

## Séquences

# Bertrand Tavernier : À propos de 'Round Midnight

Léo Bonneville

---

Numéro 127, décembre 1986

URI : [id.erudit.org/iderudit/50759ac](http://id.erudit.org/iderudit/50759ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

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

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Bonneville, L. (1986). Bertrand Tavernier : À propos de 'Round Midnight. *Séquences*, (127), 44–47.

---

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1986

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. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# BERTRAND TAVERNIER



## À PROPOS DE 'ROUND MIDNIGHT

Déjà en octobre 1982, Séquences avait rencontré Bertrand Tavernier, lors de la sortie de Coup de torchon (Séquences, no 110, pp. 24-36). On sait que l'oeuvre de ce cinéaste français s'attache à des moments d'histoire. Prenant son grain où il le trouve, il avait songé à tourner l'histoire de colons français au Manitoba sous le titre La Soeur perdue. Malheureusement, il a dû y renoncer faute d'argent. Après Mississippi Blues (1985) qui traitait d'une certaine façon du jazz, il a voulu donner l'expression cinématographique à d'authentiques artistes du jazz. Quand il est venu présenter 'Round Midnight à Toronto, Minou Petrowski l'a interviewé.

Léo Bonneville

*Séquences — Comment vous est venue cette histoire de musique de jazz, de musiciens, de créations?*

**Bertrand Tavernier** — C'est vraiment un film sur la création. C'est un film sur des gens que j'admire et qui, à mon avis, n'ont jamais été traités correctement dans un film, en tout cas, dans le cinéma hollywoodien. C'est donc une musique qui n'a jamais été bien traitée par le cinéma hollywoodien. Je voulais faire ce film par amour et par colère. Ça faisait longtemps que j'y pensais. C'a été un coup de chance: une rencontre avec un producteur sans penser que je ferais un film avec lui. Nous avons discuté. Puis, il m'a appelé en me disant que j'avais un argument qui l'intéressait et que nous pourrions peut-être faire un film ensemble. Tout est parti de là. Il m'a demandé si j'avais un sujet. Je lui ai répondu non, mais que je pensais à Lester Young, sur une photo dans l'hôtel Louisiane, sur son lit, vieux, et qui regarde quelque chose. Je ne sais pas quoi. Mais si nous faisons le film, nous saurons ce qu'il regarde. Il m'a dit que cela lui plaisait bien. Plus tard, nous nous sommes rencontrés avec David Rayfiel, le scénariste. Ce que nous voulions faire, c'est le contraire de **Paris Blues** (Martin Ritt, 1961) avec Paul Newman et Sidney Poitier, film complètement faux sur cette période. Sans doute, une tentative sympathique, mais un film écrit et réalisé par des gens qui ne connaissaient rien à la question.

— **Vous avez choisi la période 1959, à Paris. Personnellement, j'ai un souvenir du jazz à Paris dans les années 50.**

— J'ai pris surtout une période de transition, la fin d'une époque pour le jazz, le début du rock avant une renaissance qui, je l'espère, va arriver bientôt, avec le néo-bop. Ça m'intéressait 1959. De plus, je voulais qu'il y ait un arrière-fond vague qui suggère, à deux ou trois reprises, la guerre d'Algérie, sans la montrer fortement. Cela marquait le jeune Français Francis faisant son service militaire dans le sud avec — démolé complètement — Dale Turner, comme il l'a fait avec beaucoup de musiciens de jazz, d'ailleurs. Cela me semblait intéressant d'opposer deux personnes blessées, abîmées toutes deux par la vie et qui vont, en contact l'une avec l'autre, s'aider mutuellement. Le film ce n'est pas simplement l'histoire d'un brave Français qui essaie d'aider un musicien noir qui est en permission. C'est surtout une histoire d'amour entre deux hommes; une histoire où deux hommes s'aident réciproquement parce que, d'une manière ou d'une autre, le Français a autant besoin d'aide que Dale Turner. Il est alors évident que cela devient un film sur la création, sur la frustration du créateur. Pour moi, c'est la version nocturne d'**Un dimanche à la campagne**. Truffaut disait que tout grand film doit avoir un côté documentaire. Moi, je crois que c'est une phrase magnifique. J'y pensais tout le temps quand nous filmions les musiciens en train de jouer, puisque nous enregistrons la musique en direct. D'ailleurs, tout a été enregistré en direct. Il n'y a pas un seul plan de playback. Je me disais que si j'arrive à être **juste** sur un sujet spécifique, alors le film aura une portée universelle. À Venise, Gordon Dexter affirmait que c'est le premier film qui capture l'essence impalpable de ce qu'était la création chez les musiciens de jazz. J'en suis très fier et je pense que je resterai le seul pendant un certain temps. Mais ça pourrait être un film sur un écrivain, sur un peintre. Donc sur un créateur. **'Round Midnight** traite les Noirs comme des créateurs et non comme des ramasseurs de coton, ce qui a toujours été traité par Hollywood. Les Noirs ont été traités comme des amuseurs qui parlaient comme des ramasseurs de coton illettrés du Mississippi, sans doute sympas et ayant le sens du rythme dans le sang. D'une certaine manière, je regrette beaucoup que le Jury de Venise n'ait pas accordé un prix à Dexter Gordon, sous prétexte qu'étant un musicien jouant un musicien, ce n'était pas une création. Mais l'acteur participe à un état d'esprit. Sans doute c'était facile pour les Noirs, car ils ont le jazz dans le sang. Jouer ce n'était pas un boulot, tandis que les Blancs, eux travaillaient en tant qu'acteurs. Dexter était un musicien. Il n'a pas bossé. Il suffisait de dire moteur et il était lui-même. Il participait. J'éprouve une grande colère. Parce que c'est le même esprit du Jury qui a fait que Lester Young a crevé dans une chambre d'hôtel avec cinquante dollars dans les poches. C'est vraiment le même état d'esprit. Ce sont des gens incapables de voir, dans ce que faisait Dexter, dans la recherche de vérité, un vrai travail en profondeur. Si c'était si facile de se jouer soi-même, alors tout le monde le ferait. Si c'était si évident, il suffirait de prendre un musicien de jazz et de dire moteur. Le résultat serait le même. Alors comment se fait-il que, depuis quarante et un ans que le be-bop a été créé, personne ne l'a fait? Il n'y a pas eu un seul film qui l'a tenté. Et je trouve que c'est quelque chose de choquant. Je pense que la presse l'a bien senti qui a accordé à **'Round Midnight** le Prix de la critique italienne.

