

Bertrand Tavernier (B. T.), Pascal Mérigeau (P. M.)

Texte de présentation figurant dans le programme du festival Traces de Vies 2010, page 3 :

La leçon de cinéma s'impose depuis deux ans comme une rencontre majeure au cœur du festival. Bertrand Tavernier, plus souvent sollicité pour son œuvre de fiction, évoquera ici longuement son engagement pour le documentaire. Cependant ce sont bien ces deux aspects de son œuvre qui seront évoqués dans cette journée. En effet, ce moment du festival n'est pas une leçon de cinéma « documentaire », ce qui n'aurait pas de sens sinon à figer ce cinéma dans une particularité radicale. C'est donc une leçon de cinéma tout court.

Cinéaste, président de l'Institut Lumière, historien du cinéma d'une curiosité insatiable, Bertrand Tavernier occupe une place de choix dans le cinéma français. Il signe en 1974 son premier succès avec *L'Horloger de St Paul* où il adapte le roman de Simenon qu'il transpose à Lyon, sa ville natale. Avec plus de 50 films, il sera couronné par la profession et le public pour *Le Juge et l'assassin*, *La Mort en direct*, *Coup de torchon*, *Un dimanche à la campagne*, *Capitaine Conan*, *Autour de minuit*, *Holly Lola*...

Bien que plus discrète, son œuvre documentaire est importante : il réalise en 1982 *Philippe Soupault et le surréalisme*. Ensuite *La Guerre sans nom* (1992) sur d'anciens appelés de la Guerre d'Algérie, co-réalisé avec Patrick Rotman ; *De l'autre côté du périph'* (1997) ou *Histoires de vies brisées : les double-peine de Lyon* (2001) co-réalisés avec son fils Nils et *Les Enfants de Thiès* (2001).

Écrit en 1984 avec Robert Parrish, *Mississippi blues* qui sera diffusé dans la programmation sur la musique, permet la rencontre avec ceux qui vivent au rythme du blues dans une Louisiane fantomatique et crépusculaire qu'il a retrouvée en 2009 en tournant *Dans la brume électrique*. La leçon de cinéma permettra de présenter *Lyon, regard intérieur* de 1988, une ville référence pour son cinéma.

À partir de sujets historiques, sociaux ou artistiques, ses films reflètent son aversion pour l'injustice, la guerre, le colonialisme et rendent compte des marges des sociétés contemporaines. Dans ses documentaires, Bertrand Tavernier témoigne d'un art exceptionnel de la rencontre, et son cinéma révèle cette attention portée à chacun de ceux qui apparaissent et s'expriment à l'écran.

Cette leçon de cinéma sera à nouveau animée par Pascal Mérigeau, journaliste au Nouvel Observateur, critique et chargé des Master classes au Forum des Images. Il a publié plusieurs ouvrages sur le cinéma dont *Pialat et Cinéma: autopsie d'un meurtre*.

« Se plonger tout entier, s'immerger, se dissoudre dans un monde ou dans une époque qu'il connaît peu, mais dont les personnages l'attirent. C'est ainsi que Bertrand Tavernier procède, qu'il s'agisse pour lui de filmer un polar en Louisiane (*Dans la brume électrique*) ou de recréer le temps de Catherine de Médicis (*La Princesse de Montpensier*).

Explorateur, il l'est à chaque instant de sa vie, et pour lui plus encore que pour tout autre cinéaste pratiquant aussi volontiers l'une et l'autre, les frontières entre la fiction et le documentaire s'abolissent naturellement. Aussi bien peut-on s'amuser à imaginer le documentaire auquel aurait pu donner naissance la longue enquête qui a précédé la réalisation de *L. 627* ou, au contraire, essayer de deviner quel film de fiction il aurait pu ou pourrait encore tirer de *La Guerre sans nom*, ce film essentiel sur la guerre d'Algérie.

À moins que l'on ne choisisse de tirer les fils invisibles, mais qui s'entendent si bien, qui relie secrètement *Mississippi Blues* à *Dans la brume électrique*...

À partir de ses films, toutes les variations sont possibles, qui donnent à songer à la passion qu'il nourrit pour le jazz, avec lui toutes les portes s'ouvrent, sur le monde, sur

l'histoire, sur les combats, ceux des autres devenus les siens, sur le cinéaste dont tout le monde connaît les films, sur l'homme auquel il semble impossible de ne pas s'attacher. »
Pascal Mériageau

Films projetés durant le festival :

- *Au-delà du périph'*
- *Mississippi Blues*
- *Lyon, regard intérieur*
- *La Guerre sans nom*

Matinée, 9h30-12h30

P. M. *Bonjour Bertrand. On va parler de ton rapport au film documentaire : quel rôle a-t-il joué dans ta formation ?*

B. T. Comment dire ? Pendant longtemps, il n'a pas joué un rôle très important. Quand j'étais cinéphile, les auteurs de documentaires de l'époque, les grands noms, Joris Ivens etc. ne me touchaient pas beaucoup. J'ai découvert le documentaire avec le documentaire de guerre anglais, qui a été un choc, et puis l'arrivée de gens qui ont représenté vraiment des moments d'émotion incroyables : Jean Rouch (je me souviens de la découverte de *Moi un Noir*, je crois que j'étais retourné trois jours de suite), et j'avais vu en même temps Jean Rouch, Chris Marker... Il y a eu tout d'un coup l'irruption de gens comme Agnès Varda, Resnais...

P. M. *Fin des années 50, début des années 60...*

B. T. Oui, début des années 60. Au début des années 50, le documentaire, c'était *Le Chant des Fleuves* de Joris Ivens, cela me cassait les pieds, c'était très respecté, et à chaque fois, je trouvais ça extraordinairement ennuyeux, cadré de manière très rigide, pour exalter les gens qui luttèrent, ils se détachaient toujours sur le ciel pour bien montrer que c'était des héros... Je me souviens de films que Chris Marker a maintenant rayés un peu de sa liste, *Lettres de Sibérie*, avec des scènes drôles, cocasses, le même plan commenté par des commentateurs différents, à la fois l'apologie de l'Union Soviétique et puis la critique complètement négative : un paysan passe avec sa charrette sur une route mal entretenue, ça c'était la version objective, et il y avait l'hymne au pays, un paysan dans un effort héroïque fait un travail extraordinaire... et à chaque fois, c'était le même plan, et Marker nous montrait comment on pouvait infléchir le sens d'un film. Varda, des films comme *Ô Saisons, Ô Châteaux*, les documentaires de Resnais, *Les Statues meurent aussi, Le Chant du styrène, Toute la Mémoire du monde* surtout qui m'avait fait une grosse impression.

« Ô temps, suspens ton bol » , c'est du Raymond Queneau, c'est le début du film *Le Chant du styrène* qu'il ne faut pas trop revoir maintenant : c'est une apologie de la matière plastique, je pense que les associations écologiques en prendraient ombrage ! Et puis Rouch et Pierre Perrault, le québécois ; cela a été le choc de la découverte de *La Trilogie de L'Isle-aux-Coudres*, qui est sortie en DVD : plutôt que la version des éditions Montparnasse, je conseille la version du Québec, parce qu'elle a un sous-titrage en français, sinon c'est en joual et une grande partie du film est incompréhensible... Tous ses films, comme *Un Pays sans bon sens !*, *Les Voitures d'eau*, il y a eu toute cette génération de documentaristes québécois qui tranchait par rapport au documentaire tel qu'il était...

P. M. *Il y avait un côté première partie de programme qui nous ennuyait à mourir...*

B. T. Pendant très longtemps, c'était *L'Ours des Carpates* ou alors *Visite à Chartres...*

P. M. *Les Conserveries de poissons en Bretagne...*

B. T. *L'Ours des Carpates...* et il s'en va dans la nature, l'ours des Carpates qui regagne ses montagnes avec ses oursons, c'était des moments terribles! ... et la série des documentaires de Fitzpatrick qui deviendraient aujourd'hui des pièces de collection, the Fitzpatrick Travelog, où il allait dans plein de pays du monde, et on voyait généralement les champs de courses, les champs de golf, les hôtels des chaînes, quelques trucs touristiques, et cela finissait toujours par un coucher de soleil « et nous disons au revoir à Haïti, à Saint Domingue, au Vénézuela... »

Et puis après, dans un registre différent, des documentaristes qui ont fait une arrivée fracassante : on avait l'impression que c'était des francs-tireurs, des gens totalement en marge avec Franju, *Le Sang des bêtes* (on mettait du temps à s'en remettre, c'était un peu dur !), des gens comme Marcel Ophüls (*Hôtel des Invalides*)... Tout cela a pris de l'importance, et quand je suis devenu metteur en scène, j'ai eu à plusieurs reprises une envie forte de passer de la fiction au documentaire, et cette envie a augmenté avec les années.

Tout d'un coup, après un film où on a une équipe très importante, se retrouver dans la cité des Grands-Pêcheurs avec juste mon fils, Nils, on fait un film à deux, par moment c'est moi qui fait le son et il fait l'image : c'est une manière de revenir aux sources, de se poser certaines questions, de faire le point, de savoir où on en est. Cela a été très important de faire des documentaires. Après ces voyages qui sont souvent très prenants dans le monde de la fiction et dont on met beaucoup de temps à sortir (j'ai mis beaucoup de temps à sortir d'un film comme *Dans la brume électrique*, et je mettrai beaucoup de temps à sortir de *La Princesse de Montpensier*), faire un documentaire, c'est comme si on ré-atterrissait dans un pays réel et qu'on était amené à se reposer un certain nombre de questions.

P. M. *Cela dit, sur les films de fiction, tu as presque un mode d'approche de documentariste.*

B. T. Mais oui, et quand je tourne un documentaire, le nombre de fois où je me dis que je pourrais être dans un film de fiction... C'est très sensible dans *La Guerre sans nom*, où il y a au moins quatre-cinq témoins qui racontent des histoires dont je me disais, pendant que je tournais avec Patrick Rotman, « ce qu'ils racontent ferait un extraordinaire sujet de fiction ». Et, je trouve que là, les cinéastes français sont trop timides : je pense que peu ont vu *La Guerre sans nom*, qui pourtant a été vu par beaucoup de spectateurs, mais j'ai été étonné qu'aucun cinéaste ne se dise « ce que raconte Gaëtan Esposito, c'est absolument formidable, et cela ferait un film de fiction magnifique ». Comme aussi pour *De l'autre côté du périph*, j'avais l'impression, je le dis dès le début, que Cédric m'évoque Ken Loach. Il y a tout le temps des ponts, des traverses entre les deux genres de cinéma.

P. M. *Parle moi de ton approche documentaire sur La Princesse de Montpensier.*

B. T. J'essaye de connaître la réalité quotidienne de l'époque, pas pour la reconstituer, j'ai simplement envie de connaître des détails pour donner des choses intéressantes à faire aux comédiens : par exemple, sur la manière de manger (un verre devait souvent servir à deux ou trois convives, un acteur boit, il passe le verre au type d'en face ou d'à côté, cela crée un regard), de marcher (la vitesse à laquelle ils se déplacent), de traiter leurs habits. Didier Le Fur (conseiller historique) m'a dit qu'il n'y avait à cette époque aucun code des bonnes manières, les premiers codes se mettent en place seulement vers 1560-1570 : les gens se comportent encore n'importe comment. On jetait ses habits n'importe où. Les acteurs n'ont

donc pas à traiter leurs accessoires comme quelque chose de précieux : Grégoire Leprince-Ringuet peut jeter son manteau dans la poussière. Les gens (de l'époque) s'en fichaient complètement : il y avait tellement de domestiques pour le ramasser, l'épousseter, le nettoyer... ; cela évite cette espèce de rigueur qu'on croit devoir donner aux acteurs en costumes historiques. Les jeunes de l'époque étaient bordéliques comme les jeunes de *L'Appât*. Je retrouve un comportement de ces jeunes gens qui n'est pas loin du comportement des jeunes de *L'Appât*, c'est très bon pour les comédiens. Autre exemple. Dans les batailles, il n'y avait pas d'uniforme : on ne se reconnaissait pas ! Et c'était souvent des mercenaires qui pouvaient indifféremment être dans un camp et dans l'autre. On pense que 30 % des morts dans les batailles étaient des gens qui se tuaient dans le même camp. Du coup, j'ai compris pourquoi la phrase « Ralliez vous à mon panache blanc » était une phrase extrêmement intelligente ! Toutes ces choses stimulent la fiction...

Quand dans *L 627*, Michel Alexandre arrive un jour trempé, alors qu'il ne pleuvait pas, il m'a appris qu'il y avait à la DPJ un gag récurrent depuis deux ans (un type qui balance des seaux d'eau) : je l'ai alors incorporé au film... Didier Bezace m'a dit que, quand on est mouillé, on ne joue pas pareil, tout est décalé. Cela évite que les acteurs jouent en imitant Alain Delon dans *Le Samouraï* : on ne peut pas jouer « hiératique » quand on a reçu un seau d'eau sur la tronche. Cela permet des dérapages dans le ton des films de fiction. Jean Vigo a réclamé qu'on fasse des « fictions documentées » et j'essaie d'appliquer cela.

P. M. *Ton exemple du seau d'eau, qui est quelque chose de vrai, tu ne peux pas le faire dans un documentaire...*

B. T. Non, il y a des sujets que je ne peux pas traiter en documentaire ; par exemple, les institutions d'État où il y a tellement de gens liés par le devoir de réserve. J'avais discuté avec Gheerbrant (*La Vie est immense et pleine de danger*) qui avait fait un film intéressant sur la vie d'un collègue¹ ; et il m'avait dit qu'il y avait deux moments où il y avait des profs chahutés, qu'il les avait coupés parce qu'on ne peut pas les montrer, sinon c'est la fin du prof : son institution va le sabrer... On peut l'évoquer dans une fiction, on a beaucoup plus de mal à le montrer dans un documentaire. De même, la moitié des choses qu'on voit dans *L 627*, on ne peut pas les mettre dans un documentaire : on trouve un biais en faisant parler d'anciens flics qui racontent des trucs décalés dans le temps. On ne verra jamais un flic dire, dans un documentaire, qu'il met de la came de côté pour les indics, ce qu'ils font tous... puisque c'est nié par leur ministère, par les porte-parole de la police, alors que c'est une pratique quotidienne ; ils ne diront jamais, jamais, qu'ils frappent les gens...

Il y a des choses que l'on ne peut pas traiter dans un documentaire, par contre il y a le travail sur la mémoire que représente *La Guerre sans nom* c'est-à-dire des gens qui se souviennent : beaucoup de l'émotion du film réside dans ce rapport entre ce qu'ils ont fait à l'époque et la manière dont ça reste gravé dans leur souvenir vingt ans après, quelquefois comme s'ils l'avaient fait hier. Cela, la fiction a du mal à le rendre.

P. M. *Dans ce rapport du réel et de la fiction, ce qui est amusant dans le cas de L 627, c'est que tu puises des éléments dans le réel, tu les transposes dans une fiction, et il y a des gens qui te disent que c'est inventé...*

B. T. Oui, c'était le ministre de l'Intérieur, M. Paul Quilès, du Parti Socialiste, qui avait fait plusieurs interventions qui prouvaient que je connaissais mieux le sujet que lui ! Il avait d'abord dit que tout était faux, puis après, sous la pression de gens de la base, il avait dû

1 *Grands comme le monde*, 1998, 91 minutes.

reconnaître qu'il y avait des éléments, mais que j'avais beaucoup exagéré ; il avait fait une extraordinaire interview avec Frédéric Lequain dans lequel il disait avoir « reconnu » le commissariat où j'avais tourné, alors que ce n'était pas un commissariat mais une Division de Police Judiciaire (un terrain vague qu'on avait aménagé) ; c'est comme si le ministre des Armées ne savait pas faire la différence entre une compagnie et un régiment... Il admettait que c'était un endroit qui n'était pas très salubre mais qu'il l'avait fait raser : il parlait de mes décors, des Algécos, qui avaient été détruits par l'équipe du film après le tournage ! Il en parlait comme si c'était une action de son ministère! Et là, vous avez un peu peur : ce type-là, il contrôle toute la police, et il n'est même pas au courant ? Et on parle de la 1ère DPJ qui était à 200 m de son ministère, donc il pouvait (la) voir, et quand il disait qu'il n'y avait pas d'Algécos... Et il m'a envoyé, dans toutes les interviews que je faisais à la télé, un policier qui disait que c'était faux, qu'il n'y avait pas d'Algécos : j'avais dit à ce policier que j'avais dû rêver puisque j'ai écrit la moitié du scénario dans cet Algéco pendant 5 mois, c'est une hallucination qui a duré très longtemps ! J'ai dit qu'il y avait un ou deux points qui ont changé par rapport au film : dans le film, on dit qu'ils n'ont pas de machines à écrire électriques puisqu'on ne veut pas leur en donner de peur qu'ils ne puissent pas s'en servir quand il y a des grèves d'électricité. C'était avant les ordinateurs ! C'était pour montrer l'intelligence de l'administration... Et, ils en ont une puisque je leur ai donné la mienne... Et les trois policiers qui m'ont été opposés, je suis tombé sur eux cinq, dix, voire quinze ans plus tard, et ils m'ont dit : « on voulait s'excuser parce qu'on avait été envoyés en service commandé avec une obligation de dire des choses, et on savait pertinemment que c'est vous qui aviez raison et que tout ce qu'il y avait dans le film était juste. ». Le dernier, je le rencontre alors que je suivais la transhumance dans l'Aubrac ! Il était tôt, on marchait avec des amis, et le type m'a dit : « j'ai toujours eu honte de ce que j'avais dit ce jour-là à la télévision face à vous ». Ces types là ne pouvaient pas faire autre chose : ils étaient envoyés en mission pour nier l'évidence. Et aussi le ministre n'était pas un cinéphile ! Il avait toujours pensé que j'avais tourné dans une vraie DPJ ! C'était impossible. Vous ne pouvez pas bloquer le fonctionnement de la DPJ.

