Document généré le 23 avr. 2024 12:36

Séquences
La revue de cinéma

Jeanne Moreau

Michel Buruiana

Numéro 138, janvier 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50551ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Buruiana, M. (1989). Jeanne Moreau. *Séquences*, (138), 33–40.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JEANNE MOREAU

Photo Pierre Roussel

La grande dame du cinéma français était au Québec cet été. Elle nous a rendu visite à deux reprises. Tout d'abord au Festival de Lanaudière, pour présenter *Le Récit de la servante Zerline* de Hermann Broch, rôle qui lui a valu en France le Molière 87, puis au Festival des films du monde, où elle présentait le film d'Antoine Perset, *La Nuit de l'océan*. Surpris qu'elle n'ait pas encore publié ses mémoires, elle qui est associée aux plus grands noms du cinéma, je lui ai demandé de nous parler, non de sa carrière — elle n'aime pas le mot —, mais de sa vie. Jeanne Moreau m'a transmis cette « jubilation » dont elle parle en évoquant les génies qu'elle a connus et qu'elle a su attirer par son immense talent.

Michel Buruiana

Séquences — Jeanne Moreau, dernièrement, on a l'impression qu'on vous voit moins au cinéma. Est-ce dû au succès éclatant que vous remportez au théâtre?

***Jeanne Moreau** — Non, cela n'a rien à voir. La raison est que les films français ne sont plus distribués en dehors de la France. J'ai tourné coup sur coup **Sauve-toi Lola** avec Michel Drach, **Le Paltoquet** avec Michel Deville, **Le Miraculé** avec Mocky, et un film qui n'est pas encore sorti, mais qui est présenté au Festival des films du monde, le premier long métrage d'un jeune réalisateur Antoine Perset, **La Nuit de l'océan**, que nous avons tourné en Bretagne. Étant donné la santé du cinéma français, beaucoup de réalisateurs tournent pour la télévision. En rentrant, je vais donc tourner, pour la télévision, une nouvelle de Giono et, à l'automne, je vais tourner avec Édouard Niermans, qui a réalisé **Poussière d'ange** et **Anthracite**, un film d'après un roman de Georges Simenon, et dont je n'ai pas encore lu le scénario.*

— Vous avez fait de la mise en scène dans les années 75 à 80.

*— Oui. J'ai travaillé sur deux scénarios, que j'ai mis de côté lorsque j'ai rencontré Klaus-Michael Grüber avec qui j'ai fait **Zerline** au théâtre. Il faut dire que j'ai la chance de pouvoir décider ce que je veux faire. Ce n'est pas une question de pouvoir, c'est une question de nature. Je n'ai pas une ambition forcenée. Je ne travaille pas pour prouver aux autres quelque chose. Je suis mon instinct. Je crois qu'il faut revenir à une condition profonde. Il m'a été donné de travailler avec des gens vraiment exceptionnels, qui faisaient des films parce qu'ils en avaient le besoin profond. Je crois qu'une des maladies du cinéma en Europe, c'est un certain laisser-aller. Je me souviens que Jean Renoir disait qu'il y a des films qui sont formidables, merveilleux, et il y en a d'autres dont on ne comprend pas le pourquoi. J'ai vu le dernier film de Spielberg, **Who Framed Roger Rabbit?** C'est un enchantement. Il y a une énergie merveilleuse, en plus cette idée fantastique de mêler des personnages de bande dessinée à des héros humains. Il y a, bien sûr, des moyens financiers considérables, et une technologie de pointe, mais il y a surtout une jubilation. Il y a une grande connaissance de l'image et du cinéma. Beaucoup viennent à l'écriture parce qu'ils ont aimé la littérature, parce qu'ils se sont nourris de beaux livres. Des réalisateurs comme Coppola, Friedkin, Bogdanovich, ou les plus jeunes comme Spielberg, possèdent les copies d'un nombre incalculable de films qu'ils regardent à la table dont ils peuvent reconstituer les séquences une à une et qui connaissent tous les collages.*

— Ne croyez-vous pas que l'on manque de bonnes histoires pour faire des films?

*— Non. Je ne suis pas d'accord. C'est une phrase toute faite qu'on emploie partout. Une bonne histoire, qu'est-ce que c'est? On peut dire la même chose en littérature. **À la recherche du temps perdu**, qu'est-ce que c'est? Une histoire de passion, d'amour. Il existe des films extrêmement subtils dont l'histoire était banale. Regardez les films de Truffaut. Prenez **La Peau douce**, c'est une histoire comme on en a connu des millions: un homme marié rencontre une jeune fille dont il tombe éperdument amoureux. La femme ne le supporte pas, et le tue. C'est la façon de raconter qui compte. Il y a des gens qui vous tiennent en haleine en vous racontant qu'ils ont marché une heure rue Sainte-Catherine, et d'autres qui vont vous ennuyer à périr. C'est le regard, la façon de raconter, et les moyens mis à la disposition d'un cinéaste qui sont importants. C'est une question de style. Il suffit de voir quelques images d'un film de Bergman, ou de Fellini pour les reconnaître. Le style, c'est inexplicable.*

— Actuellement, n'y a-t-il pas ce qu'on pourrait appeler une crise du scénario dans le cinéma français?

