

Ciné-Bulles

Bertrand Tavernier

H-Paul Chevrier

Volume 29, Number 4, Fall 2011

URI: id.erudit.org/iderudit/64976ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

ISSN 0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chevrier, H. (2011). Bertrand Tavernier. *Ciné-Bulles*, 29(4), 22–29.

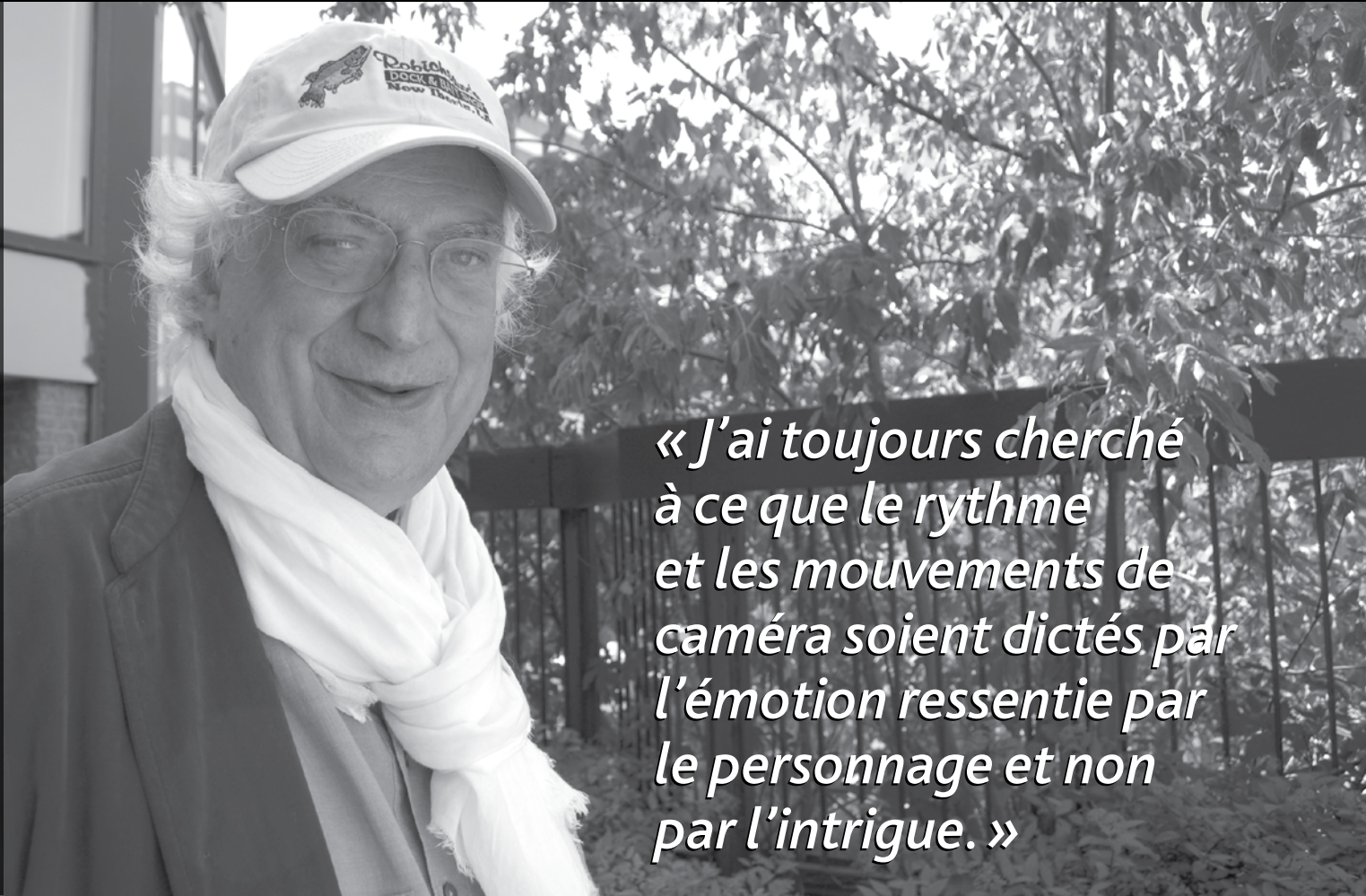
Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

The logo for Érudit, featuring the word "érudit" in a bold, red, sans-serif font. The letter "é" has a distinctive red accent mark above it.

