gravel, J.-P. (2002). Entretien avec Bertrand Tavernier. *Ciné-Bulles*, 20(4), 6–11.

«Si vous êtes juste sur les personnages,
vous devenez juste sur le milieu
qui les entoure.» Bertrand Tavernier

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

On ne s'attendait pas à recevoir à Montréal le dernier film de Bertrand Tavernier, **Laissez-passer**, aussi tôt qu'en juillet. D'habitude, le cinéaste français, reconnu depuis longtemps pour sa manière d'épouser les causes sociales et pour avoir établi un pont entre les cinéastes de l'après-Nouvelle Vague et les artisans du cinéma français du milieu du XX^e siècle, réserve une première montréalaise pour ses films de fiction au Festival des films du monde. **Laissez-passer** fait exception en paraissant en plein été, parmi les *blockbusters*, de manière à offrir une alternative valable. La présence de ce film, qui rend hommage aux «résistants» du cinéma français en période d'occupation, ne manquait pas d'ironie, à cette période où plus que jamais l'envahisseur américain dispose de coudées franches.

Laissez-passer est certes un film étonnant, qui reconstitue la Seconde Guerre mondiale pour nous la restituer que par des regards parcellaires. À l'avant-plan, ceux de l'assistant-réalisateur Jean Devaivre (Jacques Gamblin) et du scénariste Jean Aurenche (Denis Podalydès), dont les parcours croisés (ils se rencontrent à peine) s'éclairent mutuellement. L'un vit dans la clandestinité, accueilli par les nombreuses femmes qu'il aime, et refuse tout commerce avec les Allemands; l'autre travaille au sein de la Continental, firme allemande sise à Paris, de manière à cacher une résistance active. Entre le portrait d'une époque tourmentée, l'hommage à des personnes qu'il a connues et aimées, et le respect d'un cinéma qui a conservé une bonne partie de sa dignité en période de collaboration et de rationnement, Tavernier prouve qu'il a gardé la main, dans ce **Laissez-passer** où le regard du spécialiste se mêle également à celui, jubilatoire, d'un cinéaste qui n'a pas troqué le simple plaisir de filmer contre ses prises de position.

Ciné-Bulles: Au début de **Laissez-passer** on trouve cette dédicace: «Ce film est dédié à tous ceux qui ont vécu cette histoire.» Cela embrasse-t-il la résistance et la collaboration?

Bertrand Tavernier: Je crois qu'il faut quand même comprendre que cette dédicace s'adresse essentiellement aux résistants. J'aurais pu dire que le film était dédié à ceux qui ont vécu dans le bon camp; je voulais parler de ceux qui ont vécu l'histoire et qui ont pu me la raconter, des gens que j'ai connus, de ceux que j'aurais pu connaître. On a cherché très longtemps une formulation et c'est ce qu'on a trouvé. Ce n'est sans doute pas la meilleure, mais le film est quand même clair sur le fait qu'il y a des gens que je ne peux pas blâmer: les gendarmes qui ont arrêté Jacques Dubuy, les lèche-cul des Allemands ou ceux qui ont déporté des Juifs. À eux, je ne vais quand même pas m'amuser à dédier mon travail.

Ciné-Bulles: Votre film a été d'abord encensé, puis conspué par Jean Devaivre, dont vous faites le personnage principal de votre film. Que s'est-il passé au juste?

Bertrand Tavernier: Il ne faudrait plus en parler. Si vous résumez cela en trois lignes c'est toujours faux et si vous racontez tout en détail cela devient une histoire judiciaire sordide.