*— Cela vient du laisser-aller dont je parlais, d'un manque de connaissance du cinéma. Prenez **La Strada**. L'histoire se résume à très peu de choses: deux êtres font un bout de chemin ensemble. L'amour est là, mais ils ne le voient pas, ils n'en parlent pas. Quand on pense histoire, on pense début, milieu, fin, rebondissements, anecdotes. Mais il y a la dimension poétique. Je crois que la crise réelle du cinéma actuel vient d'un matraquaque d'images. Il est beaucoup plus « confortable » d'allumer la télévision en rentrant chez soi, et de passer d'une image à une autre. Il ne faut pas oublier que l'une des tendances de l'être humain, et je suis placée pour en parler, c'est la paresse. Notre rythme de vie a énormément changé: il y a une tension, un stress, une atmosphère autre dans le monde. Il est rare qu'on se donne rendez-vous au cinéma, ou au restaurant, après le travail. La phrase qu'on entend le plus à l'heure actuelle, c'est « Je suis fatigué ». Or, c'est une fête, le cinéma. Quand les films proposés ne sont pas suffisamment excitants, les gens restent chez eux.*

L'Adolescente de Jeanne Moreau

— N'y a-t-il pas aussi pénurie de grands réalisateurs actuellement?

— Un réalisateur, ça se fait. Personne n'est irremplaçable. Il y a des gens qui viennent derrière. Bien sûr, Godard a raison de dire qu'il existe une éthique cinématographique, et que l'endroit où l'on place sa caméra relève d'une certaine morale. Mais cela s'apprend. Certains ont au départ un instinct cinématographique, mais ils ont étudié, ils ont appris. Quel que soit le talent inné, il y a une part de travail, et puis il faut ne penser qu'à cela, avoir un amour absolu, ne pas faire ça n'importe comment.

— Comment l'immense actrice que vous êtes a-t-elle décidé de passer à la réalisation? Était-ce un besoin naturel?

— Oui, absolument. Je ne vois aucune raison de me mutiler, en m'empêchant de faire des choses que je sais être capable de faire, et dont j'ai envie. C'est tout naturel pour moi. J'ai travaillé avec des grands réalisateurs. Quand je tourne, je ne

quitte jamais le plateau, je vois tout ce qui se passe, je ne suis pas quelqu'un qui s'en va une fois sa séquence terminée. Je reste tout le temps là, ça me passionne, ça m'intéresse. Ce passage était donc tout à fait normal.

— Vous avez travaillé avec les monstres sacrés du cinéma: Louis Malle, Orson Welles, Peter Brook, François Truffaut, Joseph Losey, Luis Buñuel... Lesquels vous ont le plus marquée?

— Ce qu'il y a dans une vie — je préfère ce mot au mot « carrière » —, c'est un tout. Il y a, bien sûr, les choses très spectaculaires, mais je pense que tout est nécessaire, les périodes secrètes, moins connues comme les choses les moins réussies. Tout compte. J'ai débuté au cinéma en même temps qu'au théâtre, en 1948. J'ai tourné avec des réalisateurs qui appartenaient à ce que les gens de la Nouvelle Vague appelaient le cinéma de papa, c'est-à-dire tout ce qui avait fleuri après la libération: Richard Pottier, Jean Stelli, Henri Decoin, Marc Allégret, Jacques Becker, André Berthomieu qui tournait des comédies avec l'orchestre de Ray Ventura. Cela m'a permis d'apprendre énormément. Bien sûr, j'ai appris beaucoup avec ceux que vous citez. Mais avec les autres, j'ai appris à savoir ce que je n'aimais pas. Je ne connaissais rien du cinéma. Je suis entrée au théâtre comme on entre en religion. De plus, au Conservatoire et à la Comédie française, le cinéma était un peu considéré comme mineur par rapport à l'art dramatique. J'ai fait mes débuts au cinéma avec énormément de curiosité. J'ai tourné avec des grands acteurs, Jean Gabin, Fernandel, les vedettes de l'époque, Françoise Arnoul, Dany Robin. Je dois beaucoup à cette période qui a duré neuf ans, et qui précède mon tournage avec Louis Malle. J'ai eu la chance de ne pas attraper de tics. J'ai très vite compris que tout était toujours à recommencer. Le grand danger, c'est de penser qu'une fois qu'on sait faire quelque chose, c'est comme ça que ça se fait. Il faut savoir oublier, complètement.