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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



« J'ai toujours cherché à ce que le rythme et les mouvements de caméra soient dictés par l'émotion ressentie par le personnage et non par l'intrigue. »

Bertrand Tavernier — Photo: Éric Perron

H-PAUL CHEVRIER

D'abord attaché de presse, puis critique et historien du cinéma, Bertrand Tavernier a coécrit avec Jean-Pierre Coursodon une encyclopédie intitulée *50 ans de cinéma américain* et a rédigé quelque 1 000 pages d'entrevues avec des cinéastes, regroupées dans l'ouvrage *Amis américains*. Comme producteur, scénariste et réalisateur, il a à son actif 25 films (**Que la fête commence**, **Des enfants gâtés**, **Une semaine de vacances**, **Un dimanche à la campagne**, **Autour de minuit**), sans compter ses combats pour le droit d'auteur, la diversité culturelle et la restauration du patrimoine cinématographique. Le cinéaste était invité au 35^e Festival des films du monde de Montréal en août dernier pour présenter ses coups de cœur, des films français et américains des années 1940 et 1950 qui l'ont marqué. *Ciné-Bulles* a voulu profiter de cette occasion pour discuter avec lui de sa conception du cinéma à partir de quelques-uns de ses films. Une rencontre qui a permis de vérifier ce qui fait de lui un cinéaste original, plus inspiré par les cinéastes classiques que par ceux de la Nouvelle Vague.

*Ciné-Bulles: Ça fait presque 40 ans que vous faites des films, votre filmographie alterne les films de genre et les projets plus personnels, vous passez d'un film de science-fiction ou de cape et d'épée à un film autobiographique ou documentaire. Dès le début, **L'Horloger de Saint-Paul** vous a servi d'art poétique. Vous avez pris un roman policier pour en faire une histoire de prise de conscience, celle d'un père qui en arrive à se déclarer solidaire de son fils criminel. D'ailleurs, on dit que cette adaptation vous aurait permis de faire un film plus personnel que si vous en aviez écrit le scénario. Votre démarche consiste en quelque sorte à utiliser des films de genre pour réfléchir sur la société... Comment en arrivez-vous à les détourner pour parler de la réalité?*

Bertrand Tavernier: D'abord, ce n'est pas moi qui ai dit que j'avais fait un film plus personnel, c'est Pierre Bost qui, après l'avoir vu, m'a dit: « Tu as fait un film plus personnel en faisant appel à nous, des scénaristes d'une autre génération, d'une autre culture, que si tu avais écrit le scénario seul », soulignant que le fait de travailler en collaboration avec plusieurs personnes n'étouffe pas la personnalité du metteur en scène. Au contraire, cela lui permet de découvrir certains aspects dont il n'a pas conscience.

Mais il s'agit toujours d'enrichir des films de genre.

Je n'ai jamais pensé que je faisais des films de genre, je ne me suis jamais vu inscrit dans un genre ou quand il y avait un risque que je le sois, mon premier désir était de ne suivre aucune des règles du genre. **L.627** pouvait être le film le plus proche d'un cinéma de genre, mais j'avais dit que même dans la forme, dans l'esthétique, il ne fallait pas accepter une certaine façon de filmer. J'avais fait une liste de tous les plans que je ne voulais pas, tous ces cadrages quand il y a une filature de voitures, une roue au premier plan... Très vite, j'avais écrit un principe qui était de ne pas filmer de contrechamps, de ne jamais montrer l'autre camp. Tout le film était fait selon le regard des policiers, sauf à quelques reprises quand il fallait donner des explications topographiques. Et même dans les films de guerre. Dans **Capitaine Conan**, il n'y a pas une seule fois où l'on franchit la ligne. On ne voit l'ennemi que lorsqu'il est mort, prisonnier ou blessé, sinon on ne le voit jamais parce que je voulais ne garder qu'un seul point de vue,

celui de ces soldats qui ne savent pas où ils sont, ce qu'ils font, s'ils sont en train de gagner ou de perdre... Et cela donne quelque chose de très émotionnel, pas quelque chose qui suive les clichés du genre.