On a, par contre, travaillé pendant des mois dans une DPJ, les acteurs sont venus, ont pu regarder le fonctionnement des flics. Charlotte Kady a même participé à l'interrogatoire de gens qui étaient arrêtés, elle a accompagné des policiers en planque qui allaient coincer des dealers et on l'a fait passer pour une stagiaire de la police. Une dame a voulu faire des cadeaux aux policiers qui avaient arrêté toute une bande de dealers de drogue dans l'immeuble et même quand on lui a dit que la « petite stagiaire » était comédienne, elle lui avait donné des tasses à café de collection... Charlotte me disait : « tu vois, c'est formidable, j'ai déjà gagné une récompense avant de commencer le film, cela prouve que mon interprétation passe bien, les gens ont cru vraiment que j'étais policier » .

P. M. On pourrait multiplier les exemples : dans tous tes films de fiction, il y a un côté enquête. Ce qui me frappe aussi, c'est que tu cherches à savoir des choses que tu ne sais pas avant. Par exemple, le soldat inconnu dans La Vie et rien d'autre.

B. T. Oui, le point de départ du film a été le chiffre des disparus. 350 000 soldats disparus, deux ans après la 1ère Guerre, dans la France de l'époque, cela représente un pourcentage inouï de la population. Avec toutes les questions qu'on se pose. Qu'est-ce qu'un disparu ? il y a à peu près quatorze cas : prisonnier pas encore récupéré, blessé dans un hôpital sans possibilité d'identification, amnésique, déserteur, type qui en a profité pour se carapater ou passer à l'étranger ou fuir sa femme... et puis aussi évidemment, morts pas encore identifiés, c'est le plus grand nombre. Et la deuxième question : est-ce que ça se retrouve et comment ça se retrouve ? Et ensuite, comment le soldat inconnu est arrivé sous l'Arc de Triomphe ? Je ne le savais pas... Donc, je suis allé avec une esquisse de scénario, cinq-six pages, sur une jeune

femme qui cherche son mari qui a disparu, qui va d'endroit à endroit, et cela se passe pendant qu'on est en train de « rechercher » le soldat inconnu. Je pensais que la recherche du soldat inconnu avait duré très longtemps, plusieurs mois. Et Jean Cosmos connaissait la deuxième partie du sujet, parce qu'il avait voulu la traiter dans une très belle série qu'il avait écrite pour la TV, *La Dictée* : quand je l'avais vue, je me disais que j'aurais aimé en faire un film avec plus de moyens, en condensant. Il y avait quelque chose de magnifique dans l'histoire de cet instituteur qui faisait scandale avec une dictée de Victor Hugo et qui était presque révolutionnaire quand il la donnait aux élèves, et, cinquante ans plus tard, quand son fils la donne, cela devient un texte qui emmerde tout le monde, alors que c'est un texte absolument extraordinaire. Et Jean me dit qu'un des personnages de son film aurait pu être le soldat inconnu. Il me dit que la recherche du soldat inconnu avait duré très peu de temps. Il y a eu des débats à partir de 1916 à la Chambre et, brusquement, en 1920, Il y a eu un décret qui donnait une semaine pour trouver le soldat inconnu. C'est le début du film : c'est ce que dit Duchaussoy à Philippe Noiret, et c'est totalement authentique. Il y a eu huit régions avec les ordres, qu'il fallait que ce soit un cadavre non identifiable dont on soit sûr qu'il soit français. Mais, comment pouvait-on être sûr qu'un cadavre est français ou allemand ou belge, s'il n'y a aucun moyen de l'identifier ? L'aumônier de Douaumont disait qu'on pouvait distinguer les Allemands des Français parce que les Allemands portaient des bottes et les Français des guêtres : donc, les tibias des Allemands étaient plus noirâtres que ceux des Français, c'était un moyen de les identifier. Il y avait aussi les dents : le système dentaire n'était pas le même dans les pays....

Dans le film, il y a une scène assez hilarante entre François Perraud et Michèle Gleizer où on voit l'impossibilité de trouver un cadavre. Elle lui donne le nom d'un mort, il est du Mans, et il lui répond qu'il recherche un cadavre inconnu, inconnu, et elle répond « c'est qu'on les a tous un petit peu connus » ! Elle dit qu'il y en a un qu'on ne connaît pas, c'est un Américain, et il est consterné. Il n'arrive pas à trouver...

P. M. *C'est le cas d'une histoire que tu ne peux pas raconter dans un documentaire.*

B. T. C'est impossible : on n'a pas de document. Cette partie a été passée sous silence. Il y a eu un très bel article dans la revue *Le Débat* de Stéphane Audoin-Rouzeau qui disait que quelqu'un a eu quinze ans d'avance, et c'était moi, en traitant des sujets qui avaient été ignorés par les historiens ! La période de la recherche des disparus, cette période du passage entre la paix et la vie qui reprend, est un moment qui a longtemps été ignoré. À l'époque où, avec Jean Cosmos on écrivait le film, nous n'avions aucun document, et nous avons inventé la plupart des choses.

Une de mes grandes fiertés, c'est quand quelqu'un est venu me voir après la sortie du film. C'était le président des Anciens Combattants de la Guerre de 14-18. Il se présente : je suis le lieutenant-colonel Créange, je vous préviens, je suis anti militariste, j'ai 98 ans et je suis venu à pied des Invalides. Il avait traversé tout Paris, il était très sec, tout petit, très nerveux, mais alors, une pêche d'enfer... Il me dit qu'il avait vu trois fois *La Vie et rien d'autre* et il me demande comment j'avais fait pour ne pas avoir commis d'erreur. Il me dit : après la fin de la guerre, j'ai été chargé de la recherche des disparus en Champagne et j'étais assis derrière une table dans un champ, j'avais, comme vous avez montré dans le film, des objets (des douilles sculptées, des montres, des morceaux de sculpture...) et les familles venaient nous voir. On n'en a jamais parlé, comment avez vous fait ? On l'avait inventé : on s'était dit avec Jean, c'est comme ça que ça a dû se passer, on ne voit pas d'autre manière pour des familles qui viennent comme ça dans la nature et on installe des tables de fortune, et il y a des registres. On a inventé le décor de Créaucourt, et le lieutenant-colonel me disait que c'était incroyable, tout était juste.

Et, on a retrouvé quelqu'un, qui a cent-cinq ans, et qui avait assisté au choix du soldat inconnu, et qui disait : cela s'était passé exactement comme dans *La Vie est rien d'autre*. Là, c'était plus facile car, à la citadelle de Verdun, quelqu'un a enregistré le témoignage de l'homme qui a choisi le cercueil, le soldat Auguste Tain. J'ai transposé mot pour mot ce qu'il a dit : j'étais là, devant le ministre de la Guerre, M. Maginot, qui m'a demandé mon âge et m'a dit, « vous êtes jeune », et j'ai répondu « ça n'empêche » (ça, vous ne pouvez pas inventer, « ça n'empêche ») et il m'a dit : « Soldat, voici un bouquet de fleurs sauvages cueillies sur le champ de bataille de Verdun, vous voudrez le déposer sur le cercueil » ; j'ai fait un tour et demi de tous les cercueils et je me suis arrêté sur le 6ème cercueil parce que j'étais au 132ème Corps et donc 3 et 2, 5, et 1, ça fait 6. Et c'est comme ça que le 6ème cercueil a été choisi pour être celui du soldat inconnu.

P. M. *On peut parler presque de quelque chose d'inverse quand tu traites d'un sujet récent sur lequel tu as beaucoup de données comme L'Appât où, là, ton travail est différent mais en même temps, tu cherches aussi à comprendre.*

B. T. Oui, je cherche à comprendre et je cherche aussi à m'abstraire de tout ce que les gens ont écrit au moment du procès, et je pense que j'amène une version qui, je crois, est plus juste, plus logique que celle de nombreux commentateurs judiciaires. Pour eux, les jeunes étaient venus dans le premier appartement avec l'intention de tuer, et moi, je pense que c'est impossible ; c'est une accumulation de sottises, de méconnaissances, d'ignorances qui fait que petit à petit, ils s'enferment et vont, tout d'un coup, commettre l'irréparable. Je trouve ça beaucoup plus intéressant. Ce sont des gens à l'ignorance crasse, imbécile, une ignorance qui n'est compensée que par la soumission à des clichés qui viennent de la télé, de la pub. Ils ne vivent que dans ces clichés, et quand ils vont attaquer un avocat, pour eux, c'est forcément un avocat criminel. Ils ne voient que des téléfilms avec des avocats criminels. Dans la fiction télévisée, vous n'avez que des avocats qui défendent les gangsters, les mafieux, jamais des avocats qui s'occupent de divorces ou d'une association de consommateurs. Il y a toute une partie de la vie légale en France, pourtant hyper importante, qui concerne des millions de personnes, et qui n'est jamais, jamais représentée dramatiquement. Et ils sont stupéfaits de découvrir que ce n'est pas un avocat criminel. Ils n'ont commis que des sottises et ils pensaient qu'il était au courant de certaines choses ; ils sont venus avec cette espèce de fable qu'on a vue, « tu peux faire libérer mon frère qui est en taule », et il dit qu'il ne s'est jamais occupé d'affaire criminelle. Et, ils vont commencer à pédaler dans la choucroute, à accumuler les conneries... Un autre point qui n'a jamais été soulevé par personne pendant le procès, c'est que ces gens-là voulaient réussir en Amérique, et qu'aucun d'entre eux ne savait parler anglais. C'est un des premiers trucs que mon ex-femme, Colo, a piqué dans une déclaration et les gens semblaient traiter ça à la légère alors que c'est la clé des personnages...

P. M. *Ce sont des gens qui sont fascinés par les films américains qu'ils voient en version doublée.*

B. T. Oui, oui, c'est vrai ça, d'ailleurs, quand Olivier Sitruk imite Al Pacino, il l'imite dans la version française : il imite la voix du doubleur ! Et Colo avait trouvé un truc très bien dans le scénario : tout d'un coup, le type qui parait le plus abruti (le personnage que jouait Putzulu) a un semblant de bon sens quand il dit « mais comment vous allez lui dire au type qu'il est viré, vu que vous ne savez pas parler anglais ? ». Ils disent qu'en Amérique, dans les boîtes, on peut virer les gens comme on veut. Le discours libéral que tiennent les jeunes de *L'Appât*, c'est le discours à la mode de maintenant. Ce sera intéressant de revoir le film sous cet angle . C'est ce que disait Théodore Zeldin, l'essayiste anglais : *L'Appât* est un des films les plus importants

sur la politique française, tous les hommes politiques devraient le voir ! Et la défense de l'autre à ce que disait Putzulu est formidable : vous êtes toujours à nous faire chier sur des détails ! On vous amène des idées formidables et toi...

On s'est écartés donc de la réalité telle qu'elle était décrite dans les journaux et, ce faisant, on donne plus de force aux personnages. Un des faits qui m'avaient paru inouïs, c'est qu'ils avaient laissé pendant deux jours le jean taché de sang dans un bidet sans le laver, par fainéantise ou aussi parce que ce jean avec le sang c'était un élément du réel et qu'ils ne voulaient pas le voir, à force de vivre dans le monde virtuel... J'avais trouvé cette réplique prononcée par une femme flic : « avec toutes ces pubs à la télé sur les lessives, c'est incroyable qu'ils ne l'aient pas nettoyé ». C'est vrai, avec ces gens qui se gorgeaient de télé... C'est à ce détail-là que j'ai compris les personnages.

P. M. *Il y a un thème dont on peut parler qui t'est cher, c'est la musique, par exemple, dans Mississippi Blues et Dans la brume électrique.*

B. T. Comme beaucoup de Français, il y a cette fascination pour le Sud, cette partie des États-Unis où il y a des vestiges du passé. *Mississippi Blues* se termine sur une citation de Faulkner, « le passé n'est pas mort, il n'est même pas encore passé ». C'était la phrase fétiche, favorite, de James Lee Burke, l'auteur du roman *Dans la brume électrique* : il me disait qu'on ne peut pas comprendre la Louisiane si on ne comprend pas cette phrase, si on ne comprend pas que tout ce qui se passe maintenant en Louisiane a ses racines dans le passé, dans la Guerre de Sécession, dans le fait qu'on ne s'est jamais confronté à la question de l'esclavage, ce qui a permis de développer plein de « cancers », plein de « maladies ». Et *Dans la brume électrique*, le vrai criminel est la personne qui, autrefois, a fait lyncher un Noir par quelqu'un, et n'ayant jamais voulu assumer les conséquences de son acte, il a créé un sérial killer. Tout commence par un lynchage qui aboutit à une série de meurtres de femmes dans l'époque contemporaine. J'aime cette démarche, c'est ce qu'on a aussi cherché dans *Mississippi Blues*, ce va-et-vient entre le passé et le présent.

Et le Sud est le pays qui nous rappelle le maximum de souvenirs cinématographiques. En même temps, je me rendais compte que le cinéma américain en a ignoré tout une partie des paysages. Dans *Mississippi Blues*, il y a des plans de rues, de cours avec des épaves de bagnoles qu'à l'époque je n'avais jamais vus dans le cinéma américain. Maintenant, il a une génération de documentaristes américains formidables, comme Charles Ferguson avec *Inside Job* et son film précédent, *No End in Sight*, deux films magistraux.

Il y a un lien entre les films, de même qu'il y a un lien entre *Autour de minuit* et le documentaire que j'avais fait sur Philippe Soupault et *Un Dimanche à la campagne*, sur des personnages d'un certain âge qui se retrouvent à un moment de leur vie. Entre Philippe Soupault et Louis Ducreux, il y avait des petites parentés : d'ailleurs, Philippe Soupault l'avait remarqué et m'avait dit qu'il avait adoré *Un Dimanche à la campagne*, et il avait fait toute une émission avec moi à la radio sur le film.

Le Mississippi (*Mississippi Blues*) et la Louisiane (*Dans la brume électrique*) sont des régions distantes d'environ 1500 km à 2000 km, et pour les Américains, il y a souvent une certaine confusion. Dans la première adaptation cinématographique de Dave Robicheaux² (la seule avant la mienne), qui s'appelait *Le Prisonnier du ciel*, il n'y avait que des bluesmen du Mississippi (BB King...) : il n'y avait pas un seul type de Louisiane. Dans *La brume électrique*, il n'y a pas une personne qui ne soit pas de Louisiane que ce soit Clifton Chénier, que ce soit Nathan and the zydeco cha chas, ou les chanteurs cajuns, comme Michael Doucet, ce sont des gens originaires de Louisiane, souvent des gens originaires des endroits où je

2 1988

tournaï : St Martin Deville , c'est là où Clifton Chénier est né, là où il a eu un club et là où son fils continue à faire du zydeko. On peut dire que même la musique du film était enracinée dans les décors et les paysages que j'avais filmés.

P. M. *Je connais peu de films dont les situations, l'histoire, les personnages soient autant décidés par l'histoire de la région, par la nature de la région. Dans la brume électrique, les personnages évoluent dans une sorte de no man's land entre terre et eau, pourri par le passé.*

B. T. Oui, il fallait arriver à attraper ça dans le film. C'est ce qui m'avait touché dans les romans de Burke et que je voulais arriver à retranscrire : on en avait beaucoup parlé avec Bruno de Kayser, le chef opérateur. On en revient à l'influence du documentaire, essayer de comprendre une civilisation et un contexte social : je trouve que l'ignorance de ça, souvent, traduit une désinvolture, un mépris... Par exemple, le soin très méticuleux avec lequel je me suis attaché à la justesse des accents : je voulais vraiment que le type de La Nouvelle-Orléans ait un accent du mince words, c'est là où on tournait, j'ai pris un acteur qui était né là ; beaucoup de petits personnages sont des gens nés à New Iberia ou à St Martin Deville, qui ont l'accent du coin.