— Vous disiez être entrée au théâtre comme on entre en religion. Envisagiez-vous de faire du cinéma à cette époque?

— Non, je n'avais jamais pensé au cinéma. J'avais reçu une éducation très stricte. Il m'était interdit de lire les journaux, d'aller au cinéma, au théâtre. La première fois que je suis allée au théâtre, c'était en cachette. Quant au cinéma, j'ignorais ce que c'était. Je voulais d'abord être danseuse, comme ma mère. J'ai fait du théâtre contre la volonté de mon père. C'est d'ailleurs cet obstacle absolu qui était intéressant, et excitant. Ma mère m'a soutenue, puis mes parents se sont séparés et mon père m'a mise à la porte. J'ai fait du théâtre parce que je le voulais. Ça a été un atout formidable pour moi d'avoir à résister de cette façon.

— Avez-vous revu votre père?

— Oui, bien sûr. Mon père est issu d'une famille paysanne, il a sa vision du monde. Pour lui, les gens qui ne font rien de leurs mains ne représentent rien. Le théâtre ne comptait pas pour lui. Il était touché quand je recevais des reconnaissances officielles, mais c'est tout.

— On vous propose de tourner au cinéma au moment où vous entrez au Conservatoire.

— Oui, on m'a même proposé le fameux contrat de sept ans. D'une part, j'étais sous contrat à la Comédie française, et je n'en avais absolument pas envie. Avec cette absolue certitude de la jeunesse, je ne voyais vraiment pas ce que j'allais faire au cinéma. De plus, on avait proposé de payer le dédit à la Comédie française. J'ai toujours eu une nature rebelle, et il n'était pas question de me laisser manipuler. Par la suite, j'ai eu une autre proposition d'un homme très célèbre à l'époque, Walter Wanger, le mari de Joan Bennett, qui préparait un film à très gros budget, avec sa femme, et où je devais jouer le rôle de la fille. Là, j'ai été tentée par la beauté du scénario et du personnage, et puis Joan Bennett. Et coup d'éclat, au moment où les hommes d'affaires monnayaient mon départ de la Comédie française, un scandale éclate. Wanger tire sur un avocat qu'il soupçonnait avoir été l'amant de sa femme. Le projet est donc tombé à l'eau.

— Comment s'est faite votre rencontre avec Orson Welles?

*— J'ai connu Orson Welles en 1950. Il vint voir **Othello**. Jean Debucourt jouait Iago, Aimé Clariond Othello, Renée Faure Desdémone, et moi je jouais la petite putain Bianca. À la fin du spectacle, Maurice Bessy qui accompagnait Orson Welles vient me chercher. Il se présente, me dit qu'un souper a été organisé pour l'anniversaire d'Orson, et que ce dernier aimerait me connaître. Je n'en croyais pas mes oreilles. Finalement, j'y suis allée. J'étais absolument éblouie; je n'ai pas ouvert la bouche de la soirée. Par la suite, j'ai revu Orson qui préparait à ce moment-là des spectacles qu'il voulait monter au théâtre Edouard VII, et qu'il a finalement montés, avant de tourner son **Othello**. Il voulait que je joue, mais je ne pouvais pas laisser la Comédie française. Je me souviens qu'il y avait Eartha Kitt dans un de ses spectacles.*

Falstaff d'Orson Welles

— Comment le milieu théâtral voyait-il votre engagement naissant pour le cinéma?

— J'ai continué encore quatre ans mon petit train-train et je suis partie. Je sentais une sorte de jugement sur le fait que je fasse du cinéma. Cela s'exprimait en coulisse, et je le supportais très mal. Il y avait beaucoup d'intolérance. On disait par exemple: « Gérard Philipe, qui c'est? » Et moi je répondais: « Si vous ne le connaissez pas, c'est bien dommage pour vous. » Je n'étais pas sur la même longueur d'onde. Et puis j'étais jeune. Il y avait des tas de choses que je voulais voir.

Je voulais connaître du monde, mais eux, sauf le respect que je leur dois, restaient là, plantés. Tous ces comédiens avaient choisi leur vie, et moi je voulais choisir la mienne.

— Vous ne quittez cependant pas le théâtre?