Vous faites donc du cinéma de contrebande.

J'essaie de faire du cinéma où je parle de ce qui me touche, me passionne, me met en colère. Il y a une sorte de cliché, qui m'énerve un peu, disant que je fais toujours des films de colère. Ce n'est pas vrai, la colère peut nourrir trois, quatre ou cinq scènes, et sous-tendre un peu le film, mais si vous n'avez que la colère, vous risquez d'avoir un film étroit et sec. Dans plusieurs de mes films, il y a énormément d'admiration pour certains personnages, pour ce qu'ils font... Dans mon film **Dans la brume électrique**, je suis très admiratif de Dave Robichaud, je suis avec lui, j'épouse ses colères, mais aussi son humanité.

*Plusieurs considèrent **Coup de torchon**, au début des années 1980, comme l'un de vos meilleurs films. Le roman de Jim Thompson (1275 Âmes) est transposé du sud des États-Unis à l'Afrique coloniale et le film propose des personnages qui se manipulent mutuellement.*

Est-ce que le film doit son succès à son cynisme dérangeant ou parce que vous avez recours à l'imaginaire — une chose rare — ou encore parce que les personnages sont ambigus et le film susceptible de plusieurs interprétations?

Je crois à cette dernière solution. C'est un film qui montre certains personnages cyniques, mais pas le personnage de Noiret. Ce dernier est complexe, étrange. Est-ce un manipulateur? Quelqu'un qui souffre de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il ne peut pas faire? Quelqu'un qui se sait tellement impuissant devant le mal qu'il pense que la seule solution, c'est de le faire à son tour...

Il y a une sorte de cliché, qui m'énerve un peu, disant que je fais toujours des films de colère. Ce n'est pas vrai, la colère peut nourrir trois, quatre ou cinq scènes, et sous-tendre un peu le film, mais si vous n'avez que la colère, vous risquez d'avoir un film étroit et sec.



Que la fête commence



Des enfants gâtés

C'est gênant de prendre parti pour un ange exterminateur.

Oui, mais les gens qu'il détruit sont des gens effroyables et en même temps, il se remet en question... Lui-même demande qu'on l'arrête, qu'on le stoppe... Quand il écrit au tableau, il est en train de dire à l'institutrice: « C'est moi qui commets ces meurtres. » C'était déjà dans le très bon livre de Thompson. Pour ma part, j'ai voulu retirer toutes les scories du roman. Par exemple, j'ai tout de suite éliminé le fait que tous les personnages féminins sont intéressés par l'argent. Parce que je trouve que chez un auteur aussi extraordinaire que Thompson, c'est un moment où il sacrifie à certains poncifs du « pulp roman »...

*D'autres considèrent que votre meilleur film serait **La Vie et rien d'autre**, tourné à la fin des années 1980. Vous y revisitez la guerre de 1914-1918, avec un officier chargé de comptabiliser les 350 000 disparus et 2 femmes qui cherchent l'une son mari, l'autre son fiancé. Sans compter la recherche du Soldat inconnu. À quoi attribuez-vous la force de ce chef-d'œuvre? À la délicatesse du scénario qui évite que les deux femmes n'apprennent qu'elles cherchent le même homme? À la dénonciation, entre autres, d'arrangements entre industriels allemands et français pour s'épargner mutuellement leurs usines? Ou, plus simplement, au fait que c'est une grande histoire d'amour — c'est nouveau — dans une mise en scène magnifique?*