Imaginez qu'un metteur en scène tourne un film à Marseille avec des gens qui ont l'accent du Nord... Les gens de Louisiane pensaient que dans neuf films sur dix on les faisait parler n'importe comment. Eux, ils attachaient de l'importance à ça : j'ai essayé de ne pas les offenser. Tommy Lee Jones disait qu'un accent n'est pas simplement un accent, c'est une manière de vivre, c'est une démarche, c'est une façon de comporter : c'est une culture qu'il faut respecter. On serait offensé si l'on montrait des Occitans et qu'on les faisait parler en patois picard ! Des gens considéreraient qu'on les traite de manière très supérieure.

P. M. *À revoir tes documentaires, il y a une évidence qui est très forte, c'est ta volonté de placer le spectateur en relation de connivence avec le film. Tu montres très souvent l'équipe du tournage. Mississippi Blues commence par l'équipe de tournage...*

B. T. Il y avait deux metteurs en scène, dont Robert Parrish qui se morfondait en n'ayant rien à tourner. Par amitié, et parce qu'il était du Sud, de Georgie, je voulais avoir son regard. Et lui, très vite, il décide de filmer une équipe française qui découvre le Sud avec tout ce que cela comporte de naïveté. Et il nous aidait beaucoup dans certains interviews : il a un contact formidable, qu'on voit encore mieux dans la version longue, *Pays d'octobre*, où il parle avec le shérif, avec un bootlegger, avec Mawty Daniel... Le regard de Bob m'aidait beaucoup. Et j'aime bien montrer la fabrication d'un film, faire voir que ce n'est pas quelque chose qu'on vole. Je n'ai pas la religion de ce qui, à mon avis, est en train de détruire une partie du documentaire, qui est le petit truc sensationnel qu'on va piquer : cela aboutit à ces films où on a l'impression que les gens montent une succession de phrases chocs, et ne laissent jamais de place à ce qui, pour moi, est primordial dans le documentaire, ce sont les silences, le temps que les gens mettent à répondre à une question. Il y a une dramaturgie télévisuelle qui, je trouve, est pénible et par moment offensante, à force de rechercher une pseudo efficacité.

J'avais eu des débats avec des responsables des télévisions publiques où je m'étonnais que mes films ne soient jamais montrés. *La Guerre sans nom* n'a jamais été montrée en dehors de Arte. Jamais. Même quand le président de FR 3, Monsieur Gouyou-Bauchand qu'on venait voir pour parler des relations entre les metteurs en scène et les chaînes de télé, m'a dit : « Vous avez fait le seul film juste sur la Guerre d'Algérie, j'étais appelé, ce film est formidable ». Je lui réponds : « C'est marrant, il n'est jamais passé sur votre chaîne ». Il s'y engage : il a essayé mais n'a jamais réussi à le faire passer. Ce film est toujours inédit.

Pause

B. T. Pour *Histoires de vies brisées*, je demandais de le passer à minuit, à n'importe quelle heure. C'est quand même un film qui a fait changer d'avis Nicolas Sarkozy sur la double peine. Je leur ai proposé de l'inviter à la fin du film... « Pour un Dossier de l'écran, vous avez un témoin de choix ». Ils m'avaient écrit, un moment, une lettre me demandant, pour qu'ils puissent les passer, de transformer mes films en « produits audio-visuels ».

P. M. *C'est quoi la différence entre un film et un produit audio-visuel ?*

B. T. C'est de couper tout ce qui leur paraît longueur, c'est accélérer le rythme, c'est le rendre rapide, efficace...

P. M. *C'est ce qui fait la différence entre la télévision et le cinéma...*

B. T. D'une certaine manière. Encore qu'il y a quand même des gens, mieux introduits que moi, qui arrivent à placer à la télévision des documentaires de très très grande qualité, quelquefois à des horaires impossibles. Ça a un petit peu changé entre le moment où j'ai eu cette discussion et maintenant, il y a eu un petit progrès : on s'est aperçu, à la surprise générale, que le documentaire marchait.

J'avais fait remarquer que mes films étaient des films de cinéma, et que le décret du CNC et la loi interdisaient de modifier ces films quand ils passaient à la télévision : je n'allais pas commencer à violer la loi qui protège les films ! Quand cela a été fait quelquefois par des chaînes de télévision, les metteurs en scène ont toujours gagné des dommages et intérêts très importants. Ils avaient coupé, par exemple, des scènes dans *En cas de malheur* de Claude Autant-Lara, où Brigitte Bardot invite Gabin à la retrouver avec Nicole Berger et on voit qu'ils font l'amour à trois ; cette scène très importante avait été coupée, Autant-Lara s'en était aperçu, avait fait un procès et il avait gagné. Claude Sautet avait gagné aussi : on avait coupé un bout d'une scène. Et ils m'avaient expliqué que mes films n'étaient pas adaptés à leurs cases : ils ne sont pas d'une longueur formatée. Je leur avais dit de faire des cases pour accepter mes films, ce n'était pas à moi de faire des films adaptés à leurs cases. Du coup, cela a abouti à ce qu'ils ne passent pas !

P. M. *Tu as aussi été producteur de film documentaire. Tu as produit le film de Marcel Ophüls, Veillée d'armes³. Est-ce que tu crois que c'est plus difficile aujourd'hui qu'il y a dix ou vingt ans de produire des documentaires ?*

B. T. Cela dépend avec qui on a affaire. Avec Marcel Ophüls, c'est définitivement impossible. C'est un cas spécial. Et Dieu sait s'il a du talent, si c'est même un génie. Je pense que la France est heureusement un pays où il y a des exceptions : il y a des sociétés comme « Les Films d'ici » qui arrivent à produire bon an mal an un certain nombre de films, avec par exemple Nicolas Philibert. On me dira qu'il a eu un succès hallucinant avec *Être et avoir*, mais déjà, même avant, il avait réussi à produire des films qui avaient été bien accueillis. Il y a un certain nombre d'auteurs qui sont exigeants, mais vous avez aussi des auteurs qui ont beaucoup plus de mal, mais quelquefois c'est leur faute : ils entrent en conflit avec tout le monde.

Il y a eu longtemps dans chaque chaîne des difficultés qui étaient parfois dues, aussi bien de manière positive que négative, à la personnalité des gens qui dirigeaient le service

3 1994

documentaire. Le service public a longtemps été très timide, en dehors des auteurs maison qui sont arrivés à s'installer, comme Daniel Karlin, des gens qui ont pu, pendant longtemps, imposer des sujets. Mon fils Nils est arrivé à faire passer des sujets difficiles, mais il m'a dit que c'est très très dur. Celui sur les soins palliatifs, il a eu beaucoup de mal à le faire accepter. Il en fait sur la vie sexuelle des Français, et celui sur la jeune femme qui était enceinte et on allait jusqu'à l'accouchement (c'était à moitié des images de synthèse du bébé dans le corps) a été un triomphe. Il y arrive, il y arrive...

Il y a un certain nombre de sujets qu'on a du mal à faire passer, mais je crois quand même qu'il y a un net progrès. Il y a *La Françafrique* qui est passé, dont on m'a dit que c'était très intéressant, il y a eu un très beau film sur la guerre de 14 avec des images colorisées qui, paraît-il, était très réussi ; moi, je n'ai pas la télévision, donc je ne peux pas juger. Et il y a de plus en plus de documentaires dans les salles, et je crois que cette importance donnée aux documentaires a stimulé la création à la télévision. Il y a eu une Palme d'or à Cannes, pour Michael Moore.

Mais très souvent, les documentaires existaient de par la volonté d'un homme : *La Guerre sans nom*, c'est un homme qui s'appelle Albert Mathieu (à Canal +), qui l'a fait naître. Il avait été un appelé de la guerre d'Algérie, et il a dit : c'est incroyable, on n'a jamais parlé des appelés. Patrick Rotman a sauté sur l'occasion avec un producteur qui débutait, Jean-Pierre Guérin, qui, après, est devenu le producteur de tous les gros films de José Dayan. Et là je faisais son premier film, en dehors de *Imogène*, avec Dominique Lavanant. Il y a donc eu ce film qui a pu être lancé, sous la supervision de Alain de Sédouy avec lequel je ne me suis pas du tout, du tout, entendu. On ne l'a pas vu de tout le tournage, il est venu vaguement un moment dans le montage, et quand il est venu voir le film, ça a été un moment terrible : il n'a pas cessé de recevoir des coups de téléphone, il a parlé pendant toute la projection, il partait... Je me suis dit que j'aimerais bien faire ça à un de ses films, pour voir sa tronche. Et puis après, il nous prend, Patrick Rotman et moi et nous dit qu'il y avait énormément de sujets qu'on n'avait pas traités : « Par exemple, pour moi, la guerre d'Algérie, c'est de Gaulle qui se venge de l'armée ». Il avait sa vision, et il voulait que le film entre dans sa case et, surtout, prouve qu'il avait raison. Alors que nous, on était partis à la découverte et c'est ce qui fait, je crois, la force de *La Guerre sans nom*.

P. M. *Cette idée de découverte, c'est quelque chose qui est dans tous tes films, et qui s'incarne dans ta personne parce que tu es présent dans les films, par ta voix, par ta personne. Et que ça, ça établit aussi la relation de confiance avec le spectateur. Est-ce que tu as conscience d'être un guide qui n'en sait pas plus que le spectateur ?*

B. T. Au début, je n'osais pas et je regrette, dans *La Guerre sans nom* de ne pas avoir fait deux ou trois interventions de plus. Maintenant, j'ai envie d'être présent, j'ai envie de dire « je » dans ces documentaires, c'est une manière d'interpeller le spectateur. Pour donner un détail de découverte dans *La Guerre sans nom*, c'est quand Patrick Rotman est venu me voir, il avait déjà un plan : on va illustrer tous les moments de la Guerre d'Algérie avec un appelé qui est dans une ville différente ; et j'ai dit, « mais ça, j'ai l'impression qu'on sait déjà ce qu'on va avoir, je ne vais pas avoir beaucoup de choses contradictoires ». C'est là que j'ai lancé l'idée du lieu unique, de prendre les gens dans une région, dans une ville : je pense que c'était, alors là, vraiment la bonne idée...

Du coup, il y a plein de gens qui se connaissent, les témoignages peuvent se contredire, ou au contraire se nourrir, les gens se retrouvent, ils ont été à l'usine ensemble, ils se retrouvent dans le même régiment ou dans des régiments à côté, mais ils connaissent l'expérience les uns des autres... Il y a tout d'un coup toute une parole qui est liée à la région, qui est liée aux souvenirs de la région. Je pense que cet ancrage dans une région m'a permis

d'avoir cette liberté, cette volonté de découverte, parce que sinon je savais où j'allais et moi, j'aime bien, dans un documentaire, ne pas du tout savoir. Et *La Guerre sans nom*, j'ai eu des surprises énormes : je me suis, tout d'un coup, pris de sympathie pour des gens qui avaient été Algérie Française et proches de l'OAS, j'arrivais à comprendre ce qu'ils avaient pu éprouver dans l'histoire des harkis. Et l'un des plus beaux témoignages de *La Guerre sans nom* est celui de Séraphin Berthier à qui Patrick demande de raconter sa vie, qui raconte que le soir de l'armistice, il était tellement effondré qu'il est parti en embuscade : « On était des mômes à l'époque, on était très jeunes, j'aurais pu me faire tuer, alors que c'était le cessez-le-feu, juste par provocation ». Et puis, un moment, Patrick lui demande quel effet ça fait de voir les drapeaux de l'ALN rentrer dans Alger et, ce type là qui nous vouvoie, qui est un type très poli, tout d'un coup, il nous tutoie. Et moi, ce changement, à chaque fois, ça me fait venir les larmes aux yeux. Il dit : « Qu'est-ce que tu veux que ça te fasse, toi, de voir ces drapeaux pour lesquels, quelques mois avant, tu aurais tué pour les avoir, cela aurait été une preuve de gloire de les ramener, et puis là, il est partout autour de toi. Qu'est-ce que tu veux qu'on pense ? C'est la merde, c'est la merde ». Et moi je suis hyper touché par ce type, hyper touché quand, à la fin, il raconte l'histoire du vieil Arabe qui est tué par les mecs de l'OAS qui le flinguent à bout portant alors qu'il sort d'une boucherie, et les gendarmes qui arrivent pour constater la mort, il arrive en même temps que les gendarmes, il y avait la cervelle du mec partout, notamment sur la viande, et les gendarmes disent : « Vous voulez la viande ? » C'est des trucs formidables. Il te raconte un meurtre effroyable commis par l'OAS et comment, petit à petit, il se détache de ça, et ça, quelqu'un qui passe de l'extrémisme et qui s'en sort pour arriver à une forme de compréhension, c'est un cheminement que je trouve très bouleversant, qui me touche beaucoup. Et ça, c'est quelque chose que je n'avais pas du tout prévu.

Après-midi, 14h

P. M. *On va parler plus précisément des films documentaires de Bertrand Tavernier. Au début de Mississippi Blues, tu parles d'un pèlerinage. Que voulais-tu dire par là ?*

B. T. C'était une manière pour Robert Parrish de revenir dans le Sud où il était né. Robert Parrish est un metteur en scène avec qui j'étais devenu très ami ; c'était un des hommes les plus adorables que j'aie rencontrés dans ma vie, d'une gentillesse, d'une courtoisie, d'une culture, d'une élégance extraordinaires, peut-être même trop gentil pour le monde du cinéma. Il n'a peut-être pas fait la carrière qu'il aurait dû faire avec le talent qu'il avait. Il a d'abord été un acteur qu'on pouvait voir dans *Les Lumières de la ville* : il était un des petits garçons qui lançaient à la sarbacane des petits pois sur Chaplin. Il a ensuite tenu divers rôles : venant d'une famille très modeste, le travail de figuration dans le cinéma les aidait à joindre les deux bouts. Il a été pris par John Ford qui l'a utilisé dans des tout petits rôles et, ne le trouvant pas suffisamment bon, l'a viré comme acteur puis, dans l'heure qui suit, l'a engagé comme assistant-monteur. Il a travaillé comme assistant-monteur sur de nombreux films, puis sur des films de Ford comme assistant-monteur puis comme monteur, et il a gagné un Oscar de montage avec *La Bataille de Midway* et *December 7th*, deux films documentaires de guerre faits par Ford. Il a gagné un autre Oscar en montant *Les Fous du Roi* de Robert Rossen. Et après, il est devenu metteur en scène : on lui doit quelques films qui sont vraiment très bons, comme *La Flamme pourpre (The Purple plain)*, un très bon film de guerre avec Gregory Peck, mais surtout un film d'amour, *Cry danger*, un film noir excellent, et on lui doit un des meilleurs westerns de l'histoire du cinéma, *The Wonderful country (L' Aventurier du Rio Grande)* avec Robert Mitchum qui est un de nos films de prédilection que j'ai vu un nombre de fois incalculable.

Il y avait ce pèlerinage de Bob, il y avait aussi le pèlerinage de ma part vers ce Sud que je connaissais, mais que je connaissais par mes souvenirs de musique, des souvenirs de littérature, tous les nombreux romans que j'ai lus qui sont liés à la vie dans le Mississippi ou la Louisiane, de Eudora Welty à Faulkner. Donc, l'idée du film, c'était d'aller dans la ville où Faulkner a résidé la plus grande partie de sa vie, et de sillonner la région, le comté de Lafayette, qui est en fait le comté de Yoknapatawpha créé par Faulkner dans ses livres

On était partis avec un Américain merveilleux qu'on avait retrouvé là-bas, William Ferris, qui intervient plusieurs fois dans le film, qui parlait français tout à fait bien et qui avait fondé le Centre pour la Préservation de la Culture du Sud : il a fait un travail d'archivage, de filmage des coutumes ; il a fait beaucoup des films qui sont souvent montrés dans le cadre du Cinéma du Réel, il y en a un qui est célèbre, *The Praying pigs*, c'est un fermier qui a entraîné ses cochons à faire la prière... C'est un but dans la vie ! Les cochons sont super bien entraînés ! On lui doit aussi beaucoup d'archivage de musique, la préservation de très nombreux chanteurs de blues et aussi la mémoire des écrivains qui ont travaillé dans la région.

P. M. *Le film commence dans le cimetière où est enterré Faulkner et se termine sur une citation de Faulkner...*

B. T. Oui, il commence dans le cimetière ; dans la version longue, il y a une longue scène avec le gardien du cimetière, un personnage extravagant, extravagant, qui racontait comment il avait été sauvé par une Française pendant la guerre, alors qu'il était caché sous le lit, qui disait aussi qu'il devait continuellement surveiller la tombe de Faulkner : il y avait des gens, notamment des Japonais qui étaient arrivés avec des tas de bouteilles de whisky pour boire sur la tombe de Faulkner et qui disaient « Mister Faulkner like whisky very much » ! Il y en avait d'autres qui mangeaient des barres de chocolat. Il défend donc l'intégrité de la tombe de Faulkner, et c'est un personnage hallucinant, déjà sa tête, il a l'air de sortir de la littérature du Sud.