Bertrand Tavernier
(Photo: Janicke Morissette)

En fait, Devaivre et moi étions très liés depuis 1992. Et il supportait le film. On a des lettres, de lui et de sa fille: «C'est un chef-d'œuvre. On ne saura jamais comment vous remercier de cette preuve d'amitié.» Et puis un mois avant la sortie tout a changé d'un coup, avec des poursuites interminables et pour énormément d'argent, lui qui nous disait: «Ne me donnez pas d'argent pour mes souvenirs...» Maintenant il prétend qu'on l'a extorqué, qu'il y a eu diffamation. Mais c'est de la folie, du délire, et cela va sans doute continuer parce qu'un côté de sa famille est très procédurier. Et ses critiques portent sur des traits tellement mineurs: «Mon appartement était plus beau. J'avais des meubles Art déco. Ma femme et moi on ne disait jamais "le petit" en parlant de notre fils, on disait "notre fils", ou "Babar".» Et je ne voulais pas qu'ils disent «Babar» dans le film, je trouvais ça cucul... Ensuite: «Je n'embrassais jamais ma femme. Je n'ai jamais eu de moments de faiblesse et de doute.» Je lui avais dit que je cherchais des personnages qui ont des moments de faiblesse. Et c'est pour cela qu'on a écrit: «Film librement inspiré des souvenirs de Jean Devaivre.» Je le couvrais.

Maintenant chaque fois que l'affaire se retrouve en cour il se fait ratiboiser. On n'arrête pas de gagner les procès contre lui. Et c'est dommage quand on pense combien tout cela aurait dû se passer formidablement! Les gens trouvent le personnage sympathique, le film aurait permis de faire découvrir ses films, il aurait eu une fin de vie très heureuse, mais au lieu de cela...

Ciné-Bulles: *Ce n'est pas votre premier film à être à la fois un portrait social et un témoignage d'amitié: sentez-vous parfois un conflit entre les deux?*

Bertrand Tavernier: Non. On dit très souvent que je suis «en colère», que j'ai des coups de gueule, ce qui a effectivement le don de me mettre en colère (rires). Mais on ne fait jamais de film uniquement sur la colère. Un film c'est deux ans de votre vie et on ne peut pas être en colère tout ce temps-là, sinon vous devenez aigre! Un film, c'est aussi de l'étonnement, de l'amour, de l'enthousiasme, de la perplexité devant des choses que l'on ne comprend pas — cela m'est arrivé dans *l'Appât*, comme c'est arrivé avec Devaivre en me demandant: «Comment faisait-il pour courir comme cela?» Quand on arrive à aimer et comprendre les personnages, pourquoi ils ont

agi, on comprend aussi le contexte qui les entoure. J'essaie d'aborder ce contexte comme j'essaie d'aborder les personnages: sans aucune œillère, aucun *a priori*, surtout des *a priori* dictés par la connaissance postérieure que l'on a des faits. Vous comprenez? On sait maintenant comment s'est terminée cette guerre. Mais les gens qui la vivaient ne le savaient pas. Alors quand on filme, on doit avoir cela dans la tête. Cela change même les positions de caméra, les mouvements d'appareil! Et si vous êtes juste sur les personnages, vous devenez juste sur le milieu qui les entoure. En jazz, c'est le rapport entre le soliste et la section rythmique. J'ai eu énormément de compliments de gens qui avaient vu le film et avaient vécu l'époque. Alors quand un spectateur m'a dit que, dès la première séquence du film, il s'était senti «parachuté dans l'époque», c'est un des meilleurs commentaires que l'on puisse me faire. Comme si la caméra était un personnage de cette époque, pour me faire sentir ce que sentaient les gens, qui n'avaient des événements qu'une compréhension fragmentaire. Les gens n'ont de compréhension que de ce qu'ils ont sous les yeux. C'est pourquoi il n'y a pas de plan d'ensemble.

Ciné-Bulles: *C'est une manière métonymique de montrer la guerre, comme le bombardement qui, de la perspective de Jean Aurenche, n'est vu que de très loin, par une fenêtre.*

Bertrand Tavernier: Oui! Il y en a certains qui vont voir du bombardement que de très loin, d'autres qui vont se trouver au centre; on a soit la vision d'Aurenche, ou celle de Devaivre. J'ai donc très peu de plans — sinon deux ou trois au montage, pendant les explosions, que l'on ne pouvait faire qu'une fois, quelques plans filmés en reportage après les explosions qui sont là en fait parce qu'en tournant cette scène, les choses s'étaient très bien passées et que j'avais décidé spontanément au départ de Choquart, le directeur photo, que l'on continue à filmer, de manière à saisir la réaction des gens, les infirmières qui s'affairent, les acteurs qui continuaient à jouer. Mais hormis cela, tout est ressenti par les yeux de Jacques Gamblin: là où les Américains auraient mis deux ou trois inserts sur des explosions, la violence est ici traduite par le fait de montrer ces choses par le regard du personnage.