Je ne pense pas qu'un film puisse être un chef-d'œuvre pour les deux raisons que vous avez citées

en premier, parce que ces deux raisons, si elles donnent de la force à des scènes, elles ne sont pas suffisantes pour investir le film tout entier. Cela dit, elles sont importantes... J'aime énormément la scène entre les deux femmes et les deux actrices, Sabine Azéma et Pascale Vignal, sont magnifiques. C'est une scène qui essaie d'éviter de tourner autour de la notion d'intrigue, de ne pas s'y soumettre. Oui, c'est un film d'amour, c'est un film sur l'apprentissage de la vie et les premiers pas que font certains personnages, notamment le personnage de Noiret. Des premiers pas hésitants, tâtonnants, malhabiles pour sortir du monde de la mort, du monde de la destruction et rentrer dans celui de la vie. Derrière les personnages, il y a tout un pays qui essaie d'apprendre à revivre, d'apprendre à cultiver des champs, d'apprendre à retrouver la mémoire, le souvenir ou le destin des gens qui ont combattu...

Et puis c'est aussi un film sur la mémoire, sur la manière d'échapper à la responsabilité... Certaines personnes vont s'en sortir en érigeant des symboles, le Soldat inconnu, des monuments... Ce qui est une autre manière d'oublier la réalité. Comme le dit à un moment Noiret, on va célébrer une personne et l'on va oublier le million et demi de gens qui sont morts, on va surtout oublier les raisons et la manière dont plusieurs sont morts, souvent décimés par des décisions totalement criminelles de généraux français irresponsables, des généraux meurtriers qui n'ont pas été emprisonnés pour ces meurtres. Par exemple, on peut dire que le général Nivelle a fait assassiner des dizaines de milliers de soldats...

Dans les années 1990, vous réalisez des films de fiction très proches du documentaire. L.627 il-



Coup de torchon



Capitaine Conan

lustre le métier de policier à travers la routine d'une brigade des stupéfiants. Ça commence aujourd'hui montre le métier d'enseignant dans une école d'une ville sinistrée. Et toujours sans intrigue. Par leur façon d'élever l'héroïsme quotidien jusqu'à l'épopée, ce sont des films qui pourraient servir de modèles. Est-ce que chaque métier ne devrait pas avoir son Tavernier? Et est-ce vrai que l'école porte maintenant votre nom?

Oui, l'école, qui s'appelait l'école Derrière les haies, s'appelle maintenant l'école Bertrand Tavernier. Une décision qui relève de l'ensemble des professeurs et de la ville d'Anzin. En ce qui concerne la première question, j'ai toujours attaché une importance énorme aux métiers. Et j'ai toujours essayé de choisir des acteurs dont l'une des qualités était d'être crédible dans le métier que je leur donnais. Noiret était formidablement crédible en horloger, on ne se posait pas de questions. Philippe Torreton est absolument crédible aussi bien en soldat qu'en policier ou en instituteur. Nathalie Baye, on a l'impression qu'elle travaille depuis 10 ans dans le lycée où elle enseigne, dans sa manière de marcher et tout. Au point que je me suis amusé à diviser les acteurs français en deux catégories : ceux à qui l'on peut donner un métier et ceux à qui c'est difficile. Par exemple, Jean Gabin, vous pouvez le mettre dans n'importe quel métier, il était chauffeur dans **La Bête humaine**, ouvrier, banquier, avocat; aucun problème, il était immédiatement crédible. Vous avez des acteurs qui se coulent dans un métier, des acteurs qui trouvent les gestes alors que pour d'autres, vous avez un mal de chien à leur donner un métier. Alain Delon, par exemple. Tous les films où il est extraordinaire sont des films où il n'a pas vraiment de métier. Le plus souvent,

c'est un marginal, et même quand il est flic, il ne l'est pas de manière réaliste, il reste à part. Quand il joue un avocat, je n'y crois pas du tout.

