Document generated on 04/23/2024 5:51 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Bertrand Tavernier

Francine Laurendeau

Number 143, November 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50451ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Laurendeau, F. (1989). Bertrand Tavernier. *Séquences*, (143), 41–46.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

BERTRAND TAVERNIER

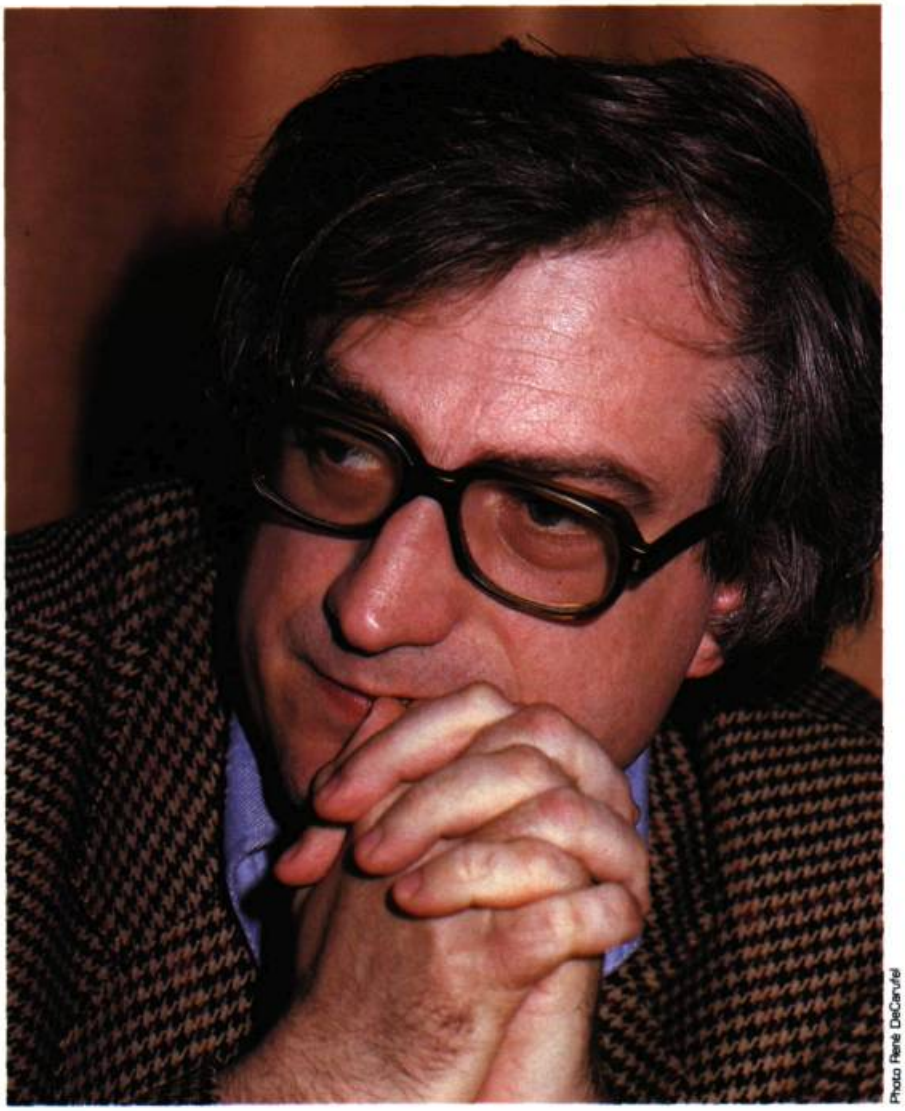

Photo René DeCarufel

Qu'il s'agisse de *Que la fête commence, La Mort en direct, Une semaine de vacances, Coup de torchon, Un dimanche à la campagne* ou *Autour de minuit*, d'un film à l'autre, Bertrand Tavernier explore de nouveaux terrains. Comme il le disait récemment au journaliste Serge Truffaut, les réalisateurs se divisent pour lui en deux familles. Il y a ceux qui, inlassablement, creusent de plus en plus profond le même filon. Ce sont les mineurs du cinéma. Les autres sont comme ces paysans qui changent de culture, année après année. Sans faire de différence de qualité entre les deux familles, il ajoutait, « je peux vous dire qu'en ce qui me concerne, je suis plutôt paysan. » (*Le Devoir*, 16 septembre 1989) Tavernier passait récemment par Montréal pour y présider une avant-première de *La Vie et rien d'autre*. Au premier plan, le commandant Dellaplane (Philippe Noiret) dont l'impossible mission est de retrouver les disparus d'une guerre particulièrement meurtrière, celle de 14-18. Et deux femmes (Sabine Azéma et Pascale Vignal), chacune à la recherche de son homme. Mais tout autour, un foisonnement de personnages secondaires plus intéressants les uns que les autres. Et une époque, la France dévastée de 1920. Nous nous sommes surtout entretenus de ces arrière-plans chers au cinéaste.

Francine Laurendeau

FILMOGRAPHIE

1964: La Chance et l'amour (un sketch)
1965: Les Baisers (un sketch)
1974: L'Horloger de Saint-Paul
1975: Que la fête commence
1976: Le Juge et l'Assassin
1977: Des enfants gâtés
1980: La Mort en direct
1980: Une semaine de vacances
1981: Coup de torchon
1984: Un dimanche à la campagne
1984: Mississippi Blues
1986: Autour de minuit
1988: La Passion Béatrice
1989: La Vie et rien d'autre

***Séquences — Comment avez-vous eu l'idée de cette collaboration avec Jean Cosmos, votre coscénariste pour** La Vie et rien d'autre?*

***Bertrand Tavernier** — Il n'avait jamais travaillé pour le cinéma, quand je l'ai connu, à la SACD. C'est d'ailleurs également à la SACD que j'ai connu Louis Ducreux (**Un dimanche à la campagne**).*

— La SACD...?