P. M. *C'était un sujet idéal parce qu'il y a la plupart de tes passions qui se trouvent réunies, le Sud des États-Unis, la littérature, la musique et le cinéma. On va voir deux extraits de Mississippi Blues...*

Projection de deux extraits de *Mississippi Blues*

B. T. Deux extraits qui montraient des choses tout à fait différentes et pourtant qui sont proches.

D'abord, dans cette vente aux enchères absolument incompréhensible : personne n'a compris ce que dit le type, personne ne sait qui achète quoi ; ce qui m'intéressait c'était de montrer que la religion était partout, que les cuisinières, qui préparaient à manger pendant cette vente aux enchères, chantaient perpétuellement des hymnes en faisant cuire d'énormes marmites. L'équipe, c'est le principe, se mêle à ça, essaie de chanter, très faux, « Shall we gather at the river ». Il y a Parrish qui chante, il y a la femme de Pierre-William Glenn qui chante... L'un des grands sujets de rigolade de presque tout le monde était que personne dans l'équipe française ne savait chanter : ils nous considéraient comme des débiles profonds. On n'arrivait déjà pas, à sept-huit qu'on était, à s'accorder sur une chanson. On était arrivé à chanter quelques trucs de « À la claire fontaine », avec beaucoup de mal. Au départ, *Dixie*, l'hymne du Sud, était chanté par Bill Ferris et sa femme et c'est quelque chose qui revient plusieurs fois dans le film. Et dans la version longue *-Pays d'octobre-* de *Mississippi Blues*, on voit le combat des étudiants noirs qui ont réussi à se faire admettre dans l'université d'Oxford.

Oxford est un lieu important : à chaque fois que l'on voit ces paysages, il faut savoir que c'est ce dont s'inspirait Faulkner, c'est pour ça que j'ai tenu à ces petits extraits de Faulkner qui sont lus par Christine Pascal et moi. Et Oxford est la ville où un étudiant noir a voulu s'inscrire dans une université, ce qui a déclenché une opposition féroce des gens du coin, des marshalls du coin, le président Kennedy a envoyé l'armée et il y a eu 25 000 soldats dépêchés en 1962 dans une ville de 5 000 habitants pour faire entrer un Noir à l'université... La proportion montre ce que c'était. Vingt ans plus tard, il y avait, je crois, 790 Noirs dans l'université, et le combat des Noirs était différent. Ils essayaient d'interdire qu'on joue *Dixie* qui est l'hymne du Sud pendant la Guerre de Sécession, d'interdire aussi l'image du petit colonel qui représente la sécession contre l'État fédéral. Il y a un débat là dessus : j'ai un moment un entrepreneur de pompes funèbres, un personnage formidable, qui trouve ces batailles complètement ridicules, parce que, que ce soit *Dixie* ou *Battle hymn of the Republic*, l'hymne du Nord, dans les deux cas, ce sont des musiques de Blancs, qu'en interdire une pour la remplacer par une autre... qu'il y a des choses plus importantes. C'est pour ça que je voulais mettre *Dixie*.

L'autre chose est une église, prise par hasard, où je voulais qu'on assiste à ce qu'est un service le dimanche, pour en montrer la longueur : il y a une chorale exceptionnelle, et plus le temps passe, plus il y a de gens qui entrent en transe, qui tombent dans les pommes, cela devient très violent. J'ai plusieurs scènes dans des églises, dont une dans une église pentecôtiste où, quand on est arrivés, on a eu un moment de déception parce qu'il y avait très peu de fidèles, et pas de chorale, mais un chanteur avec un tout petit orchestre. Au bout d'une heure, on était contents qu'ils ne soient que sept, parce qu'ils faisaient un boucan ! Ils entraient dans des transes absolument incroyables. Le type qui chantait, hurlait... Quand on en est parti, on était dans un état d'épuisement et ça avait duré trois heures et demie...

Je voulais montrer que les gens comme James Brown, Ray Charles, Aretha Franklin (elle écoutait ça tous les jours), ça vient de là. En plus, il y a des visages formidables ; les enfants, la manière dont ils s'habillent et se coiffent pour la messe, c'est extraordinaire : les couettes, les nœuds dans les cheveux...

P. M. *Et vous avez assisté à plusieurs services ?*

B. T. C'est un seul service. On n'a jamais triché, on n'a jamais mélangé les services. On en a pris dix-huit minutes dans le film, alors que ça durait quatre-cinq heures dans la réalité, avec deux caméras (on voit de temps en temps des gens qui courent dans le plan pour aller charger l'autre caméra) et un système de claps électroniques, pas mal, qui nous permettait de couper sans que ça s'entende au son, sans qu'on perde une note de musique : c'est un truc inventé par l'ingénieur du son du film. C'est l'équipe qui avait fait tous mes films : Michel Desrois qui a fait un son formidable et Glenn qui faisait l'image, avec Alain Choquart qui, ensuite, est devenu chef opérateur de beaucoup de films, et qui était là, assistant ; il y avait toute cette équipe-là, et une ou deux personnes de l'État du Mississippi. Et c'est en travaillant là bas que j'ai découvert qu'un État aussi pauvre que le Mississippi aidait les films tournés dans le Mississippi. Je suis revenu en France pour dire que les régions, les départements devaient aider le cinéma : les Américains l'avaient compris bien avant nous. L'État du Mississippi nous a aidés : ils nous ont passé des voitures, ils nous ont payé le salaire de quelqu'un qui était régisseur sur le film, Kent Morehead, un type merveilleux, et qui est interviewé au moment de l'histoire de John Meredith puisqu'il avait à l'époque huit ans, et il raconte ce qu'était sa vie d'enfant devant aller à l'école : entre sa maison et l'école, il passait par dix-huit barrages de soldats. Il y avait à ce moment-là un avion qui décollait et se posait toutes les deux minutes à Oxford, avec des hélicoptères partout. Montrer ce qu'était à ce moment-là la tension raciale.

P. M. *Puisqu'on parle de l'école, c'est Dans la Brume électrique, tu as Buddy Guy qui racontait des histoires d'aller à l'école...*

B. T. Oui, dans le bonus du DVD, Buddy Guy raconte en effet qu'il allait à l'école avec ses chaussures autour du cou pour ne pas les user parce qu'il n'avait qu'une seule paire de chaussures, qu'il faisait cinq, six, sept, huit kilomètres à pied, et qu'il ne mettait ses chaussures que quand il arrivait à l'école. Ce sont des choses très émouvantes. De même, il raconte comment sa mère entrait par la porte de service des maisons dont elles s'occupait, sauf quand les maîtres n'étaient pas là. Il raconte aussi que les cordes de sa première guitare, il les a fabriquées avec le grillage métallique de la porte anti-moustique de la maison de ses parents, et il se fait engueuler par sa mère parce que du coup les moustiques arrivent ! Il n'y a plus de moustiquaire, c'est devenu une guitare qui devait être basique, quand même !

P. M. *Dans Mississippi Blues, il y a un personnage extraordinaire, c'est le pasteur...*

B. T. Oui, il y a le personnage d'un pasteur qu'on rencontre dans le delta, un homme tout à fait formidable, qui parle d'une voix très théâtrale, qui est un acteur : lui, il a un rapport avec la caméra très aisé, il n'est pas du tout timide. Il explique longuement qu'il était d'abord chanteur de blues ; je pense qu'il donne des chiffres de vente de ses d'albums qui sont un peu rêvés, mais on n'est pas forcé de croire tout ce que disent les gens quand ils témoignent, et après, il est devenu pasteur, et il dit que c'est la même chose. « Moi je chantais avant *My baby, my baby*, maintenant c'est *Jesus, Jesus* : les mots ont changé mais la musique est la même. » Il dit en gros qu'il n'y a pas de frontière entre la musique profane et la musique sacrée. Dans la version longue, il intervient assez longuement sur la politique et il dit des choses qui, à l'époque, avaient surpris les gens ; il dit en gros que les présidents qui ont été bien pour les Noirs, il y en a eu deux, Truman et Lyndon Johnson. Johnson, c'est lui qui a fait progresser toutes les choses. « Kennedy ? rich kid », c'est tout ce qu'il dit, il est impitoyable. Johnson, c'est l'homme qui a cassé la ségrégation dans le Sud, dans les bus, dans les écoles, c'est l'homme qui a fait plier le gouverneur Wallace. Il a fait plus que Roosevelt, encore que Roosevelt a fait des choses extraordinaires puisqu'il a été le premier à faire en sorte que les Noirs puissent devenir contremaîtres dans les usines et à obtenir que l'écart de salaires entre les Noirs et les Blancs soit diminué. Lyndon Johnson a fait énormément avancer les choses, énormément.

P. M. *Ce qui est très fort aussi dans le film, c'est que le voyage dans l'espace soit aussi un voyage dans le temps. C'est ce qui est très troublant...*

B. T. Moi, ça m'intéresse qu'on découvre un endroit, qu'on découvre le passé de cet endroit, qu'on s'intéresse aux racines. Je veux toujours savoir comment on en est arrivé là. Et là, j'entendais mon commentaire, que j'avais écrit, et qui est toujours pertinent aujourd'hui : la culture du Sud, et là, Burke pourrait reprendre exactement ce que dit le commentaire, est menacée par l'argent du Nord et par l'oubli du passé. Et l'oubli de ce passé est quelque chose d'extrêmement tragique.

P. M. *Est-ce que tu savais ce que tu allais trouver quand tu as commencé ce voyage ?*

B. T. Non. Moi j'étais parti parce que j'avais vu un film sur Bill Ferris et je l'avais trouvé dans une série qui passait sur le service public, sur la 2. Et le portrait de Bill Ferris m'avait plu. Et j'avais dit : « Allons dans cette ville où il y a Bill Ferris, on va trouver quelqu'un qui va nous guider. » Et puis, je voulais qu'on aille à la recherche de Faulkner, je voulais filmer

un ciel, des maisons qui, peut-être, l'avaient inspiré. Et je voulais montrer les trois petits bouts d'exemples que j'ai pris : cette nouvelle sublime de cette vieille femme qui fait tout un trajet en autobus, et c'est très compliqué pour elle parce qu'elle est illettrée, et elle va juste sonner à une porte parce qu'elle a appris que le petit-fils de ce type qui a une maison splendide est mort, et elle lui dit simplement qu'il devrait pleurer. Et c'est une nouvelle admirable de Faulkner.

P. M. *Et dans la scène du restaurant que l'on voit au début, on voit l'équipe, et, tout d'un coup, les gens se mettent à chanter. Comment ça se passe ?*

B. T. C'est venu tout naturellement, tout d'un coup. Bob a dit : « Et si on chantait ? » Moi, j'ai refusé, j'ai eu un moment de grande timidité. Les autres y sont allés carrément. Dommage qu'il n'y ait pas Chauquart parce qu'il chante très bien, mais je pense qu'il devait tenir la caméra, il en faut bien un ! Ça me rappelle l'histoire : pourquoi de Gaulle n'est pas sur la photo à Yalta ? Et un cancre avait eu cette réponse extraordinairement poétique : c'est parce que c'est lui qui prend la photo ! Histoire qui montre que, là, le cancre peut être créatif. Déjà, imaginer de Gaulle en train de prendre une photo est un truc formidable... C'est une scène de politique-fiction absolument formidable !

P. M. *On va passer à un film complètement différent, Histoires de vies brisées, de 2001, exemple d'un film de combat. Comment en es-tu venu à ce film ?*

B. T. C'est le hasard. Venant à Lyon pour des activités de l'Institut Lumière, Albert Agostino, un journaliste, qui avait un petit journal à lui tout seul, *Le Clairon de Lyon*, journal anarchiste, très virulent, très drôle et décapant, Albert Agostino, donc, qui est malheureusement mort, me dit que des gens sont en grève contre la double peine. Et il m'emmène, je vois ces gens, je leur parle, je suis touché. La double peine, c'est quelqu'un qui a été condamné pour un délit (vol, trafic de drogue...) et qui a perdu sa nationalité française ou qui ne l'a pas encore acquise, il purge sa peine et ensuite, on lui ajoute une autre peine, qui est l'expulsion. Expulsion qui arrivait, dans neuf cas sur dix, à des gens qui, certes, n'avaient pas de papiers (par erreur, par méconnaissance, parce qu'ils les avaient perdus, ayant commis des délits) et qui avaient des conjoints, des enfants français, et on les envoyait dans des pays qu'ils ne connaissaient pas, dont ils ne parlaient pas la langue. C'était une seconde peine, le bannissement, en plus de la prison. On a improvisé le film, j'ai profité, le week-end suivant, d'un arrêt sur le film *Ça commence aujourd'hui*, je suis descendu avec Nils et on a filmé ; j'ai suivi ces grévistes dans leurs différentes grèves, pendant à peu près six mois. C'est un film qu'on a fait sans aucun bailleur de fond, sans aucun diffuseur, qui consistait à donner la parole à des gens qui ne l'avaient jamais.

P. M. *C'est le principe de Ken Loach qui dit qu'il fait des films pour ça, même si ce sont des films de fiction...*

B. T. Il faut qu'on puisse écouter des gens qu'on n'entend jamais, qui ne sont pas admis dans les médias. Et l'idée, c'est qu'on les écoute longuement, que je ne coupe pas leurs discours, que je n'essaie pas de les dramatiser, parce que, pour certains d'entre eux, une partie de la force de leur discours vient de la durée, des hésitations : c'est une manière de les connaître de façon plus intime pour le spectateur, de faire d'eux autre chose que les porte-paroles d'une idée ou d'une cause. Il y en a qui deviennent des personnages dont Lila, qu'on va voir, et qui est une femme extraordinaire.

Ce film a eu des effets. Je l'ai d'abord montré aux principaux membres du Parti Socialiste, en étant chaque fois chaudement félicité, et toujours avec un refus absolu de faire quoi que ce soit. C'était l'époque où Lionel Jospin était Premier ministre. Et le Garde des Sceaux, socialiste, me disait : « On ne peut pas abroger la double peine, cela ferait monter le Front National. On ne peut pas le faire. » Peu de gens ont pris ouvertement position pour la suppression de la double peine : Jack Lang et François Loncle ont pris position publiquement. Un jour, Étienne Pinte qui est du bord opposé mais qui est un homme remarquable, et qui a été dans beaucoup de combats (les intermittents, les sans papiers, la double peine), et aussi Christine Boutin (parce la double peine casse des familles) ont pris position. Étienne Pinte a envoyé des cassettes à Sarkozy. Et Sarkozy nous a reçus, Bernard Bolze (le coordinateur de la campagne contre la double peine), quelqu'un de la Cimade, et moi-même. Il nous a dit nettement : « Avant de voir ce film, j'étais pour la double peine, après l'avoir vu, je suis contre, et je vous donne ma parole que je l'abolirai ; ça ne va pas être facile, dans mon parti, il y a des cons (il a un langage net), mais je vais passer et je l'abolirai. » Et il l'a fait. Il l'a fait. Maintenant, avec les Roms, il a oublié sa promesse, il a fait un pas en arrière, mais en tous les cas, à l'époque, il a fait quelque chose que la gauche a absolument refusé de faire, alors que c'était en son pouvoir : ils avaient la majorité partout, ils pouvaient l'imposer très facilement, ils ne l'ont pas fait. Lui l'a fait et ça n'a pas du tout fait remonter le Front National. Il y a là une couardise du Parti Socialiste absolument incroyable. Ce film a au moins servi, puisque peu de temps après sa sortie, ces gens ont pu retrouver leur famille, ils ont été libérés, ils ont pu circuler... Il y en a eu un parmi les dix qui n'a pas très bien tourné : il y en a qui se sont complètement réinsérés dans la société.

P. M. *Au début du film, tu montres une femme dans la rue et tu dis : cette femme à qui j'ai donné rendez-vous s'est imposée comme le personnage central du film. À quel moment s'est-elle imposée ?*

B. T. Au départ, elle ne l'était pas, elle était simplement une femme qui venait visiter les grévistes. Je l'avais filmée, et je l'avais fait un petit peu parler, mais cette partie-là de son premier interview, je crois que Nils l'a perdue. Elle était spectatrice. J'étais revenu quand elle commençait un combat et là, elle était très active (Nils l'avait filmée une deuxième fois). Et, une troisième fois, je suis venu de nouveau avec Nils : elle avait décidé d'entamer à son tour une grève de la faim pour expliquer ce qu'était le sort des femmes de ces gens-là, quelle était leur vie, leur douleur par rapport à leurs enfants, leur angoisse de ne pas voir revenir leurs conjoints. Et donc, au milieu de l'année qu'a duré le tournage, c'est ce personnage qui a pris le dessus sur les autres : je pensais que ce serait l'un des dix, mais non, elle les a, un moment, éclipsés.