Ciné-Bulles: *Le film dure presque trois heures. Cela vous a donné l'occasion de jouer sur les changements de rythme?*



Marie Gillain et
Denis Podalydès
dans *Laissez-passer*

Bertrand Tavernier: Oui, beaucoup, les changements de ton aussi. Je ne suis pas sadique, si je prends une pareille durée, c'est bien parce que la complexité des situations, la vitalité du film le demandait. Et encore, j'en ai beaucoup coupé. Mais je voulais des changements de ton et de couleur. Or, en France, notamment à cause de l'affaire de Devaivre, tous les éléments de comédie du film sont passés à l'as. Quand je pense au nombre de spectateurs qui m'ont dit par la suite qu'ils ne savaient pas qu'ils allaient rire autant, et être touchés aussi...! Dans la critique, on n'a jamais réussi à faire passer cela, alors que pour moi c'est justement l'originalité du film. Comme, à l'époque, avec **la Traversée de Paris** de Claude Autant-Lara, qui avait beaucoup surpris les gens parce qu'il s'agissait de montrer l'occupation à travers une comédie très noire. Il y a cette scène d'ouverture formidable: Bourvil sort d'un métro où un aveugle joue la Marseillaise; un officier allemand lui jette une pièce en disant «Qu'est-ce qu'il est courageux!» C'était typique de l'humour d'Aurenche, cela, et je voulais retrouver cette drôlerie formidable... en me disant que si j'avais ce ton de comédie, cela n'édulcorerait pas le propos mais le renforcerait au contraire.

Ciné-Bulles: *La critique française a beaucoup plus parlé de ce que le film n'était pas que de ce qu'il est: les accusations des Cahiers du cinéma disant que c'est un film anti-Nouvelle Vague, qui parle du cinéma de l'occupation comme d'un «âge d'or du cinéma français».*

Bertrand Tavernier: Là on est dans le délire. J'ai l'impression de vivre le procès de Moscou! Cela restera une des accusations les plus imbéciles de la critique française! Si je vante le courage de gens en 1942, en quoi est-ce que j'attaque des gens qui vont commencer au cinéma dans les années 1960?

Ciné-Bulles: *C'est un peu comme si, de ce côté, on attaquait la Nouvelle Vague même quand on n'en parle pas.*

Bertrand Tavernier: Mais on ne peut pas en parler! De plus, le film dit exactement ce que dit Truffaut en 1976 dans sa préface aux écrits d'André Bazin. Parlant de la même époque, il déclare quelque chose comme: «Bien que le mot n'ait jamais été prononcé à son égard, il y a eu une Nouvelle Vague dans le cinéma français dans les années 1939-1945 car plus de 80 films intéressants ont été tournés.» Et il ajoute: «On oppose toujours le cinéma français au cinéma italien, défavorablement pour le cinéma français. Or, à l'époque le cinéma italien était totalement fasciste, le cinéma français a réussi à 98 %, à ne pas être pétainiste.» Mon film ne dit pas autre chose que ce que dit un apôtre de la Nouvelle Vague. Et tous les historiens du cinéma le savent!

Mais cela ne veut pas dire non plus qu'il s'agissait d'un âge d'or du cinéma français. Aurenche s'en réfère même comme une «époque de honte»: il ne parle pas d'âge d'or. Comment pourrais-je penser, avec les films que j'ai faits et les positions que j'ai prises, qu'à une époque pareille où l'on déporte les Juifs (par des gendarmes français en plus), où Charles Spaak se trouve en prison, où l'on censure une scène de **Douce**, où Aurenche, pour ne pas traiter avec les Allemands, doit mendier des contrats antidatés à Jean Richebé — qui était vraiment nul comme cinéaste — comment penser que c'était l'âge d'or alors que les films devaient obligatoirement se tourner en 28 jours, que les gens devaient avoir des laissez-passer pour aller dans les studios, sans quoi ils étaient arrêtés? C'est l'âge d'or pour moi cela?