Avec **L.627**, j'ai voulu faire un film dont le thème serait le travail. Parce que dans de nombreux films, on ne voit jamais le personnage au travail, quand on voit un type censé être un architecte, on voit deux plans où il est sur un chantier à discuter avec des ouvriers. Mais les problèmes, la pression, la tension, le côté physique qu'il peut y avoir dans un métier, c'est très souvent évacué. Je me suis dit : « Si je faisais un film uniquement sur le poids du métier. Est-ce qu'on le fait bien ou pas? Est-ce que le fait de le faire vous procure une satisfaction ou, au contraire, vous démoralise, vous abat, vous déprime? » Parce que si vous parlez du travail, vous parlez de choses importantes, vous parlez de la fatigue, de la désillusion, vous parlez de sentiments qui sont hyper importants, que ce soit un professeur, un flic, un soldat ou encore un assistant-réalisateur dans **Laissez-passer**.

Ce qui veut dire que je vais montrer des scènes où les gens se coltinent à des problèmes qui ne vont pas augmenter le suspense. Ce sera un interrogatoire, le fait de taper un rapport à la machine et de ne pas avoir de papier carbone... et d'un seul coup, vous avez tous les problèmes physiques qui arrivent dans une administration qui est à la fois épouvantablement bureaucratique et où les gens travaillent sans argent, parce que personne ne veut regarder comment ils travaillent. Vous touchez un thème énorme. Quel est le rapport du pouvoir politique avec ces gens à qui ils demandent de faire respecter la loi, l'enseignement, les conséquences d'une guerre? Et quand les personnes décident de suivre ces



L.627



La Vie et rien d'autre

instructions et d'essayer de le faire au mieux, ils finissent par devenir des emmerdeurs, parce qu'ils font apparaître à la fois tous les gens qui ne le font pas bien et surtout le fait que personne au-dessus d'eux n'a envie qu'on fasse bien le travail. Personne.

On a édicté une loi après **L.627** qui veut que les toxicomanes, quand ils sont arrêtés, soient mis dans un hôpital et subissent un examen médical pour voir s'ils doivent être pris en charge, mais personne n'a voté les crédits pour appliquer la loi. Les médecins ne sont pas formés pour traiter la toxicomanie, il n'y a pas de places dans les hôpitaux, on n'a pas d'argent... Donc on donne cinq comprimés à la personne, on la met en prison, elle contamine les autres... Toute la société déraile, on aggrave le problème et maintenant, c'est devenu pire qu'à l'époque de **L.627**. Tous les policiers que j'ai rencontrés sont venus me dire il n'y a pas si longtemps: «On a moins de crédits, moins de pouvoir, il y a moins d'effectifs dans les rues... Sarkozy n'arrête pas de lancer des slogans du genre "Il faut lutter contre l'insécurité" et l'on a dix fois moins de moyens pour lutter.» On a affaire à des gens qui ne veulent lutter que sur les chiffres. Un policier me disait: «Le gouvernement veut que les chiffres sur la délinquance baissent? J'ai une recette! Dans mon commissariat, je retire les chaises. Quand les gens viennent pour déposer sur un vol, un cambriolage, il y a moins de chaises qu'il y a de gens, donc plusieurs repartent. Je gagne ainsi 25 % de délinquance en moins. Les chiffres n'ont aucun rapport avec la réalité.» Je me suis aperçu, en faisant des films sur le travail, ce que cela faisait apparaître. C'est comme jeter un caillou dans l'eau, ça fait des cercles et vous touchez très loin les choses.

Votre avant-dernier film, **Dans la brume électrique**, est tiré d'un roman de James Lee Burke et porte sur le poids du passé. La version américaine est dominée par l'intrigue, tandis que votre version s'attarde plus aux personnages. Elle offre des scènes inutiles à l'intrigue, mais pertinentes quant à l'atmosphère, aux sentiments et à l'intériorité des personnages. Dans votre cinéma, vous cultivez la beauté de certaines scènes, comme celle sur l'apprentissage de l'orgasme par Christine Pascal dans **Des enfants gâtés**, celle de l'horloger qui apporte des nouvelles dans **Une semaine de vacances**, celle des officiers qui emmerdent les soldats dans **Capitaine Conan**... Vous avez recours à des textes aussi magnifiques que le poème de l'enfant au couteau dans **Des enfants gâtés**, la lettre finale dans **La Vie et rien d'autre**... Est-ce que vous cultivez ces citations et ces digressions pour vous libérer de l'intrigue?