— Non. Je quitte la Comédie française. Quand Gérard Philipe m'a proposé d'aller travailler avec Jean Vilar qui montait ***Le Prince de Hambourg****, j'ai accepté immédiatement. Vilar m'avait fait débuter en 47. Il a commencé à Avignon cette même année. C'était une toute petite manifestation. J'ai passé un an avec eux, et les mêmes problèmes se sont représentés. Quelqu'un m'a proposé une pièce de boulevard. Comme je ne savais pas lire ce genre de pièce, j'ai demandé son avis à Gérard, qui m'a dit d'accepter sans hésitation. C'était* ***L'Heure éblouissante*** *qui m'a amené un succès extraordinaire. J'ai également bénéficié d'un concours de circonstances absolument incroyable, puisque j'ai remplacé, presque au pied levé, dans le rôle principal, Suzanne Flon, qui était tombée malade le soir de la première. La location était bourrée. Le metteur en scène, Fernand Ledoux, que j'avais connu à la Comédie française, dit à la directrice: « La petite peut faire les deux rôles. » En effet, nos personnages n'étaient jamais sur scène en même temps. Ma passion du théâtre faisait que même quand je ne répétais pas, je restais à toutes les répétitions. J'avais donc vu répéter les autres actes. Ma première réaction a été de refuser. On m'a prévenue un lundi matin, et la directrice, Simone Berriau, me demandait de reprendre le rôle le mardi soir. Je suis rentrée chez moi, et j'ai appris mon texte en exactement une nuit et deux jours. J'ai naturellement bénéficié d'un « mouvement médiatique », comme on dit aujourd'hui, et j'ai continué par ailleurs à tourner. C'est une période de ma vie où je dormais peu. Je jouais, je dormais quatre heures, je tournais, etc.*

— Comment avez-vous rencontré Jean Cocteau?

— J'ai d'abord connu Jean Marais, avec qui j'avais tourné ***Julietta****, un film de Marc Allégret, tiré d'un roman de Louise de Vilmorin, sur une adaptation de Françoise Giroud. Nous nous prenons d'amitié l'un pour l'autre, et décidons de faire un théâtre ensemble, avec l'aide de Jean Cocteau. Nous sommes allés aux Bouffes Parisiennes, où j'ai rencontré Jean Renoir qui préparait à l'époque* ***Éléna et les hommes****. J'ai donc également fait la connaissance d'Ingrid Bergman. Nous avons débuté avec* ***La Machine infernale*** *de Cocteau, puis nous avons joué* ***Pygmalion*** *qui a remporté un succès absolument énorme. La pièce s'est jouée trois ans, et je suis partie, pour la raison suivante: quand j'ai joué quelque chose cent fois, il faut que je passe à autre chose. Peter Brook avait entendu parler de moi. Quand Simone Berriau a décidé de monter* ***La Chatte sur un toit brûlant*** *au théâtre Antoine, il m'a rencontrée, et j'ai fait le spectacle. C'est grâce à la pièce de Tennessee Williams si j'ai rencontré Louis Malle et Roger Nimier. Je venais de tourner* ***La Reine Margot****, un film à grand budget, en couleur, un film d'époque. J'avais un agent très respecté, André Bernheim, qui trouvait que ma carrière était très bien menée. Quand je lui ai annoncé que j'allais tourner avec un jeune type, une petite équipe, pas de maquilleur, pas d'habilleuse, il m'a demandé de choisir entre lui et l'autre. Mon choix était déjà fait. C'est comme ça qu'a commencé* ***Ascenseur pour l'échaffaud****. Une vie est faite de tout. J'ai pu apprécier la liberté de tournage caméra à la main dans les rues de Paris, sans maquillage. Pour les autres films, on avait décrété de tourner suivant les canons de l'époque, avec des filtres. En gros plan, on ne pouvait jamais tourner la tête, on se servait de repères, bouts de papier, rubans. On était comme un mannequin devant la caméra. Je trouvais formidable de me retrouver avec Henri Decae de Louis Malle. Je découvrais un monde incroyable.*

Les Amants de Louis Malle

***— Vous avez enchaîné avec** Les Amants?*

*— Non, pas immédiatement. J'ai tourné **Le Dos au mur** pendant que Louis Malle écrivait **Les Amants**. J'avais déjà rencontré François Truffaut. Et puis il y avait Orson et ses projets qui aboutissaient ou non. Et Antonioni, dont j'ai tout de suite accepté le projet. J'ai rencontré Visconti qui voulait que je tourne **Rocco et ses frères**, mais j'ai dû refuser. J'avais déjà signé pour tourner **Le Dialogue des carmélites**. Il m'en a un peu voulu.*

— Mais pourquoi avez-vous fait confiance à Malle, à Truffaut, qui étaient pratiquement inconnus à l'époque?