Mais ce sont des épiphénomènes parce que la plupart des critiques ont été formidables, mais en ce qui concerne la Nouvelle Vague... Si vous transposez cela, c'est comme ce qu'a écrit un critique américain: «Vous faites un film sur la liste noire, sur le courage des gens qui ont fait **le Sel de la terre**, et on vous dira que vous pensez que c'était l'âge d'or du cinéma américain. Ou encore que vous attaquez John Cassavetes.»

Bien sûr, les méthodes de tournage des films ne sont pas Nouvelle Vague. Mais ce n'est pas l'apologie du cinéma studio, tout le monde tournait en cinéma studio! Si j'avais tourné le film en extérieurs, cela aurait été un mensonge. D'ailleurs si l'on regarde bien le film, Aurenche dit à un moment à René Vélér (scénariste de **Jour de fête** notamment — car attention, avant de porter des accusations, il faut être attentif aux noms et à ce que disent les personnes précisément): «Tous les

deux, il faudrait tourner un film entièrement en extérieurs, dans le Rhône...» Aurenche lui-même veut se sortir du système. Ce film, il a été fait: c'est **les Amants du Pont Saint-Jean**. Mais quant au reste, tous les gens tournaient en studio. Enfin pas moi, car je tourne généralement en extérieurs mais ces accusations sont surréalistes. C'est devenu de la critique surréaliste. Je crois que cela restera ce qu'un critique français avait dit à la sortie, à l'époque, de **Monika** de Bergman: «Les Suédois ont toujours aimé la vie au grand air.» Ce qui était en effet une bonne critique (rires).

Ciné-Bulles: *D'après vous, le cinéma français a-t-il connu un âge d'or, et si oui, lequel?*

Bertrand Tavernier: C'est difficile à dire. Beaucoup de gens disent les années 1930, mais il y a aussi beaucoup de navets qui se sont faits. Je crois qu'il y a eu des périodes, en fait je crois que l'âge d'or est un peu plus vrai dans le cinéma américain, qui a connu au milieu des années 1930, 1940, une période particulièrement inspirée. Mais en même temps il y a des limites: certains sujets n'ont été abordés que dans les décennies suivantes, et qui ne pouvaient pas être à cette époque, alors j'aurais du mal à parler d'âge d'or. Il est certain que dans le cinéma français des années 1940 les œuvres étaient plus excitantes que celles de la fin des années 1950, contre lesquelles s'est insurgée la Nouvelle Vague, avec raison d'ailleurs, car les choses étaient alors devenues très étouffantes. Mais à l'époque, ces gens qui s'étaient un peu sclérosés à la fin des années 1950 signaient des chefs-d'œuvre: Clouzot, Autant-Lara, Becker, qui a d'ailleurs terminé sa carrière par un chef-d'œuvre, **le Trou** (1960).

Ciné-Bulles: *Vous favorisez les tournages en extérieurs. Où avez-vous tourné l'essentiel de **Laissez-passer**? Était-ce en décors naturels?*

Bertrand Tavernier: En fait, on a construit toutes les rues de Paris en décor. Car j'avais sur le son et sur l'éclairage des demandes très précises. D'abord je voulais un Paris sombre, pas éclairé. Or, même si vous arrivez à contrôler une rue, vous avez de la lumière partout maintenant dans Paris, et elle éclaire le ciel au-dessus de vous. Alors comment pouvez-vous contrôler une rue, de nuit, sans aucune lumière? Il faut monter dans tous les appartements, et c'est impossible.

Aussi je voulais un Paris totalement silencieux, en tenant compte du fait que je ne fais pas de doublage, que j'enregistre en son direct. Un Paris silencieux, parce que les Allemands avaient réquisitionné l'essence, et les gens ne se déplaçaient pas en voiture. Il ne fallait pas entendre de rumeurs de voitures. En plus je voulais l'hiver, même pour tourner en août, je voulais cette impression de froid, de boue... Avec Émile Guigault, qui a fait un travail absolument formidable, on a construit toutes ces rues.