P. M. *Au même moment, en parallèle pratiquement, tu tournes Ça commence aujourd'hui qui est un film sur l'école. Y a-t-il eu une influence entre les films ?*

B. T. Je pense, dans l'attitude, dans la façon de filmer, dans le désir aussi de ne pas être manipulateur en filmant l'émotion, aussi bien dans la fiction que dans le documentaire. Et là, parfois, je m'affrontais avec Nils. Moi, j'ai une tendance, qu'on retrouvera dans *La guerre sans nom*, quand il y a quelqu'un qui se met à pleurer devant la caméra, je dis : « Coupez », je coupe. Et Nils, un moment, sur un truc de *Histoires de vies brisées*, il n'a pas coupé. Il m'a désobéi et c'est bien, et c'est vrai parce que, tout d'un coup, le type s'arrête de pleurer, essaie de se reprendre, on lui donne un verre d'eau, et il y a un moment extrêmement fort. Il n'est pas défait, mais il est submergé un moment par l'émotion, il n'arrive plus à parler, puis il se reprend. On utilise ça, du coup, dans le film ; je lui dis : « Est-ce que vous voulez qu'on

s'arrête ? » ; et il me dit : « Non, non, c'est important, il faut que je le dise, il faut que les gens écoutent ce que j'ai à dire. » Et il se reprend pour pouvoir le dire. Évidemment, c'est le genre de truc qui, à la télé, disparaît, parce que c'est une longueur. Il y a là trente secondes avant qu'il enchaîne sur une phrase signifiante. Mais ces trente secondes, l'effort d'un type amaigri par une grève de la faim, complètement bouleversé, mais qui arrive à avoir suffisamment de force parce qu'il veut à tout prix dire quelque chose, moi ça me touche énormément. Et c'est ça que je veux raconter et c'est ce qui a touché les gens qui ont vu ce film. Alors ce film, il est fait avec les moyens du bord, il n'est pas du tout parfait, il est tourné à la va-vite, comme on pouvait, mais je pense qu'il arrache quelque chose d'urgent, de fort. Et il a eu le résultat espéré.

P. M. *On va voir un extrait justement, la fin du film, et ceux qui n'ont pas vu Histoires de vies brisées vont faire connaissance avec Lila Bouguessa.*

Projection d'un extrait d'*Histoires de vies brisées*

P. M. *Quel personnage !*

B. T. Lila, c'était, c'est quelqu'un qu'on n'oublie pas... D'ailleurs je suis resté très, très longtemps en contact avec elle pour essayer de lui trouver du boulot, parler avec le maire de Vénissieux, essayer de l'aider et puis célébrer un peu la victoire qui avait cassé en même temps son couple, parce que Moncef n'a pas pu rester après. C'est marrant, toute cette bataille qu'elle a menée et lui il n'a pas tenu... L'homme n'a pas tenu. Elle, elle a tenu. C'est quelqu'un de magnifique qui parle, je ne sais pas moi, dans un français qui est tellement beau quand elle dit : « C'est une vie faite de tous les jours. ».

Il y a tellement longtemps que je n'avais pas vu le film. Dans ma vie, il y a des gens qui m'ont bouleversé et on peut dire que Lila Boughera est quelqu'un qui m'a bouleversé. Et c'est vrai ce qu'elle dit, le combat qu'elle a mené était incroyablement héroïque, elle avait déjà des problèmes de santé avant cette grève de la faim. C'était un combat tellement exemplaire parce qu'elle n'était pas une délinquante, elle n'était pas recherchée par la police, elle n'était pas complice. Elle se battait pour les femmes, pour l'éducation, pour le droit ; et c'est vrai que l'arrogance, à certains moments des pouvoirs publics dans ces cas-là, mais l'immense arrogance, c'est terrible ; et l'absence de soutien des gens de gauche, à quelques noms près, qui ont sauvé l'honneur. Je ne parle pas des militants, les gens de la Cimade ont toujours été là, des gens d'associations ont été là ; mais elle aurait dû être beaucoup plus aidée, prise en main. Oui, André Gerin, le maire communiste de Vénissieux, l'a énormément aidée ; il est allé plusieurs fois plaider sa cause, c'est vrai. Mais ça ne suffisait pas ! Tous les types à l'époque -je crois que c'est dit dans le film- on les attend ; tous les mecs du PS du coin, ils se défilent tous. Il n'y en a pas un qui a osé venir l'affronter, ils se sont tous planqués. Ce n'était pas très beau.

P. M. *Dans les grands mouvements, dans les grandes révolutions, on s'aperçoit aussi de la place des femmes dont les livres d'histoire rendent assez peu compte et quand on fouille un peu, on s'aperçoit de ça aussi.*

B. T. Oui, c'était l'âme du mouvement. C'est elle. Dans d'autres, Hassen, qui est un personnage formidable, on s'aperçoit que sa mère a été hyper importante. C'est quand même formidable de voir cet hymne d'amour donné par quelqu'un qu'on veut couper de cet endroit, à qui on dit : « Si vous voulez suivre votre mari, vous devez quitter cette ville. » C'est quelque chose de terrible. Je crois que le film a touché des gens, pas les gens du service public,

puisqu'il n'a jamais été présenté, il n'a pas été montré pour plein de raisons. Si c'était une censure, ce serait plus simple à dénoncer ; c'est plus sournois. C'est de vous dire : « On n'a pas les cases ; on ne sait pas ; ça rentre pas dans nos formats. »

P. M. *Le film n'existe pas quoi, donc.*

B. T. Oui, oui, oui. Bon, on l'a fait exister, on l'a fait. Et des gens, qui comptaient à l'époque et je n'aurais pas cru ça de la part de Sarkozy, s'en sont servis et se sont refait une virginité. Mais il faut dire que le parti socialiste lui avait tendu une perche qu'il a été très malin de saisir.

P. M. *À travers le personnage de Lila et aussi d'autres personnages qu'on n'a pas vus ou qu'on a vus un petit peu dans le film, il y a aussi autre chose qui court, c'est cette relation terrible de la France avec l'Afrique du Nord qui fonde quand même la société d'aujourd'hui, la société française ; et c'est quelque chose que tu interrogés aussi d'une autre manière avec La guerre sans nom.*

B. T. Oui, oui, bien sûr...

P. M. *Donc il y a un lien très fort...*

B. T. Et puis il y a aussi, en effet c'est très important, ce passé qu'on n'ose pas affronter. On retrouve l'obsession de Burke ; de la même façon que, en Louisiane, on n'a pas regardé le passé, ça a fait développer un tas de maux épouvantables qui pourrissent le pays toujours à l'heure actuelle ; de la même façon on n'a jamais osé regarder la guerre d'Algérie en face. On ne l'a pas regardée.

P. M. *On n'osait même pas l'appeler pendant longtemps... ce n'était pas la guerre d'Algérie.*

B. T. Oui, et c'est devenu « la guerre d'Algérie » un peu, je ne dis pas seulement, mais un peu grâce à mon film, puisque c'est à l'issue d'une projection de *La guerre sans nom* au Café des Images à Hérouville, que Louis Maixandeu, ministre socialiste des anciens combattants, après une projection - on l'avait invité à monter nous rejoindre sur scène- a dit : « Je suis d'accord avec Bertrand Tavernier et Patrick Rotman, la guerre d'Algérie n'était pas une opération de police, c'était une guerre. » Et des gens de la FNACA l'ont appelé et ont dit : « Monsieur le Ministre, cette déclaration pour nous, elle est capitale, c'est la première fois qu'un ministre en exercice prononce une phrase comme ça. Donc, nous allons faire un communiqué, je vous préviens. » Et il a dit : « Vous avez toute mon autorisation pour faire le communiqué. »

Et donc il y a eu un communiqué, c'était la première fois qu'un ministre disait que la guerre d'Algérie était une guerre. Et Pierre Joxe, le ministre de l'Intérieur à l'époque, l'a rejoint. Ce sont ces deux ministres qui ont déclaré que la guerre d'Algérie était une guerre. Et quelques mois après, en effet, on statuait et on déclarait que ce n'était pas une opération de police. On a réussi enfin à annuler ce scandale absolument incroyable qui mettait une grande partie des appelés dans une situation d'injustice fautive puisque si vous étiez blessé en faisant votre service là-bas en étant appelé, votre pension était trois ou quatre fois inférieure, puisque ce n'était pas une guerre, c'était un accident dans une opération de police, alors que si vous étiez gendarme, parce que vous étiez dans l'armée, un gendarme blessé recevait une somme

quatre fois supérieure à celle d'un appelé. Et ça a changé : la personne qui a la jambe coupée dans le film a vu sa pension multipliée par trois. Ce qui était délirant, parce que c'était une guerre pour les gendarmes et pour les gens de l'armée d'active et pas pour les appelés.

P. M. *Je crois qu'il y a eu deux millions d'appelés en Algérie et ça a duré huit ans.*

B. T. Oui, oui, et à ce moment-là, il y avait 30 000 morts et il y avait, je crois, 200 000 personnes qui avaient été blessées et qui souffraient de séquelles ; donc ça concernait quand même pas mal de gens.

P. M. *Tu as dit ce matin ton idée qui était de situer le film dans une région précise, c'est un petit peu l'idée qu'a eue Ken Burns...*

B. T. Oui, des années après je le lui ai dit. Il ne connaissait pas le film.

P. M. *On parle d'un film qui s'appelle The War qui est un chef d'œuvre absolu.*

B. T. Qui est passé sur Arte...

P. M. *Et c'est un film qui décrit toute la deuxième guerre mondiale à travers quatre villes des USA...*

B. T. Oui, Mobile, Alabama, Sacramento, une ville de l'Ohio, je crois. Quatre villes et c'était la même idée.

P. M. *Il avait vu ton film ?*

B. T. Non, il m'a dit qu'il ne l'avait pas vu ; ce que je crois parce que ce film avait été montré dans des festivals pour les droits humains à San Francisco et ailleurs, mais il n'était pas accessible en DVD sous-titré anglais, donc c'est tout à fait possible qu'il ne l'ait pas vu.

P. M. *C'est une des grandes idées de ton film...*

B. T. Oui, cette idée de Grenoble et de la mémoire de Grenoble et des gens qui ont vécu ensemble cette guerre ; parce que c'est parti d'une question que j'ai posée à Patrick Rotman : « Quelles étaient les villes où il y avait eu le plus de manifestations ? »

P. M. *Le film s'ouvre sur les manifestations contre...*

B. T. L'une des deux ou trois villes où il y avait eu beaucoup de manifestations quand on avait décidé d'envoyer des appelés, c'était Grenoble. Donc moi, entre les autres villes et Grenoble, je crois qu'il y avait Nantes, Caen, moi j'ai tout de suite pris le côté chauvin et je me suis dit je vais aller à Grenoble. Et en plus Grenoble, c'est le Vercors, des souvenirs qui sont liés un peu à mon enfance. Et donc parmi les premières scènes il y a les manifestations et les gens qui étaient dans la manifestation, pour ou contre, et après ce qu'ils vont devenir durant la guerre, leur parcours durant la guerre : un des manifestants les plus violents contre la guerre va terminer dans les paras ; c'est Delbello, je crois.

P. M. *Et là encore le principe, c'est de donner la parole à des gens qui ne l'ont pas, sur ce sujet-là, ils n'ont jamais parlé de ça. C'est pour ça aussi que le film s'appelle aussi La Guerre sans nom.*

B. T. Oui, ce sont des gens qui n'ont jamais, jamais parlé. Moi, dans tous les documentaires que j'ai faits, ce sont des gens qui sont oubliés par les médias, oubliés par les journalistes, considérés comme pas intéressants. Mais c'est la même chose, on pourrait dire, dans *Ça commence aujourd'hui*. Personne ne s'intéresse à un instituteur de maternelle dans le Nord. Le fait qu'il y ait des gens, et j'en ai vu beaucoup en préparant le film, qui arrivent à préserver des îlots de civilisation dans des endroits dévastés, des endroits où il n'y a plus rien, et ils arrivent à y préserver de la vie, c'est dans l'indifférence générale. Personne ne s'intéresse à eux ; personne dans l'Éducation nationale, il y a peu de conscience ; personne dans les pouvoirs politiques. J'avais été frappé moi de la réaction de Lionel Jospin devant *Ça commence aujourd'hui*, il avait trouvé que le film était trop noir ; et moi je pense que c'est lui qui avait des lunettes trop roses. Il ne voyait pas la réalité de notre pays, il ne la connaissait pas. Et quant à Allègre qui était venu voir le film, il avait dit : « Ah c'est bien, c'est bien ; le camion, c'est vraiment bien ; vous auriez pu aller plus loin contre les inspecteurs. » Alors moi je trouvais formidable, il s'était déjà mis à dos tout le corps des enseignants et du coup, en une phrase, il rajoutait les inspecteurs. J'ai trouvé ça assez sympa...

P. M. *Courageux...*

B. T. Et il m'avait raconté des trucs, mais c'était du domaine de l'anecdote : « C'est vrai, il y a ce langage complètement imbécile qu'on veut imposer : un ballon de football, c'est un « référent bondissant » et le ballon de rugby c'est un « référent bondissant aléatoire » ! » Et c'est vrai ça, ce n'est pas complètement inventé.

P. M. *Il y a un placard à « référents bondissants » ?...*

B. T. Mais, on a l'air de rigoler, de faire une caricature, parce qu'on a l'impression qu'on est chez les médecins de Molière là ; mais c'est absolument ça. À l'entrée de l'école rue Derrière les haies à Anzin où j'ai tourné, et qui s'appelle maintenant « école maternelle Bertrand Tavernier » depuis ce tournage, il y avait un avis pour les parents qui comprenait en gros cette phrase, admirable, que je connais maintenant par cœur : « Pour éviter le climat délétère induit par une cour de récréation vide... » Et là on se dit : « Mais qui écrit ça, quel est l'imbécile, quel est le crétin ? » On voit les parents d'élèves, les gens qui arrivent là. « Délétère » : déjà dans mon équipe, la moitié de l'équipe ne savait pas ce que voulait dire « délétère », « induit »... En fait, c'était pour dire qu'il ne fallait pas que les enfants restent inactifs et qu'il fallait qu'ils aient des jouets ; ça peut s'exprimer plus simplement. On n'est pas forcé d'écrire ça.

Des inspecteurs du coin qui m'aidaient, m'avaient photocopié ce qu'ils avaient reçu de Paris, le mot d'ordre : l'autonomie. C'était l'année de l'autonomie ; et aux instituteurs avec des enfants de trois ans, débrouillez-vous pour qu'ils soient autonomes. Donc il y avait un crétin qui n'avait jamais dû aller dans une salle de classe, qui ne savait pas que la moitié des enfants de toutes les écoles où j'ai été dans le coin, avaient des problèmes d'expression, de langage, ne savaient pas s'exprimer face à une personne, dans un état d'abandon social terrible parce que les parents les laissaient devant la télé et ne leur parlaient plus. Et il y avait là un crétin qui disait : « Maintenant rendez-les autonomes », alors que n'importe quel professeur disait « Ça va prendre neuf mois avant qu'on arrive à les faire parler à d'autres personnes. » Et là vous avez un moment de colère devant ce côté de « Docteur Strangelove », « les Docteurs Folamour » qui inventent des systèmes qui sont meurtriers, qui sont d'une sottise crasse.

Chaque fois que je tombe là-dessus, j'essaie de l'épingler, et de le montrer, parce que je trouve que là ce sont des actes d'une totale bêtise. Dans sa façon de diriger certaines choses, la France ne s'est jamais relevée de la guerre de 14, je crois : des ordres donnés par des généraux qui ne venaient jamais dans les tranchées et qui avaient d'abord décidé que les gens devaient être habillés avec des uniformes de couleur pour que l'on puisse bien les repérer...

P. M. *Les pantalons garance...*

B. T. Les pantalons garance, c'était aussi d'une intelligence manifeste. Des gens qui ont mis un an à comprendre, comme dit Claude Duneton, que les Allemands construisaient des tranchées en dur pour que les soldats soient à l'abri de la pluie, puissent être au sec pendant une partie du temps où ils vivaient dans la tranchée. Les généraux ont pris un an pour réfléchir et se dire qu'il faudrait peut-être faire la même chose. Et je crois que c'est resté quelque part ; le côté de la guerre de 14 qui dit : « On envoie des gens à l'assaut », c'est l'annonce qu'on fait à Nivelles : « Il y a 15 000 hommes qui viennent de périr en l'espace d'une demi-heure » ; « Ça prouve que nous gagnons, » dit-il.