*— François n'avait même pas fait **Les Quatre Cents coups** quand je l'ai connu. Il était critique. Même chose avec Antonioni, qui m'avait déjà demandé pour **I Vinti**, qui n'avait pas tellement marché. De nombreux réalisateurs dont on parlait m'ont proposé des films que j'ai refusés. Mais j'ai dit oui à Antonioni, oui à Truffaut, oui à Malle.*

— Y avait-il une raison particulière pour dire oui à Louis Malle à ce moment-là?

— Oui. J'aimais ce groupe qu'il formait avec Roger Nimier, avec ses frères. C'était quelque chose qui me paraissait nouveau, révolutionnaire. Ça ne s'explique pas, c'est comme ça.

— Est-ce que ces réalisateurs vous expliquaient leur travail?

— Non, pas du tout. Louis est arrivé en me disant: « Je veux faire un film d'après un roman. Je ne vous le donne pas à lire; il n'est pas bon, et de toutes façons, ce n'est pas ce que je veux tourner. Il m'a demandé si j'avais lu des livres de Roger Nimier, qui était un auteur que j'aimais beaucoup. J'ai déjeuné avec eux, un jour d'orage, et ça m'a plus d'être avec ces gens-là. Il faut citer aussi Edouard Molinaro.

— Qu'est-ce que Louis Malle vous a apporté?

*— Louis et moi avions une relation amoureuse, fondée sur l'estime réciproque, sur le travail que nous avions fait ensemble. Ce n'était pas simplement de l'aveuglement. De cela, il est resté une véritable amitié, un respect, et je considère Louis Malle comme un réalisateur exceptionnel. Je veux dire que ma vie intime est très étroitement mêlée à mon travail. C'est pour cela que je n'aime pas le mot « carrière ». J'ai rencontré des gens qui me convenaient et je les ai toujours attirés. Il y a une sorte d'aimant. C'est certainement à cause de ce passé que Grüber a eu l'idée en 1980 de monter **Zerline** et de me choisir, alors qu'il ne me connaissait pas. Je suis quelqu'un d'assez attentif aux autres, et de très solitaire; j'en ai besoin. Cela m'a permis de garder cet instinct en éveil. Ce qui peut paraître arbitraire dans mes choix, dans les risques que j'ai acceptés de prendre, ne l'est pas pour moi. Je sais que je reste fidèle à moi-même. Je sais que je mène mon chemin de vie. Elle est comme ça.*

— Les Amants constituent un point crucial de votre vie.

— Ce film a été distribué dans le monde entier. C'est à ce moment-là que l'on devient une « star ». Vous n'êtes pas connue seulement dans votre pays. Comme le cinéma est une industrie, il faut qu'il y ait des profits. Vous êtes tout à coup importante au box-office, puisque vos films sont vus par des millions de spectateurs.

— Vous êtes dans une période où Brigitte Bardot couvre les écrans.

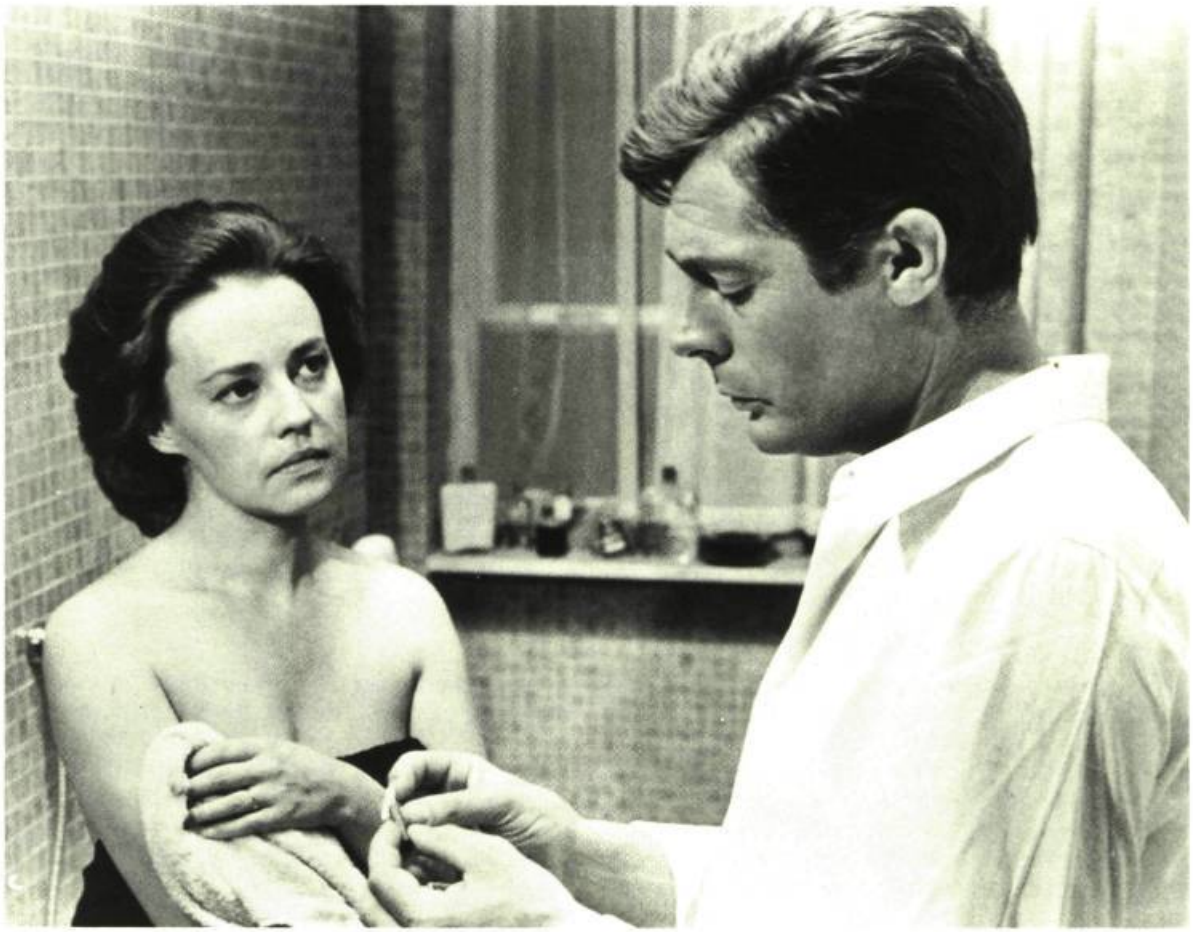
*— Oui, c'est l'époque de **Et Dieu créa la femme.***