*— La Société des auteurs et compositeurs dramatiques qui groupe des réalisateurs de cinéma, de télévision, de théâtre, des compositeurs d'opéra. On y retrouve Gilles Carle parce qu'enfin les cinéastes québécois sont venus nous rejoindre dans une bataille commune pour préserver à la fois l'intégrité des oeuvres et les droits des auteurs. Droits financiers, droits moraux. Par exemple, on s'est battu contre la colorisation des films américains. Bien sûr, si Godard veut colorier **À bout de souffle**, c'est son droit. Mais quand John Huston déclare: « Je ne voulais pas qu'on touche à **Asphalt Jungle** », on se bat. On a gagné quatre batailles, on a perdu récemment, mais on va en cassation. C'est une partie très importante de mon activité.*

— Et Jean Cosmos?

*— J'y arrive. Depuis sept huit ans que je siégeais là, j'étais chaque fois impressionné par les interventions de Cosmos qui s'était battu énormément pour les auteurs et qui émettait souvent un point de vue très humaniste. J'ai commencé à être attentif à son nom et à découvrir que j'avais vu beaucoup d'adaptations théâtrales faites par lui, notamment au TEP (le Théâtre de l'Est Parisien), notamment de Brecht. Il avait fait une adaptation formidable de **Jeanne des abattoirs**, de **l'Opéra de quat'sous** et de **La Vie et la Mort du Roi Jean** de Shakespeare. Il travaillait également pour la télévision que je regarde peu, alors je lui ai demandé des cassettes et j'ai été frappé par les qualités de son écriture, par sa justesse de ton pour décrire les métiers et les appartenances sociales. Il sait à merveille écrire un juge (dans la série **Julien Fontanes, magistrat**), un petit gangster loubard, un policier ou un type des beaux quartiers. J'ai aussi vu de lui un feuilleton vraiment magnifique, **La Dictée**, situé au XIXe siècle, qui raconte la vie d'un instituteur et de sa famille pendant une trentaine d'années dans un petit village. Au début, l'instituteur lit un texte où Victor Hugo affirme que l'instruction doit être la première conquête de la Révolution et que c'est en instruisant les gens qu'on leur donnera le pouvoir, le droit de voter, la liberté. Le texte est jugé extrêmement offensant et l'instituteur est presque excommunié. Mais le temps passe, jusqu'à ce que, dans le dernier épisode, ce même texte ne soit plus qu'un sujet de dictée. Formidable comme idée morale, non?*