On en est là avec une méconnaissance, mais alors absolue, du terrain, méconnaissance dans des officines ; je ne dis pas que tout le monde dans l'Éducation nationale méconnaît le terrain, loin de là, mais je pense qu'il y a des gens qui concoctent ces règlements, ces idées, et qui ne connaissent pas le terrain ; et moi, quand j'explore ça, tout d'un coup des trucs surgissent et chaque fois que je le peux, je les mets dans un film au risque de me coltiner la haine d'un inspecteur. Il y en a un qui m'a poursuivi de sa haine, le type de l'académie de Créteil que je nomme dans *De l'autre côté du périph* ; je dis : « Celui qui m'avait interdit de tourner dans les écoles à cause du plan Vigipirate et qui n'avait jamais voulu me recevoir en disant qu'il n'avait pas de temps à perdre. » Donc je l'ai nommé, j'ai dit qu'il avait fait ça, et il m'a voué une haine épouvantable. Il avait donc écrit une dizaine de lettres pour dire : « Il faut interdire à toutes les écoles de permettre de tourner à Bertrand Tavernier qui a un pouvoir de nuisance extraordinaire. » Il avait écrit partout pour qu'on m'empêche de tourner dans les écoles pour *Ça commence aujourd'hui*.

P. M. *Si on revient à la guerre d'Algérie, un des enjeux aussi pour le film comme c'est une guerre oubliée, dont on ne parlait pas, il fallait que tu la mettes en scène d'une certaine façon. Et c'est ce que tu fais ; on va en voir un extrait ; on va en parler un petit peu avant si tu veux. On va voir un extrait qui montre l'arrivée des appelés en Algérie, le pays qu'il découvre, ce qu'ils croient découvrir et quelle réalité ils vont vivre. C'est ce qu'est la vie des appelés. On va voir ce premier extrait de La Guerre sans nom, après un peu moins de vingt minutes de film.*

Projection d'un extrait de *La Guerre sans nom*

P. M. *Moi, j'aime bien cette entrée comme ça, doucement, dans ce que c'était que la surprise pour ces gens ; avec des choses qu'on a du mal à réaliser : il y avait des gens qui n'avaient jamais pris le train...*

B. T. Et puis il faut aussi se rendre compte qu'il n'y avait pas la télévision ; les gens avaient très peu d'images de l'Algérie par exemple. Ils ne savaient pas ce que c'était. Ils ne savaient pas du tout, du tout ce que c'était. Et alors ça revient plusieurs fois dans le film, le fait qu'ils avaient des fusils de la guerre de 14. Avec Patrick Rotman, on avait dit que quand il y avait une assertion, on la mettait en doute ; mais quand, tout d'un coup, quatre, cinq, six personnes

disaient la même chose, on considérerait que c'était un fait historique. Et là les gens, à différents moments, vous disent que les premiers fusils qu'ils avaient, c'étaient des fusils complètement démodés et l'idée, c'est quelque chose qu'on n'invente pas, des cartouches cousues, ça, c'est formidable. C'est un paysan, Trouilloux, qui dit : « Le lendemain, elles n'étaient plus cousues », c'est très pragmatique.

P. M. *S'ils se font canarder, ils ne peuvent pas répondre...*

B. T. Oui, ils ne peuvent pas répondre. Et c'est de voir l'approche de ces gens ; tous étaient pour la plupart des ouvriers, très souvent d'origine étrangère, Italiens, Espagnols, venus travailler à Grenoble pour y gagner leur vie ; et ça joue un grand rôle, le fait que ce soit des émigrés, ça joue un très, très, très grand rôle.

P. M. *Et puis cette volonté aussi de ne pas utiliser d'images d'archives...*

B. T. Oui, de n'avoir que leurs photos.

P. M. *Ce qu'ils ont rapporté, eux ; c'est leur regard en fait ...*

B. T. Uniquement leurs souvenirs, y compris quand ils font les imbéciles, ils se griment, ils se déguisent ; c'est de mettre que les chansons qu'ils écoutaient ; la seule fois où je me suis permis de mettre une chanson, c'est quand j'ai mis vers la fin du film un bout de la très belle chanson d'Eddy Mitchell 60-62 parce qu'il avait été appelé lui aussi. Quand les gens me disent qu'ils écoutaient Gloria Lasso...

P. M. *Tu mets Gloria Lasso...*

B. T. C'est formidable. En plus *Étranger au paradis* qui était le grand tube de cette époque, dont au passage les paroles sont de Francis Blanche ; on a un peu oublié qu'en plus d'être un comique, il a été un parolier de beaucoup de chansons importantes de la chanson française.

P. M. *Il y a une technique qui est intéressante, c'est que tu pars souvent du témoignage d'un appelé, donc d'un anonyme par définition, et tu élargis ensuite pour donner une image ; et tu as ça même à l'intérieur du film parce que souvent tu pars d'une photo, d'un détail d'une photo et tu pars en arrière...*

B. T. Et je montre où est prise la photo, dans quel lieu, le piton, l'endroit, le décor dans lequel ils vivaient, comment ils le percevaient, avec beaucoup d'importance sur leur vie quotidienne. Oui, ils n'avaient rien ; il n'y avait pas de distraction ; oui, on se cuitait à la bière ; oui, il n'y avait rien à faire ; si, Puygrenier, la personne qui parle le plus, quelqu'un qui va perdre sa jambe dans un affrontement et qui raconte le récit de la perte de sa jambe —c'est un grand moment du film, je pense— Puygrenier, lui, va découvrir la photo et il va se mettre à en faire énormément, il en avait des centaines. Mais tous, ils se sont pris en photo ; c'était quelque chose d'inouï que cette expérience, que cette vie qu'ils menaient, que ce pays qu'ils découvraient, auquel ils ne comprenaient rien.

P. M. *Ce que je voulais dire aussi, c'est que le film est entièrement conçu sur le principe du travelling arrière, c'est ce que serait un travelling arrière dans un film de fiction.*

B. T. Absolument, de partir d'un petit fait et de le replacer dans un contexte plus large, le confronter à un contexte et de voir s'il trouve sa place ou s'il détone dans ce contexte ; et progressivement d'arriver à reconstruire une sorte de mémoire collective d'un pays qui l'avait perdue. Ce film, comme d'autres, *Ça commence aujourd'hui* aussi, ce film m'a fait recevoir pratiquement près de sept cents lettres, de gens qui me remerciaient d'avoir dénoué le silence et de gens qui corroboraient ce que disait le film ; alors j'ai eu beaucoup de témoignages, plutôt oraux qu'écrits, et me disant : « Depuis que le film est sorti, c'est la première fois que j'ai parlé avec mon père, c'est la première fois que mon père m'a parlé de sa guerre. » Ken Burns m'a dit la même chose à propos d'anciens du Pacifique ; la femme d'un ancien combattant lui a dit : « Après avoir vu le film, pour la première fois, je vis avec lui depuis quarante ans, et c'est la première fois qu'il me parle de sa guerre. » Et là ça a été le cas de beaucoup, beaucoup, beaucoup de gens, dans de nombreux couples ; le film a fait une sorte de travail de psychothérapie chez les appelés : ils n'osaient pas en parler, ils se sentaient comme des gens rejetés : ils avaient servi, c'étaient des suppôts du colonialisme, c'étaient des gens qui avaient servi une cause perdue...

P. M. *Ou mauvaise...*

B. T. Mauvaise et perdue, et encore perdue sur le plan politique ; sur le plan militaire, au moment où on signe les accords d'Évian, la victoire militaire sur le terrain était effective. Mais on ne la ramène pas quand on a perdu ; je crois qu'il y a un type qui le dit à la fin. Donc on ferme sa gueule, on rentre chez soi ; et puis de toute façon, personne ne s'intéressait à l'Algérie ; et c'est aussi le grand drame de la France. Le retour de gens qui vous disent : « La France, elle, vivait dans un moment de surprises parties ; ce qu'on avait vécu, c'était le cadet des soucis des gens ; ils n'avaient pas envie de nous entendre. » Mais un peu, toute proportion gardée, mais un peu comme les gens qui sont revenus de certains camps et qui ont éprouvé le même problème à essayer d'intéresser les gens à ce qui leur était arrivé.

P. M. *Voir le livre d'Hyvernaud⁴ par exemple...*

B. T. Oui bien sûr, le livre d'Hyvernaud, voire Anselme. On n'a pas envie d'écouter ; ce sont des porteurs de mauvaises nouvelles...

P. M. *Il y a la mauvaise conscience aussi...*

B. T. Oui, donc le film, je trouve, était un exercice très... Il y a des moments qui m'émeuvent très fort encore, ce sont eux qui m'émeuvent ; alors peut-être la possibilité de les avoir suffisamment mis en confiance pour que des gens qui, pour la plupart n'avaient jamais parlé, acceptent de nous parler. Ils se sentaient...

P. M. *Écoutés...*

B. T. Oui, ils se sentaient écoutés, ils se sentaient en confiance, on était venu. Moi, je leur avais dit d'ailleurs, parce que beaucoup étaient très, très méfiants : « Vous êtes libres de venir quand vous voulez dans la salle de montage, vous pouvez voir ce qu'on a fait de vous et après

4 Georges Hyverneau (1902-1983) Mobilisé en 1939, fait prisonnier en 1940, il est libéré en 1945. Il publie en 1949 *La Peau et les os*, préfacé par Raymond Guérin, où il relate l'expérience de ses cinq années de captivité. Malgré le soutien de Jean-Paul Sartre, Roger Martin du Gard et Blaise Cendrars, ce récit passe pratiquement inaperçu. Après l'échec encore plus cuisant du *Wagon à vaches* paru en 1953, Georges Hyvernaud, las et déçu, renonce à toute publication.

vous pouvez réagir. Je ne vous garantis pas que je suivrai vos demandes, vos recommandations mais je les écouterai. » Seulement un ou deux sont passés. Et après la réaction à Grenoble, quand ils ont vu le film, ils ont été unanimes, aucun ne s'est senti trahi. Et j'avais reçu une lettre splendide de Séraphin Berthier qui disait : « J'avais peur, j'étais très méfiant avant de venir parler devant votre caméra ; j'avais peur d'être considéré comme un animal dans un zoo et qu'on me filme comme ça. Je voudrais m'excuser d'avoir eu peur parce que j'ai vu un film qui respectait tous les personnages, tous, et qui donnait à voir tous les points de vue. Et on pouvait juste en tirer une leçon qui était évidente c'est qu'il n'y a pas pire chose que le manichéisme et le film nous permettait de dépasser ça. Je ne saurais trop vous remercier d'avoir accompli quelque chose comme ça. »

Il avait écrit une lettre formidable et Séraphin Berthier, c'était le mec au départ qui était OAS ; donc tout d'un coup qui s'en sortait. De même que le type qui avait dit qu'il avait torturé et qu'il était pour la torture, à un moment, après la projection, il a soutenu le communiste qui disait : « Moi, je serais passé au FLN ». Il y a un type qui a dit : « Oh là là, vous exagérez d'avoir dit ça. » Il a dit : « Non, pas du tout, c'est son opinion ; elle est respectable et on doit l'accepter comme toutes les autres opinions dans le film. » Et c'était un type du bord opposé qui disait ça, et ce sont des choses qui vous touchent énormément, quand vous arrivez à obtenir ça, ce genre de réaction. Et c'est vrai que les réactions sur ce film ont été très, très, très fortes.

P. M. *Si je ne me trompe pas, au moment où vous réalisez ce film, il y a la première guerre d'Irak.*

B. T. Oui, je crois.

P. M. *Et c'est à ce moment-là que la guerre spectacle s'empare des médias. Il y a un contraste absolu entre une guerre qui ne dit pas son nom, dont on ne dit pas le nom, dont on ne dit pas que c'est une guerre, et...*

B. T. Et qu'on ne filme pas...

P. M. *Qu'on ne filme pas, et une guerre dont on nous explique que tout est chirurgical, qu'on ne touche que ce qu'on veut et où les reporters de télévision se mettent en scène eux-mêmes plus qu'ils ne parlent de la guerre.*

B. T. Il y a eu un rapport très fort. Quand j'ai montré, il n'y a pas si longtemps de ça, le film à San Francisco, les gens m'ont dit : « C'est un film qui montre qu'on est en train de faire les mêmes erreurs que vous avez faites en Algérie. On les fait en Irak ; les gens ne connaissent pas le pays, ne connaissent pas les coutumes, sont envoyés là sans comprendre ce qu'ils font et forcément on aboutit à des dérapages. » Et de la même façon, Ken Loach, qui m'avait dit : « C'est le meilleur film fait sur l'Irlande et les Anglais et l'Irlande, parce que tout ce que disent les gens, des soldats anglais pourraient le dire. »

P. M. *C'est sur les guerres coloniales.*

B. T. Oui, voilà. Et moi, je l'ai entendu, Les Américains disant que c'était le meilleur film sur la guerre du Vietnam et donc sur l'Irak et puis sur la guerre d'Irlande. Je crois aussi que c'est parce que le film a une vérité très spécifique, très locale et qu'à partir du moment où on obtient une vérité locale, elle devient universelle. C'est le vieux précepte de ce génial visionnaire documentariste qu'était Alberto Cavalcanti et qui disait : « Si vous voulez

raconter l'histoire de la poste, commencez par raconter l'histoire d'une lettre ; si vous racontez bien l'histoire d'une lettre, vous aurez raconté l'histoire de la poste. »

P. M. *Oui, il l'a fait d'ailleurs...*

B. T. Oui, il l'a fait.

P. M. *Voyez ce film d'ailleurs.*

B. T. Il s'appelle *Night Mail*.

P. M. *En attendant de voir Night Mail, on va voir un second extrait de La guerre sans nom qui se situe pas très loin du précédent ; je l'ai choisi à dessein, parce que je sais qu'il y a beaucoup de jeunes dans la salle et qu'ils ne savent pas forcément ce qu'était la guerre d'Algérie et je pense que ça donne une petite idée, pour ceux qui ne savent pas, du choc qu'a pu être cette guerre pour les gens comme vous et moi.*

Projection d'un extrait de *La guerre sans nom*

P. M. *Est-ce que tu as découvert l'existence et la mort d'André Girard au moment où ses camarades racontent ?*

B. T. Oui, oui. Moi, je n'avais jamais voulu rencontrer les gens avant et je ne voulais pas savoir ce qu'ils avaient à dire. On me disait tout simplement : « Je pense qu'ils ont été mêlés à un combat... etc. » ; et je les laissais parler et on les laissait parler. Patrick était un très, très bon interviewer. En revoyant cette séquence, je trouve qu'on a préservé leur langage, leur vocabulaire, leur façon de s'exprimer ; même à un moment, ce type, qui raconte une histoire extrêmement dure et violente, il ne peut pas s'empêcher de faire une parenthèse tout d'un coup...

P. M. *Une plaisanterie idiote...*

B. T. Oui, une plaisanterie sur l'adjudant, où ils le foutent dans les barbelés ; d'ailleurs ce qui montre aussi que...

P. M. *En disant à la sentinelle : « Ne tire pas dessus ! »...*

B. T. Oui « Ne tire pas dessus ». Mais tout à coup, il y a une petite parenthèse ; alors ça je voulais à tout prix le garder. Ce type qui est en train de raconter la mort d'un ami cher et qui en même temps ne va pas sacrifier à l'effet, ne va pas essayer de nous tirer des larmes. En même temps, ça donne un détail sur les rapports entre certains gradés et des appelés, des rapports très, très violents. Il y a deux, trois fois où ça arrive comme ça, où tout à coup des gens, on leur tire dessus, il y avait des trucs de tension. Et moi je découvrais des choses formidables, pourtant Dieu sait si j'avais lu des choses sur la guerre d'Algérie : cet hôpital où tout à coup des gens dorment à côté de gens du FLN, de l'ennemi ; et Léonetti –moi j'aimais énormément Léonetti, celui qui dit : « Moi, je brillais pas, j'ai gardé mon arme, les frangines étaient les frangines... »- c'est formidable, le type qui toute la nuit malgré tout passe un moment formidable ; c'est un moment d'angoisse et tout d'un coup l'arrivée – il y a peu d'interventions de femmes, j'ai tenu à elle- ...

P. M. *C'est très fort, car en plus il y a une intervention de civils...*

B. T. Oui ; c'est mon désir toujours de filmer les conséquences, de montrer ce que c'est que la peine, de montrer ce que c'est que la perte de quelqu'un. Dans un moment où le cinéma sacrifie tellement de vies humaines sans qu'on voie ce que ça fait, tout à coup la perte de quelqu'un pour une jeune fille de douze ans, quand il part, et peut-être là treize ou quatorze, et qui apprend ça par le maire. Je crois qu'on la voit une autre fois où elle dit que sa vie a été impossible, qu'elle a été brisée pendant très, très longtemps. Elle, elle était très, très anxieuse face à la caméra et elle avait demandé que ce soit moi qui lui parle ; elle ne voulait pas Patrick ; elle voulait que ce soit moi ; on n'avait un contact que tous les deux, il n'y avait que très peu de gens et j'avais exprès fait un plan fixe en gros plan ; elle a un très, très beau visage. Et ce que c'était que la douleur qui faisait tout à coup irruption dans une famille. Elle trouve les mots pour le dire, la force et l'intensité de la douleur.