— Elle est une immense vedettte, mais on la considère à ce moment-là plus comme un symbole sexuel que comme un actrice. Elle et vous, vous partagez pendant des années la première place.

— Ça ne s'est pas vraiment passé comme ça. Moi, je n'ai jamais accordé d'importance au box-office. Brigitte a toujours occupé une place tout à fait à part, privilégiée. Elle fait partie de ces rares êtres qui provoquent une fascination particulière. Garbo, Marlène, Marilyn, Brigitte. C'est un autre mécanisme, un autre phénomène. À l'époque de Garbo et de Marlène, il y avait Bette Davis, Barbara Stanwyck. Il y a de la place pour tout le monde. Les acteurs représentent la versatilité, la diversité humaine. On a été idôlatre face à Brigitte, tout en lui retirant son intelligence, son bon sens, sa droiture, et c'est certainement une des raisons qui font qu'elle a voulu arrêter, puisqu'on ne considérait son importance qu'en fonction de sa beauté physique. Il était inévitable que les années qui passaient aient eu un effet désastreux et qu'elle ait voulu se retirer. Alors que, pour Garbo, que j'ai eu la chance de rencontrer, c'est très différent: elle est partie à cause de l'absence de rôles.

— Aviez-vous des idoles? Je pense à Bette Davis par exemple.

— Comme toute personne qui se sent responsable de sa vie, je suis tentée de vous dire que personne ne m'a influencée. D'autre part, on ne peut pas être acteur et avoir des idoles. Mais des actrices comme Bette Davies, Katharine Hepburn, font partie des gens que je respecte. Il y a des gens qui m'enchantent à l'écran. Mais je ne suis pas idolâtre. Rien ne me donne plus de joie que de voir un film avec des acteurs formidables. C'est un ravissement.



La Nuit de Michelangelo Antonioni

— Que retenez-vous de votre expérience avec Antonioni?

— Ce fut une expérience très difficile, douloureuse. Mais chaque film a son atmosphère. Tous les réalisateurs souffrent quand ils tournent. Antonioni était très introverti. Il ne communiquait pas avec les acteurs, Mastroianni en a souffert, comme moi. Mais c'était très bien pour le film. On croit toujours que les réalisateurs parlent pendant le tournage, qu'ils disent ce qu'il faut faire. Le réalisateur donne le la. *C'est lui qui crée, de façon inconsciente, l'atmosphère du film.* ***La Nuit*** *se tournait en plein été, à Milan, la nuit. C'est un très beau film. Contrairement à ce que beaucoup de gens pensent, le cinéma est difficile. C'est un travail de précision très exigeant, un travail de morcellement qui nécessite une capacité de concentration. Il faut être en relation intérieure avec son personnage. Il faut être prêt à n'importe quel moment du jour et de la nuit, quand on vous demande, sans bénéficier de l'appui de la continuité comme c'est le cas au théâtre. C'est un travail très subtil.*

— Et Orson Welles et François Truffaut?