Oui, ça ouvre l'intrigue vers quelque chose d'autre. Ce n'est pas que je rejette la narration, mais quelquefois, l'intrigue peut être pesante, elle peut amener à des solutions conventionnelles. J'ai envie d'effacer l'impression que la conduite des personnages a été dictée par un scénariste et un metteur en scène, de donner l'impression que ce sont les personnages qui écrivent le scénario. Pour arriver à ça, j'évite les coïncidences voulues par le scénariste. Je vais vous donner deux exemples.

Dans **L'Horloger de Saint-Paul**, j'avais écrit un début de dialogue pour une scène entre Rochefort et Noiret et Pierre Bost m'a dit: «Je ne pense pas que le personnage puisse dire ça dans l'état où il est maintenant, je suis d'accord avec ce que tu racontes, mais



L'Appât



Ça commence aujourd'hui

je pense que le personnage n'a pas envie de dire ça, il n'est pas prêt, laisse-le vivre.» Ça a été une des premières leçons, très importantes, que je n'ai jamais oubliée : laissons vivre le personnage.

Un autre exemple de cela est un commentaire d'André De Toth qui avait vu **L'Appât** et avait eu une très forte réaction : « Ce film est incroyable, c'est un film sur tout ce qui menace la civilisation actuelle... » Je lui raconte que je voulais terminer par un gros plan de Nathalie, mais que mon chef opérateur m'a proposé de la filmer en légère contre-plongée... Et voilà qu'il me coupe : « Non, ce plan-là, ce n'est pas toi ni le chef opérateur, ce genre de plan, c'est le personnage qui l'a dicté, qui a décidé du cadrage. » J'ai trouvé cela très émouvant. J'ai toujours cherché à ce que le rythme et les mouvements de caméra soient dictés par l'émotion ressentie par le personnage et non par l'intrigue. J'irais même plus loin. Dans **La Princesse de Montpensier**, j'ai essayé de faire ça dans les rapports entre les paysages et les émotions des personnages, afin que les paysages reflètent certaines des émotions et des passions des personnages.

*Quand vous commencez votre carrière de réalisateur, dans les années 1970, plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague sont devenus ce qu'ils avaient dénoncé, à savoir des représentants d'un cinéma de qualité. Alors que Truffaut, Chabrol et Rohmer sont plutôt décadents, on pourrait dire que vous êtes délinquant. Vous vous distinguez par vos convictions politiques. Dans **L'Horloger de Saint-Paul**, vous politisez un roman de Simenon en transformant un crime passionnel en acte de protestation; **Des enfants gâtés** élabore une mosaïque à la Bertolt Brecht pour réclamer plus de so-*

*lidarité; **L'Appât**, vous l'avez évoqué, montre le vide existentiel de la société contemporaine; **Ça commence aujourd'hui** est une incitation à l'engagement à la manière des films de Ken Loach... Vous prenez toujours le parti des plus faibles et dénoncez toutes les injustices. Est-il encore possible aujourd'hui de faire des films qui ont une dimension politique?*

La Nouvelle Vague a réagi contre des cinéastes qui parfois avaient eu la même démarche que moi. Autant-Lara, Duvivier, Renoir et d'autres ont fait des films qui parlaient de la société. Les gens de la Nouvelle Vague ont voulu faire un cinéma à la première personne, sur l'apprentissage de l'amour, sur le je... Mais il y a quand même autour de ce mouvement des films extraordinaires comme **La 317^e Section** de Schoendoerffer sur la guerre, des films comme **Cléo de 5 à 7** qui parle de la guerre d'Algérie et qui a même un point de vue féministe très intéressant. Il y a aussi Alain Resnais et Chris Marker, bien sûr, qui sont périphériques à la Nouvelle Vague...

Ce que j'essaie de vous faire admettre, c'est que vous vous êtes distingué de la Nouvelle Vague par la récurrence de vos convictions politiques.