Le film parle aussi de toute une catégorie de morts de gens pas forcément tués au combat, des gens qui meurent d'un accident, d'une grenade mal attachée. Je crois qu'il y a près d'un tiers des blessés qui sont des gens dont le revolver part et troue la cuisse ; ou des armes dont le cran d'arrêt ne tenait pas ; ou des grenades justement qui avaient été mal fixées. Et donc il y a des gens qui saignent par les oreilles. Et l'abondance, quand même ils racontent des choses qui ont plus de vingt ans, et la précision des détails physiques : « Il était là, deux rochers derrière. », « il saignait par les oreilles, Barberot ». Et tous ces noms, cette galerie de noms si français ; ça c'étaient des personnages formidables. Ils interviennent une autre fois où ils parlent de ce qu'on leur donnait à manger, où ils sont hilarants sur le fait que ce qu'ils cherchaient à avoir, c'est ce qu'on appelait « les rations musulmanes. » Les rations normales, c'était de la charcuterie et la charcuterie dans ces régions, dans des boîtes de conserve, avec le soleil, au bout d'un moment, elle était assez périmée. Ils préféraient les « rations musulmanes » parce qu'il n'y avait pas de porc, il y avait des sardines. Ce sont toutes ces petites découvertes que j'ai faites.

De même la plus grande découverte que j'ai faite dans ce film, c'est qu'une partie de la guerre d'Algérie a été dans la neige ; et c'est pour ça que j'ai ces plans de neige dans Grenoble, où on était à ce moment-là, et qui vont correspondre à des plans de neige dans le film, car, en dehors des photos, il y a un certain nombre de plans de paysages sans personne, de paysages où étaient ces soldats. On a repéré un peu tous les lieux où ils étaient, on est allé avec Alain Chocart filmer tous les endroits où ils étaient. On est arrivés le jour de l'attaque en Irak. Là je me souviens, on était arrivés à Batna le jour du premier bombardement sur Bagdad avec Guillaume Durand en train de parler à la télévision. On est entrés dans l'hôtel à ce moment-là et j'ai eu honte d'être français. Devant le commentaire de Guillaume Durand. J'ai eu honte, c'est un homme qui m'a fait honte. Le regard que les gens portaient à ce moment-là sur nous, ... une ou deux fois, on a eu la trouille. Des gens nous ont lancé des pierres. Je n'ai pas voulu filmer ça parce que ce n'était pas le sujet. Je pense qu'un film doit se cantonner, mais c'était tentant. On passait devant des kiosques et là il y avait des journaux illustrés et dans les journaux il y avait deux couvertures : une représentait Saddam Hussein et l'autre c'était Alain Delon. Tout à coup il y avait cent-cinquante exemplaires du visage de Saddam Hussein et cent exemplaires du visage d'Alain Delon. C'était ahurissant : passer à côté de ces kiosques et se dire : « Alain Delon et Saddam Hussein » ; il y avait deux journaux concurrents, l'un titrait sur Alain Delon et l'autre sur Saddam Hussein. Et des gens qui venaient nous dire : « Ah, si de Gaulle était là, ils ne se seraient pas comportés comme ça », des gens qui traversaient la rue pour venir nous le dire. « De Gaulle, il n'aurait pas fait ce qu'a fait Mitterrand ». Il y a ça.

Les plans de paysages alternent et moi-même je me suis un peu perdu quelquefois entre les plans du Vercors et les plans d'Algérie. Je ne m'y retrouve pas toujours.

P. M. *Je repense à cette femme qui parle de la mort de son frère ; toujours à propos de ce qu'on disait tout à l'heure, de Faulkner, de ta passion pour la littérature. Ce qu'elle raconte suffit pour créer l'émotion, son visage est magnifique ; mais je pense qu'il y a peut-être autre chose qui crée l'émotion, c'est le souvenir qu'on a, littéraire ; c'est une scène qu'on a lue dans les romans, chez Giono dans Le grand troupeau, chez Norman Mailer. Et là tout d'un coup cette scène s'incarne. On voit que c'est vrai. Et je crois que ça ajoute beaucoup, même pour qui n'a pas lu ces livres-là. Ça fait partie d'un inconscient et là on se dit que c'est vrai ; cette chose qu'on nous a racontée, quelqu'un l'a vécue.*

B. T. Oui, oui et ce qui est d'autant plus beau, je crois, la scène se concluait sur la dernière lettre d'André Girard : il parlait de l'Algérie et il disait « Quand même quel beau pays ! ». Et il est mort très peu de temps après.

P. M. *C'est un des privilèges du documentaire, c'est de donner un tableau à plusieurs regards avec des voix multiples.*

B. T. Oui, on peut arriver à le faire dans la fiction...

P. M. *Oui, mais moins nombreux.*

B. T. Il y a des films choraux qui l'ont réussi...

P. M. *Altman...*

B. T. Oui, Altman et d'autres, Paul Thomas Anderson...

P. M. *Les points de vue sont moins multiples, quand même ...*

B. T. Oui, *La Marseillaise* de Renoir, il y a pas mal de points de vue. On peut y arriver ; c'est plus difficile mais on peut y arriver. Mais là, il y a quand même une multiplicité d'accents, de classes sociales, de façons de s'exprimer : il y a tous les gens prolétaires qui n'ont en général pas été plus loin que caporal ou sergent ; et puis il y a les gens qui ont fait un peu d'études supérieures, qui arrivent à être lieutenants. Et là aussi on voit les différences dans leurs manières de parler. Mais moi, ce qui me frappe en voyant ça par rapport à la manière dont les gens s'expriment à la télévision, c'est quand même le français qu'ils parlent et qui est dans l'ensemble un français magnifique, un français qui a une richesse, qui a une rugosité. Et là je me dis tout à coup, ce français-là, est-ce qu'on n'est pas en train de le perdre ? La manière dont Léonetti s'exprime, c'est vraiment très beau ; ou bien Molle...

P. M. *Parce qu'ils ne s'expriment pas comme on s'exprime maintenant à la télévision. Aujourd'hui, tout le monde connaît le langage formaté...*

B. T. Ils prennent même des cours pour parler comme ça. Et eux, ils ne savent pas et ils amènent quelque chose de complètement unique.

P. M. *Vous avez dû tourner énormément ?*

B. T. On a tourné pas mal : on avait quarante heures et on en a fait quatre heures et quart avec Luce Grunenwaldt qui était une monteuse formidable, qui a monté aussi *De l'autre côté*

du périph' et qui est malheureusement morte ensuite d'une mauvaise transplantation de foie. Comme le dernier film important qu'elle avait fait et qu'elle aimait c'était *De l'autre côté du périph'*, elle avait voulu être enterrée à Montreuil. Tous les gens de la cité étaient venus à l'enterrement de Luce, tous les gens des Grands Pêcheurs. Et Mélanie Gernaux, qui est une protagoniste importante du film, a eu une petite fille qu'elle a tenu à appeler Luce et dont je suis le parrain. C'est pour ça que des films comme ça ont eu des continuations. J'étais, il y a très peu de temps, dans son appartement pour fêter l'anniversaire de Luce et essayer de l'aider par rapport à l'histoire, au français, et surtout essayer de l'aider à trouver un logement et là je me suis heurté à Dominique Voynet, aux Verts, à des réponses pas du tout **intéressées** prenant pas du tout les choses en compte. Ça a été un échec absolu. Dominique Voynet, je ne peux pas dire que je la porte dans mon cœur. En plus elle a voulu foutre en l'air le Méliès, et elle a manifesté un inintérêt pour la culture mais colossal, un inintérêt arrogant. Je crois que c'est le macramé et la carotte biologique ou ensemble, la carotte biologique en macramé.

P. M. *Pourquoi ne verrait-on pas un extrait de De l'autre côté du périph' ? On va voir le début du film, donc il n'y a pas besoin de présenter, puisque tu vas le faire à l'écran.*

B. T. D'accord.

Projection d'un extrait de *De l'autre côté du périph'*.

P. M. *Quelle mosaïque en ouverture ! C'est comme l'ouverture d'un opéra où tous les thèmes et les personnages sont présentés en fait.*

B. T. Oui, oui. Ce film est né par hasard, il est né de cette lettre de Raoult. Au départ quand je commence ce film, mais c'est Nils qui le commence sans moi, la première interview avec le type qui gueule « C'est tous des crevards » et même l'interview de Cédric, c'est Nils qui l'a fait. Pendant les trois premiers jours, il vient tout seul, la première semaine. Mon idée, c'est que je vais faire « Envoyé Spécial », faire un truc de vingt minutes qui réponde à Raoult. Et puis après quelques jours, les gens ont tous répondu à Raoult et tous leurs arguments sont très, très bons. Mais il se passe autre chose, c'est que ces personnages m'intéressent et je décide de rester au-delà. Je ne sais pas ce qui va se faire, mais qu'on revienne et qu'on passe du temps avec certains personnages qu'on a vus : leur consacrer du temps en-dehors de l'histoire de Raoult, savoir qui ils sont finalement, ce qu'ils veulent, comment ils vivent.

Et là ça a été formidable. En organisant le montage, je prépare une multiplicité de vies, de gens, d'origines, d'ethnies ; en même temps, en n'étant pas univoque, en donnant la parole à des gens qui n'aiment pas la cité, à des gens qui ont des problèmes, qui se font tirer dessus. Il y a des problèmes importants et qui ont empiré : les grands Pêcheurs maintenant c'est beaucoup moins bien que quand j'ai tourné.

P. M. *Plus violent ?*

B. T. C'est plus violent, c'est-à-dire que toute l'action du gouvernement, d'abord Villepin et puis Raffarin, ça a été de détruire, de supprimer des aides à des associations qui faisaient tenir la cité ; l'association d'aide aux devoirs n'a plus eu de crédits ; deux associations ont fermé leurs portes alors que les aides étaient minimales ; on a supprimé des lieux qui faisaient tenir la cité. Les pouvoirs publics, les gens dans différents ministères devraient rencontrer certains personnages qui sont dans le film. Il y a trois, quatre personnes extraordinaires, de la force de Lila. On en voit un, celui qui ouvre le film, Cédric, un garçon formidable. Il est passé par la délinquance, il s'en est sorti, il est devenu souffleur de verre. Et j'ai dîné l'autre jour avec lui,

il est maintenant à la tête d'une société où il a quarante personnes sous ses ordres. Il est reparti à l'école, il a repassé le bac. Et moi j'avais écrit à l'époque : Lionel Jospin avait eu une réaction très forte et il avait fait une action très rapide par rapport au tout électrique...

P. M. *C'est une chose dont on parle dans le film : que tout est électrique et que ça coûte des fortunes...*

B. T. Comme les bâtiments ne sont pas étanches, comme les gens qui sont là, notamment les familles africaines, font de la cuisine qui mijote, très longtemps, les factures sont hallucinantes ; et ils chauffent aussi. Donc il y a eu une aide à l'époque très, très importante, -je n'ai plus en tête le montant- pour réhabiliter la cité, pour changer toutes les jointures de fenêtres ; et il y a eu une renégociation avec EDF après l'action de Jospin sur le contrat qui liait les gens de la cité, et qui était plus à leur avantage. Alors après, j'avais voulu que Jospin, mais surtout Martine Aubry, les gens comme ça, voient des gens comme Cédric. Je pense qu'ils auraient à gagner à rencontrer quelqu'un comme Cédric, comme Bouba. Il y en a trois, quatre dans le film, qui sont des gens exceptionnels, qui faisaient tenir la cité. Ce n'était pas la police qui faisait qu'il n'y avait pas de trafic de drogue, c'étaient cinq ou six personnes à l'intérieur de la cité qui empêchaient qu'il y ait un trafiquant de drogue, dont Bouba. Il dit à un moment tout à fait nettement : « C'est curieux, ils ne reviennent pas quand ils nous croisent les trafiquants de drogue. Pourtant on est sympas... »

P. M. *Il y en a qui sont venus mais ils ne sont jamais revenus ...*

B. T. Oui, « il y en a qui sont venus mais ils ne sont jamais revenus » ; Cédric dit : « Il y en a eu cinq, six qui ont eu les épaules fracassées ». Donc il y a Bouba, il y a Jacky Gernaux, le frère de Mélanie, qui est un colosse ; ce n'est pas la BAC, ce n'est pas la police qui faisait ça. Et Cédric, chaque fois que je l'emmenais dans des discussions, c'était formidable. Bouba aussi, c'est quelqu'un dont la mairie de Montreuil n'a jamais su exploiter les compétences. Il aurait dû avoir un poste très important, mais il s'était un peu frité avec Brars, parce qu'il n'avait pas su identifier qu'il travaillait pour lui. Et il avait tenu tête à Brars, il lui avait dit : « Ce n'est pas bien ; il n'y a pas assez de trucs pour les enfants de moins de treize ans, ça manque. » Et Brars, ça l'avait vexé qu'il le dise devant la caméra ; tous les autres fermaient leur gueule et Bouba, il s'occupait de toute une association d'alphabétisation du côté de Barbès ; et là aussi Raffarin a coupé les crédits. Rien. Et Cédric, quand je l'emmenais dans les discussions, il disait des choses : « Pourquoi il y a autant de problèmes avec la police dans les cités, parce que les flics ne savent pas ce que c'est, ils ne s'y retrouvent pas, ils arrivent, ils n'ont pas fait d'apprentissage. Donc ils ont une trouille terrible quand ils entrent dans la cité. C'est des guet-apens et puis ça a empiré à Marseille, c'est devenu impossible. » Mais même dans une cité calme comme Les grands Pêcheurs ils avaient la trouille. Il disait : « C'est très simple : avant d'être flics, il faut qu'ils fassent un an de stage comme éducateurs civils dans la cité. Ils connaîtraient la cité, ils verraient comment ça fonctionne, ils verraient de l'intérieur et ils sauraient s'y prendre. »

C'est une idée qui dans beaucoup d'endroits résoudrait des problèmes. C'est tout ce qui a été supprimé avec la police de proximité ; quand Sarkozy avait déclaré que la police n'était pas faite pour organiser des matchs de football. Eh bien si, parfois si, elle est faite pour organiser des matchs de football. Le fait de connaître les gens de près, de savoir quels sont les gens sur qui on peut compter et ceux sur qui on ne peut pas compter. Et là, de voir que jamais, par exemple Martine Aubry n'a répondu à aucune de mes lettres, y compris à l'époque où j'étais appuyé par un journaliste de *La Croix*. Je ne sais même pas si elle a regardé le film ; elle était Ministre des affaires sociales à l'époque, c'est un film qui la concernait au plus haut

point et qu'elle n'ait pas reçu les quatre ou cinq personnes de la cité, elle avait intérêt, plutôt que ses conseillers, à écouter des gens comme ça. Obama, il a commencé comme Bouba ; il était éducateur dans un quartier comme ça. Sauf qu'aux États-Unis, il y a la possibilité d'entrer dans un appareil politique. En France, c'est bloqué. Ce n'est pas qu'il voulait faire de la politique mais qu'il ait une responsabilité dans un organisme social, qui puisse témoigner de son bon sens, de sa force, de son calme. Ça c'est un mec qui tenait les gens de la cité, il les tenait. Et le fait que personne ne se serve d'un film comme ça pour en retirer des bons éléments, ça, c'est quelque chose qui me désole, qui me fait me sentir impuissant.

Le film a rempli son rôle ; les jeunes ont eu un terrain de basket, un terrain de foot. Des gens sont arrivés et ont laissé de l'argent pour la famille Gernaux. Ils avaient été tellement touchés par les gens. Un type, venu de Bordeaux, avait laissé l'équivalent, je crois, de vingt mille francs pour la famille Gernaux, pour les aider, bien après le film. Et Gernaux depuis est mort, ce vieux militant communiste. Ce qu'il avait fait, lui, je l'avais appris, il ne s'en était pas vanté, il avait pris une partie de l'argent et il avait été le donner aux sœurs en civil qui font l'aide aux devoirs. Et il avait dit : « Ne dis pas que c'est moi, dis que le type voulait leur donner de l'argent pour eux. » Il l'a fait donner par l'intermédiaire d'un éducateur. Et après il y avait des gens qui disaient : « Vous les avez sanctifiés vos personnages. » Je n'ai pas sanctifié un personnage comme ça, qui fait ça en dehors de toute retombée médiatique, le film est terminé, plus personne ne s'intéresse à lui et il va donner la moitié de l'argent qu'il reçoit...