— Ce sont deux personnages complètement opposés. François est d'une méticulosité instinctive, avec une organisation de travail, de son quotidien, absolument incroyable. Quand on arrive sur un tournage, tout est en place. D'ailleurs, c'est lui qui a dit: « On prend le train, c'est un rapide, et on n'a pas le temps de s'arrêter pour prendre des bagages si on en a oubliés. » Il a cette courtoisie absolument merveilleuse et, comme chez tous les réalisateurs, Antonioni excepté, le bonheur de se dire: « J'ai monté mon film, je vais le tourner. » Une sorte de jubilation. Autour de François, tout est prêt. On fait une préparation dans les moindres détails, et sans s'en rendre compte, puisque c'est dans la nature de François de travailler comme ça. Sur le plateau, il y a une atmosphère d'énergie, sans affolement, un côté bon enfant. On rit. En particulier pour ***Jules et Jim****. François nous demandait si nous étions fatigués, et nous proposait une journée de vacances, une coupure, ce qui serait impensable de nos jours. Nous avions une toute petite équipe de vingt-deux personnes, acteurs compris. Je faisais la cuisine pour tout le monde, et c'est moi qui ai décoré tous les intérieurs. Il y avait plus de tension dans* ***La Mariée était en noir****, sans doute parce que le tournage se faisait entièrement à Paris, et qu'on allait de décors naturels en décors naturels. Chaque fois qu'un nouvel acteur arrivait, il se sentait un peu dépaysé: il avait le trac. Mais, tous les acteurs qui ont travaillé avec lui vous le diront, il y a toujours eu avec François un vrai « bonheur » de faire ce que nous faisions.*

— En quoi Orson Welles était-il l'opposé de François Truffaut?

— Il est l'opposé d'Orson parce qu'Orson n'est pas quelqu'un de méticuleux. C'est quelqu'un de tatillon, qui communique très peu avec ses assistants. Ça l'ennuie de raconter ce qu'il a dans la tête, et c'est terrible pour une équipe quand on fait un plan de travail. Il est très proche de son chef opérateur, tout comme François d'ailleurs. Et, chez lui, il y a, d'une façon démesurée, la manifestation éblouissante et soudaine de son génie. On renverse la vapeur, on ne fait plus ce qui était prévu, on fait autre chose. Une scène entière peut être supprimée et remplacée par une autre. On tourne tout de suite. Il donne le texte pendant qu'on tourne. Qui ne se souvient d'Orson, quand nous tournions ***Histoire immortelle*** *dans un petit village à côté de Séville, avec des figurants espagnols qu'il transformait en archers d'Extrême Orient, et qu'il retransformait tous en Chinois à quatre heures du matin. On n'entend que cette voix tonitruante sur la petite place, et comme il a passé une grande partie de son enfance à Pékin, il sait écrire les caractères chinois. Il est là, avec les pinceaux. Il fait tout, il fait les enseignes, il arrange les petits étals où il y a de la nourriture qui mijote, et en même temps il s'arrête pour manger un truc. C'est un ouragan, avec des moments de dépression ou de violence. Il disparaissait parfois trois jours de suite, comme sur cette petite île qui s'appelle Hvaar, dont tous les hôtels affichent une enseigne où il est écrit: « Cette île est la plus ensoleillée du monde, et si un jour il ne fait pas soleil, vous ne paierez pas la pension. » Nous sommes isolés, il y a une route transversale, où seuls les pompiers et l'ambulance ont le droit de circuler. Tous les matins, Orson apparaissait dans le soleil levant à bord d'un petit bateau. Cette fois-là, nous l'avons attendu trois jours. Personne n'osait bouger. J'étais dans ma chambre, lorsqu'on m'annonce que quelqu'un me demande. On me conduit à une ambulance garée là. Orson est dedans. « Je ne sais plus où j'en suis, j'ai des ennuis avec la production, je crois que je vais arrêter. » Moi, je l'écoute, et puis je lui dis qu'aux trois quarts du tournage, ça serait... embêtant d'arrêter. Il me dit: « Si un jour tu fais de la mise en scène, tu verras, on n'a très souvent qu'une envie, celle de foutre le camp. » Et nous discutions dans cette ambulance, garée entre deux maisons. C'était dément. J'annonce à l'équipe qu'Orson fera signe le lendemain. En effet, Orson est arrivé sur son petit bateau de pêche, et on a repris le tournage.*

Histoire immortelle
d'Orson Welles

— Vous n'êtes pas tentée parfois d'écrire vos mémoires?