Disons que pour ma part, j'ai été influencé par les cinéastes anglais contemporains de la Nouvelle Vague — ceux du *Free Cinema* —, et puis par les metteurs en scène américains qui avaient essayé de parler de la société, mais dont plusieurs avaient été victimes du maccartisme. J'étais admiratif de Rohmer, de Godard, mais je refusais de faire une guerre entre les gens d'avant et les gens d'après. Même chez Autant-Lara, chez Duvivier, il y avait des films

magnifiques. La plupart des derniers Carné sont franchement très mauvais, mais **Le Jour se lève**, sur le suicide d'un ouvrier, est un film extraordinaire...

J'ai essayé de réconcilier tout ce qu'amenait la Nouvelle Vague avec lequel j'étais d'accord — sortir

des studios, avoir une caméra très mobile, essayer d'être proche des gens — et en même temps, je voulais retrouver ce qui me touchait dans les films de Becker...

Vous étiez quand même plus proche de Positif que du style des Cahiers du cinéma...

Oui. Bien sûr, *Positif*, ils adoraient Agnès Varda, Chris Marker, Resnais... mais je n'ai jamais appartenu à un clan et je trouve que les clans, avec les exclusions, c'est aussi lamentable que certaines habitudes dans les partis politiques. Comme dans le Parti communiste quand il était stalinien. Tout d'un coup, tous les gens qui avaient fait la guerre d'Espagne étaient suspects parce que la mode avait changé. J'ai toujours détesté les ayatollahs. Mais c'est vrai que le contenu politique était présent, il était présent dans les films qu'écrivait Prévert et même dans les films d'avant qu'écrivait Jeanson. Vous savez, le manifeste antifasciste lancé par les surréalistes, après la prise de

pouvoir d'Hitler, il y a seulement deux personnes du cinéma qui le signent : Jacques Prévert et Henri Jeanson. Ce dernier a écrit plusieurs films qui étaient engagés politiquement, c'était un homme pacifiste, antifasciste, anticolonialiste. C'est la personne dans le cinéma qui a été condamnée au plus grand nombre d'années de prison... J'étais admiratif de ça, de Jean Aurenche et de Pierre Bost qui, dans **Douce**, écrivent une scène extraordinaire avec Marguerite Moreno qui va chez les pauvres — une scène digne de Buñuel — et leur dit : « Je vous souhaite la patience et la résignation ». Et Roger Pigaut qui réplique :

« Je vous souhaite l'impatience et la révolte ». J'ai voulu travailler avec des gens qui avaient écrit « impatience et révolte » en 1942...

Cela m'amène à vous parler de vos films historiques. Capitaine Conan, par exemple, est une leçon d'histoire. J'y ai appris que la France s'est battue dans les Balkans en 1914-1918...

Si ça peut vous rassurer, deux ministres de l'Éducation nationale française, Lionel Jospin et Jack Lang, ne le savaient pas non plus.

*J'y ai appris comment on avait gagné la guerre avec des repris de justice. Mais voilà, le même sujet, sans aucune conscience historique, ça donne **Inglourious Basterds**, un film qui laisse croire qu'Hitler est mort au pied de la tour Eiffel et que les Juifs ont été aussi barbares que les Nazis... Ça ne vous gêne pas que notre époque en soit rendue à discréditer le film historique et à célébrer l'inculture d'un Tarantino?*