— Et vous avez alors décidé de travailler avec lui.

— Pas tout de suite. J'ai commencé par essayer de le « vendre » aux gens de cinéma. Pendant quatre ou cinq ans, j'ai cité son nom à tous les producteurs français. Je leur amenais des cassettes. Je leur disais: « Vous faites un film qui se passe en prison? Prenez Cosmos, voilà quelqu'un qui va vous écrire vraiment sur la structure des prisons. » Parce qu'en plus c'est un type qui écrit profondément: c'est un chrétien humaniste très engagé socialement. Tout en sachant être concret. (Un fin connaisseur de vin!) Et il a une qualité que j'ai rencontrée chez Prévert: un amour et une connaissance extraordinaire des acteurs. À la télé, comme il n'est jamais très sûr des réalisateurs qu'il aura, c'est lui qui fait la distribution quasi totale de ses films.

— C'est un auteur de quelle génération?

*— Il approche la soixantaine. Nous avons un projet ensemble basé sur un épisode de sa vie au lendemain de la dernière guerre. Une sorte de pendant de **La Vie et rien d'autre**. En 1945, on l'a chargé de la reconstruction de Boulogne-sur-Mer, détruite par les bombardements. Quand il me raconte cette histoire-là avec tous les problèmes qu'il a rencontrés, j'y vois un formidable sujet de film. Voilà donc Jean Cosmos dont, malgré mes plaidoyers, aucun producteur de cinéma n'a voulu. Alors quand j'ai eu l'idée de **La Vie et rien d'autre,** j'ai tout de suite pensé à lui parce qu'en plus, après vingt ans de travail pour la télé, il a l'habitude de faire des recherches extrêmement poussées et il sait où les faire. Il a d'ailleurs chez lui une bibliothèque de documentation absolument colossale. Notre collaboration a été extraordinaire.*

Pascale Vignal

— C'est vous qui avez amené l'idée de départ? Comment fabrique-t-on un scénario à deux?

— Moi, j'ai amené le point de départ. Trois données: 1) 350 000 disparus; 2) une femme qui cherche son mari (la future Irène interprétée par Sabine Azéma); 3) le Soldat inconnu. Je pensais que la recherche du soldat qu'on allait enterrer sous l'Arc de triomphe avait duré plusieurs mois. Mais première surprise: Jean a découvert qu'entre le moment où l'ordre a été donné et la cérémonie avec Maginot, il ne s'est écoulé que quatre jours. C'est Jean qui a introduit la deuxième femme (la future Alice interprétée par Pascale Vignal). Dans sa liste de personnages secondaires, le commandant Dellaplane (Philippe Noiret) m'a tellement intéressé que j'en ai fait le personnage principal. C'est Jean qui a inventé le personnage du sculpteur. Mais c'est presque impossible de départager notre collaboration qui s'est faite dans la passion. On a écrit je ne sais plus

combien de versions du scénario. C'est un travailleur forcené. Quand je le rappelais depuis Verdun où je tournais, pour lui demander un changement, immédiatement après, je recevais deux pages.

— Comment a-t-il aimé cette expérience nouvelle pour lui?