— Si, j'en ai eu envie, mais il y a un temps pour tout. J'ai trop de respect pour l'écriture. Il faut vraiment s'arrêter, s'imposer un autre rythme de vie, c'est une très grande discipline. Comme tout le monde, j'ai écrit. Deux scénarios, un, seule, et l'autre, en collaboration. À six heures du matin, j'étais à ma table, je travaillais jusqu'à dix heures. J'allais marcher, j'en oubliais de manger, je me remettais au travail. Cela exige une concentration, un isolement absolu. Alors écrire ses mémoires... Et

Jules et Jim de François Truffaut

Luis Buñuel et Jeanne Moreau pendant le tournage du **Journal d'une femme de chambre**

puis, ce n'est pas un matériau indifférent. Cela concerne ses parents, son enfance, des choses qu'on a parfois préféré oublier. Il faut attendre le moment propice pour les affronter. Il y a les souffrances qu'on s'est imposées, l'aveuglement. On a parfois l'impression d'avoir oublié des choses. Mais la mémoire revient. Il faut être détaché de la vie quotidienne. Un jeune homme travaille sur une biographie professionnelle depuis quatre ans. Le livre sortira chez Ramsay en septembre. Mais moi, je n'ai pas fait de livre. Et c'est à titre de lectrice que Pivot m'a invitée à ***Apostrophes****.*

— Pourriez-vous nous parler de Peter Brook, qui est plus un metteur en scène de théâtre que de cinéma.

— Oui, j'ai connu l'expérience de ***Moderato cantabile*** *avec Peter Brook, puisque j'étais très liée avec Marguerite Duras. J'ai retrouvé avec lui la même exigence qu'au théâtre, lors de notre travail sur la pièce de Tennessee Williams. Je ne dis pas qu'il ne soit pas un réalisateur de cinéma, mais j'ai l'impression de lui avoir appris plus qu'il ne m'a appris à ce moment-là, à cause probablement de ma connaissance approfondie du travail de Marguerite.*

— Parlez-nous de Buñuel.

— C'est un homme qui était un enchantement. Chez lui, pas d'angoisse. Il disait: « Moteur. Coupez ». C'est le seul réalisateur qui met quarante-huit heures pour monter un film. Ses prises sont numérotées numéro par numéro, on les colle, et voilà. Buñuel est un visionnaire.

— Était-il explicite sur le plateau?

— Non, mais les réalisateurs ne sont pas explicites. Ils ne le sont que lorsque quelqu'un a du mal à comprendre. On communique sans se parler. Avec lui, on ne faisait jamais plus de deux prises. Tout son travail se faisait à l'écriture. C'est moi qui lui ai fait rencontrer Jean-Claude Carrière qui est devenu son collaborateur jusqu'à la fin de sa vie. Il était très calme, très solitaire sur le plateau, se protégeant beaucoup avec sa surdité, regardant tout, ne parlant pas, s'isolant toujours à l'heure des repas. C'est un homme qui se couchait à 7 heures et demi. Il ne dormait pas, mais il avait son cinéma. Il habitait toujours l'hôtel Napoléon à Paris. À l'époque il y avait le Claridge, ce grand hôtel, sur les Champs Elysées. Il adorait aller au bar. Il connaissait tous les barmen. Il buvait deux ou trois cocktails explosifs qu'on lui préparait, et il allait se coucher. C'était un homme exquis.

— Y a-t-il eu d'autres réalisateurs qui vous ont beaucoup marquée?

— Tous. Même ceux avec lesquels je n'ai pas travaillé. Bergman voulait faire un film avec moi en France, mais il a reculé devant le fait de travailler avec une équipe française, dans une langue qui n'était pas la sienne. Il y a Renoir aussi, avec qui j'ai très peu fait, parce que les assurances ont refusé d'assurer les deux films que nous devions faire ensemble. Nous devions tourner un scénario qu'il avait écrit pour moi, qui a été publié, ***Julienne et son amour*** *et un autre qui s'appelait* ***La Vagabonde****. J'ai travaillé avec lui simplement pour* ***Le Petit Théâtre de Jean Renoir****. Je chantais une chanson 1900. Nous sommes devenus très amis, très liés. Ce qu'il y a de plus formidable chez tous ces hommes, c'est la tolérance. Orson, par exemple, ne parlait pas de ce qu'il n'aimait pas, ce qui ne veut pas dire qu'il n'avait pas de jugement. Pas de pensées inutiles. Pas de perte d'énergie. Et ces hommes étaient tellement pris par leur propre travail, leur propre vie. Ils avaient tous, outre cette grande tolérance, une très grande rectitude, l'intégrité.*

Jonathan Birks remettant l'Hommage Birks à Jeanne Moreau lors du Festival des films du monde 1988.