C'est une fantaisie, le film de Tarantino. Le film avec Conan ne disait pas seulement comment gagner la guerre avec des repris de justice, il disait que la guerre, elle est gagnée par des guerriers, par des gens qui connaissent le terrain, par des assassins qui ont tué, qui ont égorgé... **Capitaine Conan** dit qu'il y avait 500 000 soldats dans l'armée d'Orient et qu'il y avait 2 000 guerriers, que les soldats ont fait la guerre et que les guerriers l'ont gagnée. Le thème de la guerre gagnée par des criminels, c'était celui du film pas très bien réussi d'Aldrich, **Dirty Dozen**, mais surtout celui d'un film magistral d'André De Toth — on revient à lui — qui s'intitule **Play Dirty**, un film méconnu et unique, qui évite tous les pièges dans lesquels tombent Aldrich et Tarantino. Le vrai thème de **Capitaine Conan**, c'est comment on arrête une guerre. Arrête-t-on une guerre comme une partie de football? On siffle et tout le monde rentre au vestiaire? Il y a des gens qui ont pris des habitudes, qui sont devenus des seigneurs de cette guerre, des maîtres du monde, ce qu'on voit dans le film. Comment les faire revenir sur terre? C'est un problème auquel les nations sont confrontées. Quand j'ai présenté le film à New York, un psychiatre m'a dit : « C'est le meilleur film que j'ai vu sur la guerre du Vietnam et les conséquences qui ont pesé sur les soldats dont certains sont devenus des tueurs ou des malades mentaux. » Est-ce qu'un pays n'a pas de responsabilités envers

Le vrai thème de **Capitaine Conan**, c'est comment on arrête une guerre. Arrête-t-on une guerre comme une partie de football? On siffle et tout le monde rentre au vestiaire? Il y a des gens qui ont pris des habitudes, qui sont devenus des seigneurs de cette guerre, des maîtres du monde, ce qu'on voit dans le film. Comment les faire revenir sur terre? C'est un problème auquel les nations sont confrontées.



Tommy Lee Jones et Bertrand Tavernier sur le tournage du film **Dans la brume électrique**

les gens à qui il a demandé de tuer? Il ne suffit pas de dire: « Vous ne tuez plus. Avant on vous récompensait, maintenant on va vous punir si vous tuez. »

*Je vous écoute parler du film historique et je vous trouve un peu dinosaure. Le cinéma actuel est maniériste. Lucas, Tarantino et les frères Coen se contentent de piller les films classiques, ceux des années 1940 et 1950, surtout pour montrer leur savoir-faire. On a même refait **Psycho** plan par plan, mais en couleurs. Dans cette poubelle de copies et de plagiats, vous semblez vous consacrer à retrouver les originaux. Comme si votre amour du cinéma classique devenait un refuge contre la bêtise du cinéma actuel.*

Il y a des films magnifiques quand même. Je ne suis pas un grand partisan du *remake* de **True Grit** des frères Coen, je trouve que c'est moins bien que la première version. À côté de cela, vous avez **Winter's Bone**, un film extraordinaire, complètement neuf, vous avez les Australiens qui font **Animal Kingdom**, un film comme on n'en a jamais vu, comme ce film américain **Frozen River** qui est vraiment très intéressant. Je n'ai pas simplement une admiration pour le cinéma classique, mais pour toutes formes de cinéma, je fais mon miel de tout. Mais c'est vrai que je me sens un peu dinosaure, avec mon acharnement à vouloir traiter de sujets historiques, à vouloir parler de l'Histoire non pas en la reconstituant, mais comme elle est ressentie par les personnages... Pour moi,

La Princesse de Montpensier n'est pas un film sur la Renaissance, mais sur une époque telle qu'elle est comprise et ressentie par une jeune femme qui n'en comprend que 20%. La vérité dans un film historique, c'est de retrouver ce sentiment, et non pas de filmer une période du passé avec la conscience que nous en avons.

Parce que souvent, les films historiques nous en apprennent plus sur la période où ils sont tournés que sur la période dont ils parlent. J'ai même vu des westerns féministes...

Absolument. Souvent, on prête aux personnages des décisions ou des pensées qui ne peuvent être que celles des gens qui maintenant savent... Un journaliste m'a demandé pourquoi dans **La Princesse de Montpensier** je ne nommais à aucun moment la Saint-Barthélemie. Mais pendant que ça se faisait, personne ne savait que ça s'appelait ainsi, le nom de massacre de la Saint-Barthélemie n'a été utilisé que 20 ans plus tard.

Finalement, vous faites une histoire des mentalités.

J'essaie de faire une histoire des sentiments. Si vous avez des sentiments justes, vous parlez des mentalités. ■