— Cet homme extrêmement pudique m'a envoyé un mot pendant le tournage. « Voilà, m'écrivait-il, ce que je n'ai jamais osé te dire: cette collaboration a été jusqu'à maintenant le meilleur moment de ma vie. » Je n'ai jamais eu autant de plaisir à travailler avec quelqu'un. Je le savais un peu chatouilleux sur les crédits. Et pour cause: à la télévision, il s'était trop souvent senti dépossédé de son travail, quand il avait eu affaire à des réalisateurs qui ne collaboraient pas du tout au scénario, mais qui exigeaient par contrat d'être au générique comme coscénaristes. Alors je lui ai demandé ce qu'il voulait. Il m'a dit: « Mais tu as fait autant le scénario et l'adaptation que moi, c'est vraiment du 50-50, sauf pour les dialogues qui sont davantage de moi. »

— C'est un scénario extrêmement riche malgré l'apparente simplicité de l'intrigue. Il y a l'époque très présente, très vivante, et une galerie de personnages secondaires qui existent vraiment. Celui du chauffeur d'Irène, par exemple, qui n'est pas qu'une fonction, mais qui a sa personnalité bien particulière.

— D'abord, je trouve que les films actuels ont le défaut général d'être trop sur une note, sur un seul sujet, ce qui peut par moments être très fort, bouleversant même. Moi, j'ai plutôt une tendance boulimique. Ça vient je pense d'une éducation littéraire, de mon père. Les « gros » romans — Tolstoï, Melville, Hugo, Zola — sont des oeuvres que j'ai toujours adorées. Au cinéma, j'aime avoir de la substance, des arrière-plans. Ça vient aussi de mon côté lyonnais, provincial, d'imaginer qu'il y a autre chose derrière les apparences. Et je construis beaucoup les scènes sur deux, trois significations. Les gens parlent très souvent dans le film pour dire autre chose que ce qu'ils ressentent vraiment. Quand on me dit que l'histoire d'amour entre Irène et Dellaplane commence tard, ce n'est pas vrai. Leurs rapports sont affectifs dès le début, jusque dans leurs engueulades. Alors c'est important d'avoir des tas de personnages qui expriment cette multiplicité de points de vue, de niveaux. Et le chauffeur est intéressant parce que c'est lui qui trimballe l'héroïne, à travers toute la France. Il fallait le situer dans sa classe; ce sont des gens qui étaient quelquefois plus arrogants que leurs maîtres. Et puis il faut faire sentir en quelques scènes quel a été leur passé commun (à Irène et au chauffeur). J'aime beaucoup faire sentir le passé entre deux personnages et je puis tout à fait le reconstruire en voyant le film. On peut s'imaginer qu'il la pilote depuis la fin de la guerre. Et puis il adore apprendre, il n'arrête pas de se renseigner, de lui communiquer des tas d'informations, du reste généralement tout à fait fausses... et cela avec un énorme plaisir. Il se trompe régulièrement mais il est absolument sûr de lui.

La Vie et rien d'autre

François Perrot

— L'idée d'inventer un personnage comme celui du chauffeur n'est donc pas gratuite, n'est pas née, comme on aurait pu le croire, d'une fantaisie d'auteur.

— Bien au contraire, il revêt pour moi une triple utilité. D'abord, il constitue un véritable personnage, avec une épaisseur. Ensuite, il me donne un éclairage social. Et enfin, il est amusant, comique même, tout en s'inscrivant dans un des thèmes du film où il y a tout le temps quelqu'un qui est déplacé, hors de son milieu, de son paysage naturel, qui est en situation de déséquilibre. Voilà en effet ce type plutôt snob, habitué aux soirées mondaines, plongé dans un univers d'hôpital où il regarde des mutilés, où on l'oblige à manger à la cuisine. Et Irène l'oblige à errer dans une France dévastée qu'il a sans doute complètement ignorée pendant la guerre. Des personnages secondaires comme celui-là donnent de la richesse à un film. C'est ce que j'aime énormément chez John Ford. Dans ***The Grapes of Wrath, Young Mister Lincoln*** *ou* ***My Darling Clementine****, la moindre personne qui entre dans un bar, on a l'impression qu'elle a un passé, on a envie de la connaître. Ford demandait à ses scénaristes de lui communiquer deux pages complètes sur tous les personnages, figurants compris. C'est la méthode Dickens.*