P. M. *Dont il a grand besoin...*

B. T. Dont il a un besoin énorme, mais parce qu'il a été, en voyant le film, épaté par le travail que faisaient ces religieuses.

P. M. *Il y a un autre personnage aussi, c'est M. Olivier.*

B. T. M. Olivier m'a dit quand il nous a raccompagnés, Nils et moi, alors qu'il était très malade, quand on le voit la dernière fois, il pleure quand il nous dit : « J'espère vivre assez pour connaître la petite maison que j'ai achetée ». En fait, il ne l'a pas connue, il est mort avant. Il nous raccompagne et sur le pas de la porte, il me dit : « Continuez à transmettre ». Donc ce type, qui est un ouvrier d'usine, qui a été un militant syndical, qui s'est battu comme ça dans l'imprimerie, il éprouve le besoin de me demander ça : « Continuez à transmettre ». Je crois que c'est une des choses les plus bouleversantes que j'ai eues de ma vie. Monsieur Olivier...

P. M. *On va voir un deuxième extrait, en fait deux extraits enchaînés : le premier, la relation d'un événement de la vie de la cité ; le second qui est très proche, c'est la conclusion du film.*

Projection d'extraits de *De l'autre côté du périph'*

P. M. *Tu as déjà répondu un petit peu tout à l'heure. On n'a pas fait grand-chose quoi...*

B. T. Non c'est encore pire que ça. C'est pire que ça. Je pense que ce qu'on a fait dans les cités, il y a eu des plans où on a dépensé énormément d'argent, c'est de l'absurdité pure et simple. Et on n'a jamais été au cœur des choses, on a fait de grands mouvements de manches, des grands trucs, des espèces de démonstrations absurdes. Mais parfois ce sont des petites sommes dont on a besoin sur le terrain pour aider quelques personnes qui font une action, pour aider une colonie de vacances, ce ne sont pas des fortunes et surtout pas des grands trucs, énormes, médiatiques, qu'on agite continuellement. La vie dans ces cités, c'est tout sauf faire

du médiatique et on n'a fait que du médiatique. On a fait un petit peu, comme on le fait là maintenant, on a fait une grande opération de police, et moi qui connais un petit peu les problèmes de police et de drogue après *L 627*, où on envoie quatre cents policiers et trente journalistes à Marseille. Et j'entendais le bilan, on a arrêté un jeune de seize ans avec deux grammes de cannabis ! Des trucs à pleurer quand, tout d'un coup, les flics qui étaient sur Montreuil disaient : « On est vingt pour assurer presque tout le département sur la drogue... »

P. M. « *On n'a pas de voiture...* »

B. T. « On n'a pas de voiture ». Le coût d'envoyer trente journalistes, c'est déjà cinq personnes sur le terrain. Plus on parle de la lutte contre l'insécurité, plus on diminue les services de police, moins on forme les policiers sur le terrain, moins on forme les gens dans les écoles difficiles. C'est-à-dire que c'est très simple, dans toutes les décisions il suffit de prendre le contraire de ce que disent les hommes politiques. Quand Luc Chatel dit : « Nous préservons l'enseignement », ça veut dire : « Nous le détruisons » ; quand il dit : « Nous luttons contre la délinquance », ça veut dire : « Nous ne luttons pas contre la délinquance ». Des policiers que j'ai rencontrés, qui ont travaillé avec moi dans *L 627*, que je rencontre à Toulouse, me disent : « Mais la situation, elle est désolante : on nous compte nos balles, on n'a rien, on veut nous rationner sur certaines choses. On nous dit : " Il ne faut pas que vous soyez trois dans les voitures ", et comme c'est dangereux sur les patrouilles, on prend deux voitures de deux. Donc il y a quatre personnes et on fait un tiers de moins de patrouille dans les lieux ». Et un type me disait : « C'est formidable dans la police ; depuis un an, on a passé un tiers de notre temps à changer les sigles des différentes unités pour faire croire qu'il y en a des nouvelles. » Donc par exemple, je ne sais pas, la BRT va s'appeler la FTP ; donc on va passer un temps à changer les écussons, à changer le papier à en-tête. Mais c'est le même nombre de personnes et simplement, on a l'impression qu'on va créer une nouvelle section, mais c'est les mêmes avec un autre nom. C'est uniquement un travail d'après statistiques, tout ce qu'on disait dans *L 627*. C'est un refus de prendre en compte la vie quotidienne du terrain. Et résultat, on s'aperçoit que la parole de Dieudonné pénètre là insidieusement, que l'école maternelle est moins protégée, que la violence même pénètre à l'intérieur de l'école maternelle, alors que c'était un lieu sacré à l'époque. Donc, oui, c'est désolant, c'est désolant, avec des gens formidables, avec encore une entraide, avec une possibilité ...

P. M. *C'est l'extrait qu'on a vu avec l'entraide dans la cité...*

B. T. C'est magnifique et ça a abouti là à quelque chose au niveau de l'électricité. Mais vraiment, c'est vraiment enrageant de voir les capacités qu'il y a dans la cité. Je vous dis, l'exemple même, c'est Cédric : vous le voyez au début du film ; vous dites maintenant, il est à la Défense, il travaille, il a trente-sept personnes sous ses ordres ; l'intelligence de ce type, la vivacité, l'acharnement, c'est un bosseur, c'est formidable. Alors lui, j'avais un plaisir à l'amener, même dans des émissions ; face aux flics, il était formidable. A un moment, il les avait coincés, il leur avait dit : « Attention, vous êtes en train de parler des actions, des trucs, mais il y a combien de temps que vous vous êtes entraînés au tir ? ». Alors le mec dit ; « Il y a deux ans » ; « Et combien de temps ? » ; « Une heure » ; « La vache, ce que vous êtes en train de me dire, c'est tout votre entraînement au tir ? Si on était comme ça vis-à-vis des voitures, on nous retirerait notre permis. Le temps que vous avez passé pour apprendre à vous servir d'une arme est lamentable. » Donc il les coinçait sur un détail où les types ne pouvaient rien dire. Donc c'est vrai que c'est enrageant ; c'est vrai qu'il y a quelque chose de triste. Jean-Pierre Brard avec ses qualités et ses défauts a été viré. Mais j'aurais moi pensé que Voynet, au moins la première chose, - d'abord ce film a reçu un accueil énorme quand il est passé à la

télé. Ensuite, il y a, je ne sais pas, combien de bouquins, d'études sociologiques sur le film, il a été pris en compte par des tas d'architectes, de politologues, de gens qui s'occupent de la vie des villes -j'aurais pensé qu'au moins la première chose c'est qu'elle voie le film, qui parle d'un quartier de Montreuil, qui parle à la fois des problèmes, des solutions. Rien, rien, rien. D'abord ce sont des gens qui se foutent de notre travail, qui n'en ont rien à glander. Le point positif de Brard, c'est qu'il avait écouté certaines choses ; il avait écouté ; il avait pris en compte ; et lui, il était plus sur le terrain que Voynet. Mais c'est un peu triste.

On se dit que c'est pas moi, mon travail, c'est pas ma satisfaction en tant que metteur en scène, c'est pas un truc d'ego. C'est pour les gens qui sont dans le film, il y a une série de personnes qui ont une parole démocratique, intéressante. Je ne sais pas, elle aurait créé un truc de souffleur de verre, c'était une idée peut-être intéressante ; Cédric, il s'en est sorti avec ça. Qu'on donne à des mômes, qui sont là à glander, une passion, un intérêt. C'est quelque chose qui mérite à notre époque qu'on l'écoute. Ça ne demande pas des fortunes. Alors moi, c'est vrai, la dernière visite, j'étais assez pessimiste. Je l'avais été une première fois, parce que les remparts qui aidaient à tenir le coup étaient un petit peu ébranlés et laminés.

P. M. *Annie, on a encore dix, quinze minutes ? J'aurais voulu montrer un extrait d'un film que j'aime beaucoup, un film très personnel, Lyon, le regard intérieur... Vous l'avez vu ce matin ? Alors on ne va pas montrer l'extrait ; on va juste parler du film. Parce que ce qui me touchait beaucoup dans l'extrait et dans le film, c'est cette façon de mêler, et c'est pour ça que je voulais terminer là-dessus, le documentaire et la fiction : on voit plusieurs extraits Une semaine de vacances, L'Horloger de Saint-Paul qui se passent tous les deux à Lyon ; mais aussi un extrait d'Un Dimanche à la campagne qui ne se passe pas à Lyon. C'est quelque chose d'assez rare, cette façon de mêler la fiction au documentaire, je n'ai pas beaucoup d'exemples de ça. Toi, qui as tout vu...*

B. T. Non, je ne sais pas. Moi, je sais que, en tournant ce film à Lyon, la découverte que j'ai faite, c'est que j'ai été marqué à vie par les premières années que j'ai passées à Lyon. Je crois instinctivement que j'ai toujours recherché une atmosphère dans les pièces que j'ai filmées, les maisons que j'ai été chercher ; oui, le volume des pièces, des corridors, la lumière à l'intérieur de ces pièces, c'est ce qui m'a marqué quand j'avais quatre, cinq, six ou sept ans, c'était ça. C'est aussi le nombre de films où l'eau, les fleuves, la rivière jouent un rôle important ; je crois que ça vient complètement de Lyon. Ça vient des moments très longs que j'ai passés à regarder le Rhône qui n'était pas comme maintenant, qui était beaucoup moins domestiqué, qui était un fleuve qui faisait peur, qui exprimait quelque chose de l'aventure. Le Rhône de maintenant n'a rien à voir avec le Rhône de 1947-48, avec des tourbillons très, très, très impressionnants ; les rives de la Saône plus paisibles. Ça m'avait marqué. C'est pour ça que j'avais réagi si fort à la première phrase de l'autobiographie de Mickaël Powell qui dit : « All my life I love running water, Toute ma vie, j'ai aimé l'eau qui court ». Et c'est vrai que j'ai été marqué par ça. Le nombre de plans dans mes films qui partent d'un fleuve, d'une rivière, de la mer ; en tous les cas de l'eau. Et puis je le dis, ces maisons, cette atmosphère, ce côté à la fois de cocon, d'abri, et en même temps d'inquiétude qu'il y a dans *Un dimanche à la campagne*, dans *Une semaine de vacances* et dans d'autres films. Dans *La mort en direct*, j'étais content. J'avais l'impression de filmer les appartements de ces maisons victoriennes qui avaient un côté appartement lyonnais. J'ai toujours un peu retrouvé ça, dans les sentiments, dans le fait qu'on cache les choses, que les choses sont sous la surface. C'était Henri Béraud qui disait : « Lyon est la ville des sentiments secrets et des amours fidèles. » À Lyon, même le luxe est caché ; on ne doit pas voir. C'est une chose qui m'est restée ; il ne faut pas être tapageur...

P. M. *Le film a un ton de confession intime, on va terminer là-dessus. J'ai l'impression que tu es quelqu'un de timide, tu le dis toi-même, et que le cinéma t'a permis de trouver des audaces en toi que tu n'imaginais pas.*

B. T. En tout cas, je n'imaginai certainement pas ça quand j'avais quinze ans, seize ans et même dix-huit ans. J'ai commencé, j'étais obligé : moi, je ne pouvais pas parler en public. J'étais tétanisé. J'étais aussi un très mauvais assistant metteur en scène en partie à cause de ça. J'étais terrorisé par Melville sur un plateau. Il a fallu à un moment, pour être attaché de presse, que j'affronte des journalistes, et après que j'affronte une équipe, que j'arrive à m'imposer, c'était une grande peur. Donc j'ai fait une série de pas en avant. Toute ma vie, j'ai essayé d'apprendre à être de moins en moins sensible à la peur des autres et tout d'un coup dans ce film, je le disais. Ça a été ça ma découverte. Et en même temps c'était bien de le dire au moment où je parlais avec mon père comme on n'a pas toujours parlé ; ce film, ça l'a obligé à parler de certaines choses. Après, j'espérais même qu'il irait plus loin, qu'il écrirait ses souvenirs. Je regrette énormément qu'il ne l'ait jamais fait et je m'en veux peut-être de ne pas avoir pensé à lui dire – c'est une forme de timidité- : « Écoute, tu es incapable de les écrire ; alors raconte-les et je vais les enregistrer. ». Je m'en veux un petit peu. Là j'ai manqué de réflexe, j'ai remis toujours à plus tard. Aussi il me disait : « Je vais le faire, je vais le faire. » C'est après que j'ai découvert que c'était nul ce qu'il avait écrit ; alors que quand il me racontait des trucs, c'était fantastique, formidable. Il y avait une vie. Et puis il était extraordinairement paresseux. Il était très, très paresseux donc il ne l'a pas fait. Je regrette ça, voilà.

P. M. *Merci.*

(Applaudissements).

est-ce qu'on met tout ? Ou seulement les documentaires ? Titres en italique

Filmographie

Réalisateur

Cinéma

1964 : Les Baisers, segment Baiser de Judas
1964 : La Chance et l'Amour, segment Une chance explosive
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
1983 : Ciné Citron (court métrage)
1983 : La 800e Génération (court métrage)
1983 : Pays d'octobre (Mississippi Blues) (documentaire)
1984 : Un dimanche à la campagne
1986 : Autour de minuit (Round Midnight)
1987 : La Passion Béatrice
1989 : La Vie et rien d'autre

1990 : Daddy nostalgie
1991 : Contre l'oubli, segment Pour Aung San Suu Kyi, Myanmar (documentaire)
1992 : La Guerre sans nom (documentaire)
1992 : L.627
1994 : La Fille de d'Artagnan
1995 : L'Appât
1996 : Capitaine Conan
1999 : Ça commence aujourd'hui
2001 : Histoires de vies brisées : Les « double peine » de Lyon (documentaire)
2002 : Laissez-passer
2004 : Holy Lola
2009 : Dans la brume électrique (In the Electric Mist)
2010 : La Princesse de Montpensier
2013 : Quai d'Orsay
2016 : Voyage à travers le cinéma français (documentaire)

Télévision

1982 : Philippe Soupault
1988 : Lyon, le regard intérieur
1996 : La Lettre
1997 : De l'autre côté du périph' (documentaire co-réalisé avec Nils Tavernier)
2001 : Les Enfants de Thiès
2017 : Voyage à travers le cinéma français (série documentaire pour France 5).

Scénariste

1967 : Coplan ouvre le feu à Mexico de Riccardo Freda
1968 : Capitaine Singrid de Jean Leduc
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
1983 : La 800e Génération (court métrage)
1983 : Pays d'octobre
1983 : La Trace de Bernard Favre
1984 : Un dimanche à la campagne
1986 : Autour de minuit
1987 : Les mois d'avril sont meurtriers de Laurent Heynemann
1989 : La Vie et rien d'autre
1991 : Der grüne Berg de Fredi M. Murer
1992 : La Guerre sans nom
1992 : L.627
1994 : La Fille de d'Artagnan
1995 : L'Appât
1996 : Capitaine Conan
1999 : Ça commence aujourd'hui
2001 : Mon père, il m'a sauvé la vie de José Giovanni
2004 : Holy Lola

2008 : Lucifer et moi de Jean-Jacques Grand-Jouan
2010 : La Princesse de Montpensier
2013 : Quai d'Orsay

Dialoguiste

1990 : Daddy nostalgie

Production

1977 : La Question de Laurent Heynemann (coproducteur)
1980 : La Mort en direct (coproducteur)
1983 : Pays d'octobre (Mississippi Blues) (producteur)
1983 : La Trace de Bernard Favre (producteur associé)
1984 : Un dimanche à la campagne (producteur)
1994 : Veillées d'armes de Marcel Ophüls (producteur)
1997 : Fred de Pierre Jolivet (producteur exécutif)
2001 : Pas d'histoires (recueil de court métrages) (producteur)

Acteur ou intervenant

1969 : Tout peut arriver de Philippe Labro : un spectateur dans le public à la cinémathèque
1992 : Gershwin d'Alain Resnais
1992 : François Truffaut : portraits volés de Michel Pascal et Serge Toubiana
1992 : Les Demoiselles ont eu 25 ans d'Agnès Varda
1995 : L'Univers de Jacques Demy d'Agnès Varda
1995 : The Making of an Englishman de Kevin Macdonald (télévision)
1997 : Quand le chat sourit de Sabine Azéma (télévision)
2002 : Claude Sautet ou la magie invisible de N. T. Binh
2008 : Sous le nom de Melville d'Olivier Bohler
2010 : Jean Aurenche, écrivain de cinéma d'Alexandre Hilaire et Yacine Badday
2013 : Quai d'Orsay de lui-même
2017 : La Continental : le mystère Greven de Claudia Collao, sur Alfred Greven, que Tavernier évoque dans Laissez-passer (documentaire télévision)