Ciné-Bulles: *Comment avez-vous travaillé avec le compositeur de la musique? La partition du film est assez éclectique, allant du classique au jazz.*

Bertrand Tavernier: Antoine Duhamel est un vieux complice, cela l'excitait de trouver une couleur différente pour chaque personnage, chaque moment; les défis l'intéressent. J'avais quelques idées: par exemple, qu'il y ait comme musique après le bombardement, un arrangement que Charlie Haden avait fait de Rachmaninoff. Je trouvais intéressant d'avoir ce genre d'harmonie, normalement faite au piano, jouée par des saxes et des contrebasses. Et cela excitait beaucoup Antoine ce genre d'idées, comme avoir une composition d'orchestre où il y a beaucoup de violoncelles et de contrebasses mais pas de violons, et qui à côté de cela dispose d'un mélange de musiciens classiques et de musiciens de jazz, donc qui partent un peu dans toutes les directions, qui ont des harmonies de jazz derrière... et qu'il y ait des percussions, une section que j'ai dirigée d'ailleurs. Il a fait une musique extraordinaire. Et il y avait en plus des chansons, chantées par Marie Desgranges, et une musique de chansons de l'époque: l'une d'elles, personne ne la remarque, c'est quand Aurenche parle du manque d'inspiration alors qu'il est en train d'écrire **Douce**, et qu'à ce moment on entend la chanson-thème de **Douce**, qui n'était forcément pas composée à l'époque puisque le film n'était pas encore fait.

Ciné-Bulles: *Votre film compte 115 rôles parlants. Ne craigniez-vous pas d'égarer le spectateur en chemin?*



Jacques Gamblin incarne
Jean Devaivre

Bertrand Tavernier: Je ne pense pas. D'abord, j'ai toujours envie qu'il y en ait plus que pas assez. Un film, c'est un repas où l'on reçoit les gens, donc je veux qu'il y ait davantage de mets qu'une salade de carottes râpées avec juste une rondelle de citron... Et je pense que les personnages existent vraiment; qu'on ne peut pas confondre les femmes, les machinistes, les électros, qui ont chacun leur particularité. On ne peut pas confondre Tourneur et Richard Potiers, par exemple. Il y a tous ces accents. J'ai l'impression que cela contribue à dynamiser la vie du film. D'autant plus qu'avec tous ces comédiens, j'ai vraiment ri. Il n'y en a pas un que je changerais. D'ailleurs je fais la distribution dans mes films et c'est toujours un plaisir d'aller trouver les acteurs, ceux qui débutent par exemple, comme Marie Desgranges qui fait Simone. Il y en a beaucoup qui sont formidables.

Ciné-Bulles: Vous paraissez privilégier Devaivre à Aurenche.

Bertrand Tavernier: Je le privilégie simplement parce que Devaivre vit beaucoup d'événements extravagants. Comme lui est dans une résistance active, évidemment il y a plus de variété dans la vie qu'il mène — d'autant plus que Devaivre était encore vivant: qui sait si Aurenche, si je l'avais questionné, ne m'aurait pas appris une ou deux choses — mais dans la problématique d'un scénariste, évidemment, il y a moins de danger. Une fois que vous l'avez vu cinq ou six fois devant son papier, en train d'écrire, vous avez moins de danger que quelqu'un qui est pris dans une résistance physique, qui doit faire des kilomètres en vélo, qui est obligé d'aller en Angleterre, qui est parachuté, qui fait sauter des trains... Au niveau action, je privilégie Devaivre, mais au niveau rapport émotionnel, je ne les privilégie pas. Parce que je pense qu'Aurenche est tout aussi formidable lorsqu'il écrit avec Bost «je vous souhaite l'impatience et la révolte» que Devaivre lorsqu'il fait sauter un train. Bien sûr, c'est moins spectaculaire, mais c'est pour moi tout aussi important. Et j'espère seulement, si j'avais vécu cette époque, que j'aurais eu le même courage et la même dignité qu'Aurenche, qui a alors signé des films extraordinaires que je supplierais les gens de revoir, qui sont **Douce**, **le Mariage de chiffon** et **Lettres d'amour**, trois chefs-d'œuvre, et des films exquis. ■