— La Vie et rien d'autre ***se passe en 1920, deux ans après la guerre, une guerre encore très présente dans la vie quotidienne des gens. Un cultivateur, en labourant son champ, tombe sur un obus. Un tunnel miné s'écroule sur un convoi. Où avez-vous tourné ce film qui s'inscrit dans une époque très précise?***

— En Meuse et en Haute-Marne. Les scènes du tunnel ont été tournées à 70 kilomètres de Saint-Dizier, les scènes d'usine à différents endroits entre la Haute-Marne et Metz et le reste près de Verdun. La seule séquence strictement historique du film, le choix du Soldat inconnu, a été filmée dans la citadelle souterraine de Verdun, là où ça s'est passé. J'attache une grande importance à la puissance émotionnelle du décor, à l'enracinement des personnages dans ce décor, à leurs rapports avec le décor. Il ne s'agit pas de naturalisme, je ne fais pas du néo-réalisme. Il s'agit du décor utilisé comme élément moteur dramatique, poétique. Comment il s'accorde avec l'état d'esprit, avec la démarche des personnages. Comment la caméra soude le personnage au décor. Voilà pourquoi j'aime particulièrement réaliser des films historiques. Voilà pourquoi j'attache une importance primordiale aux repérages.

— La puissance émotionnelle du décor faisait la force de votre avant-dernier film, *La Passion Béatrice.*

— C'est aussi une réaction contre deux types d'approche du décor qui me semblent rédhibitoires dans le cinéma actuel. Une approche qu'on trouve dans beaucoup de films français où le décor sera bâclé, le film sera tourné comme un téléfilm et on aura fait appel non pas à un dramaturge, mais à un vague accessoiriste qui aura mis deux meubles dans des appartements très au-dessus du niveau de vie des gens qui sont censés y habiter. Je suis toujours stupéfait de voir des flics qui habitent des appartements à 40 millions. C'était vrai, par exemple, dans ***L'Année du Dragon****, de Cimino.*

La Passion Béatrice

— Et l'autre approche, c'est l'excès contraire.

— C'est celle du décor hypertrophié. On donnera à un lieu le triple de sa surface habituelle; on mettra 40 fois plus de figurants qu'il devrait y en avoir; au lieu de 10 serpents on en mettra 10 000; au lieu de se passer dans un bureau, ça se passera dans un château qui fait 500 mètres. C'est le principe d'un Spielberg. C'est quelquefois marrant. Mais, à la longue, ça devient facile, ce n'est plus une question d'astuce, c'est purement une question de pognon. Moi, j'aime les cinéastes dont la conception du décor est indissociable de leur mise en scène. Des gens comme Max Ophüls, Renoir, John Ford, l'Altman de ***McCabe et Mrs. Miller*** *ou de* ***MASH****.*

— Ce qui singularise *La Vie et rien d'autre,* ***c'est qu'aucun des lieux n'a sa destination réelle.***

— Oui, car c'est une manière de traduire, sans une seule phrase de dialogue, le chaos qu'il y a dans la tête des gens. Ça donne aussi une ironie qui gomme tout pathétique facile. Car c'est terrible d'imaginer un paysage après la bataille. Il n'y a que des restes, il n'y a que des bouts de choses. On a l'impression que tout est fait avec du matériel de récupération. C'est ce sentiment que je voulais créer. Avec aussi le sentiment que les gens essaient malgré tout de vivre dans ces endroits bizarres. Ça participait de la démarche morale du film et Guy-Claude François a fait un travail superbe.

— C'était votre décorateur sur *La Passion Béatrice.*

— Que vous évoquiez avec raison tout à l'heure. Il y avait fait un travail exceptionnel qui a été totalement ignoré par la profession puisqu'aux Césars, il a perdu devant ***Au revoir les enfants****. Qui est très beau, il ne s'agit pas de sa valeur, mais d'une partie artisanale du film où il y avait 12 lits dans un cloître qui existait déjà. Dans* ***Béatrice****, François avait construit un monde médiéval, avec son architecture spéciale, avec une réflexion sur les volumes, les perspectives, l'atmosphère, la couleur. C'était une véritable création. Et d'ailleurs le décorateur d'****Au revoir les enfants****, Willy Holt, a été le premier à dire que c'est* ***Béatrice*** *qui méritait le César, que c'était le plus beau travail de décor effectué depuis des années dans le cinéma français. C'est sidérant que les professionnels qui votent ne voient pas ça. Ils ne sont pas plus sérieux en ce qui concerne la musique puisqu'ils ont donné le César de la musique originale au* ***Bal****. À moins de croire que c'est Vladimir Cosma qui a écrit* ***Y a d'la joie, Tararaboum Dié*** *ou* ***La Vie en rose****... Là, ils se sont vraiment couverts de ridicule. Je crois, sans vantardise, que Holt avait raison et qu'on ne voit pas beaucoup dans le cinéma français actuel ce travail dramatique sur les lieux. Je pense que cette préoccupation me vient aussi de l'influence du théâtre, de l'influence de metteurs en scène comme Planchon, Vitez, Chéreau, Maréchal, Vilar, Brook.*

— La Vie et rien d'autre ***a une unité de ton étonnante au chapitre de la couleur.***

— Oui. Avec le directeur de la photographie Bruno de Keyser, j'ai voulu établir un principe esthétique de manière à retrouver le ton de certains films anglais en technicolor des années 40, comme ***Black Narcissus*** *ou* ***The Life and Death of Colonel Blimp****, de Michael Powell. Le principe c'est, par plan, une dominante de couleur alors que le reste est plutôt monochrome. Ce que je voulais, c'était augmenter le bleu et le noir. Avec le technicolor, ça aurait été, sinon facile, du moins très possible à cause des « three stripes », les trois matrices des couleurs: en poussant la dominante sur une, ou en supprimant une, on aurait changé le mélange des couleurs.*

— Mais aujourd'hui, on utilise Eastmancolor ou Fujicolor.

— J'ai travaillé avec Eastman. C'est plus dur à faire. Il faut y penser dès le tournage. Et puis, au laboratoire, il faut avoir recours à un procédé qui s'appelle la suppression de l'accélérateur. Mais le véritable inconvénient, c'est seulement maintenant que nous le découvrons, c'est qu'il faut minutieusement soigner chaque copie, il faut que chaque copie soit faite plus artisanalement. Or, Éclair nous a fait un tirage industriel et nous nous sommes aperçus que certaines copies, tout en gardant les principes de départ, ont perdu les contrastes, la définition dans l'image et surtout une brillance qui découlait de ces choix de bleu et de noir. Je suis en guerre avec le laboratoire pour obtenir une bonne copie à temps pour la sortie montréalaise. Bruno de Keyser a fait une photo très inspirée qui retrouve la couleur de ces terres de novembre, la lumière très spéciale de cette fin d'automne, mais aussi la lumière des personnages.

Sabine Azéma

— Vous m'avez fait découvrir un nouveau musicien. Je ne connaissais pas Oswald d'Andréa.

— Parce que c'est sa première musique de film. Comme Cosmos, il vient du théâtre et il a travaillé au TEP. J'avais entendu de lui une formidable musique composée pour ***Liliom****, une pièce de Ferenc Molnar montée par Bruno Boeglin (un metteur en scène lyonnais). C'est en France le grand spécialiste des adaptations de Kurt Weil et de Paul Dessaü et chaque fois qu'on joue du Brecht, on l'appelle pour faire les arrangements et diriger l'orchestre. C'est « le » musicien brechtien français. Il voulait un peu sortir de cette étiquette mais moi, tout en souhaitant qu'il ne se sente pas emprisonné dans du déjà-fait, je voulais une musique proche de Weill avec un orchestre composé de violoncelles et de contrebasses. Pas de violons, mais*

peut-être, toujours comme dans Weill, un saxophone et des percussions. À partir de ça, il a écrit une musique très lyrique avec ici et là des réminiscences de Bernard Herrmann et de Weill. On sent aussi ses ascendances italiennes.

— Vous êtes très directif avec vos collaborateurs?

— Une fois qu'on a été d'accord sur le principe, j'ai laissé Oswald réagir au film. Nous n'avons eu qu'un seul différend. Il avait écrit un air d'une grande délicatesse pour la scène entre les deux femmes la nuit. Ça m'a plongé dans un véritable dilemme. Je trouvais que la mélodie rapprochait Irène et Alice, alors que je voulais qu'on sente leur différence. On a passé des heures à discuter et on a fini par choisir le silence. Mais, autrement, toute la musique est montée comme prévu dans le film. Il y avait eu tout un travail préliminaire. Je lui avais montré des films, je lui avais fait écouter des disques, je lui ai dit ce que je voulais éviter. Il ne faut pas être dictatorial, surtout avec quelqu'un qui fait sa première musique de film et qui pourrait se sentir brimé. Il faut savoir louvoyer.

— Finalement, un réalisateur ne dirige pas seulement ses acteurs.

— C'est un sujet rarement abordé. Oui, on dirige ses collaborateurs comme on dirige ses comédiens. Chaque réalisateur a sa méthode. Moi, j'essaie de dissimuler que je les dirige, je fais passer le message en hypocrite, j'aime donner l'impression aux gens que ce sont eux qui trouvent les idées... Mais il faut savoir accepter ce qu'ils vous apportent et Oswald m'a apporté beaucoup. Dont une merveilleuse imitation des romances de Paul Delmet (un auteur à la mode des années 20), d'une très grande finesse musicale, sur les paroles de Jean Cosmos. C'est extrêmement inventif et d'une irrésistible drôlerie, j'ai un faible pour les pastiches musicaux.

— Vous retrouvez pour votre prochain film, la scénariste Colo Tavernier O'Hagan, votre ex-femme.

*— Elle a d'abord écrit **Daddy Nostalgie** pour Francis Mankiewicz. Quand il a renoncé à le monter, elle est venue me trouver et m'a demandé si ça m'intéressait. Or, j'étais fou de ce scénario, j'étais même très jaloux que ce soit écrit pour Francis. C'est une histoire assez proche d'**Un dimanche à la campagne**. Mes comédiens seront Dirk Bogarde, Jane Birkin et Odette Laure. C'est un beau sujet à la fois tendre, drôle et noir. Je vais m'embarquer dans une vraie aventure, parce que ce sont des comédiens que je ne connais pas. J'aurai une équipe technique entièrement nouvelle. Je prends Denis Lenoir, le chef opérateur de Patrice Leconte, celui qui a fait **Tandem** et **Monsieur Hire**.*

— Pourquoi devez-vous changer d'équipe technique?

— C'est une obligation que je m'impose, parce que j'ai la hantise de vivre sur des habitudes. J'ai peur qu'en retrouvant les mêmes personnes il se crée une routine. Tandis qu'avec une nouvelle équipe, je vais devoir tout reprendre à la base, séduire en quelque sorte mes nouveaux collaborateurs. Ça m'oblige à ne pas rester sur un acquis. Je pense qu'il faut fouetter sa curiosité, chercher, explorer. Il ne faut pas faire de surplace, mais constamment se remettre en question.

La Vie et rien d'autre