— **Il faut dire que c'est Dexter qui nous amène dans son univers. On comprend alors qu'il reste toute la journée à l'hôtel, qu'il attend le soir. Sa petite liberté, c'est de traverser la rue.**

## FILMOGRAPHIE

### Courts métrages

- 1964 : La Chance et l'amour (un sketch)
- 1965 : Baisers (un sketch)
- 1983 : La 8e Génération
- 1983 : Ciné Citron

### Longs métrages

- 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 : Mississippi Blues
- 1984 : Un dimanche à la campagne
- 1986 : 'Round Midnight [Autour de Minuit]

### Téléfilm

- 1983 : Pays d'octobre

### Vidéo-cassette

- 1982 : Philippe Soupault et le surréalisme

— C'est exactement cela. Son univers est un univers refermé sur lui-même; il va du club à l'hôtel. Tout est orienté vers la musique, la destruction, la mort; vers l'angoisse mais aussi vers la joie de créer. Dexter a beaucoup travaillé là-dessus. Il a amené des choses qui viennent de sa vie. Il a montré une intelligence formidable de la progression synthétique de son personnage. Il a trouvé des phrases et des réactions magnifiques. Elles collaient au sujet. Aimez-vous le basket-ball? C'est une phrase de lui, pourtant elle n'a rien à voir avec la musique de jazz. Mais c'est une phrase très juste pour exprimer magnifiquement une tentative de communication avec une petite fille française. En tant que Noir, Dexter m'a dit que la chose la plus éloignée d'une petite fille française, c'était le basket-ball. Et il m'a dit aussi que la chose la plus proche d'un Noir américain, en 1959, c'était le basket-ball. C'est à travers ce sport que le Noir trouvait sa dignité. Je trouve que c'est une vue très intelligente sur le personnage. C'était vraiment un travail d'acteur. Philippe Noiret, quand il a vu le film, m'a dit que ça remettait les pendules à l'heure. C'est pour nous une grande leçon d'humilité. Je suis un peu triste pour Dexter Gordon.

— Il a mis de sa vie dans son personnage.

— Il m'a affirmé que le film était dur à tourner. Il n'était pas habitué aux horaires du plateau. Le tournage exigeait une compréhension pour matcher deux plans ensemble. Pour entrer dans l'esprit du film, il m'a déclaré qu'il avait en tête les



images de Lester Young, de Charlie Parker et de tous ceux qui sont morts même tragiquement et qui ont donné leur vie pour le jazz et qui n'ont pas eu la chance qu'il a eue. C'est la première fois qu'on accueille comme ça un Noir et qu'on le laisse s'exprimer dans un film. J'ai eu une belle réaction de Woody Allen, amateur de jazz, qui a dit — en parlant de Dexter — que c'était la meilleure interprétation qu'il avait jamais vue par un acteur non professionnel.

— **Quand on a vu Dexter Gordon jouer du saxo, et quand on voit un acteur prendre un saxophone, ça n'a plus aucun sens.**

— On voit bien qu'ils n'ont pas les mêmes notes, qu'ils ne soufflent pas vraiment, qu'ils ne font pas d'effort. C'est pourtant cela que je voulais montrer. C'était la violence de la création, la sueur de l'effort, les regards de deux musiciens qui se demandent quelles notes ils vont jouer. Il y a des moments que seul le direct pouvait donner. Quand Billy Higgins prend tout à coup les balais et voit Dexter en train d'aiguiller, il change pour la batterie, je ne pouvais faire cela en playback. Pour moi, c'est l'émotion. C'est comme si, dans un western, les gens n'étaient pas capables de monter à cheval. Je trouve que, dans la plupart des films, on ne fait même pas cet effort.

— **Vous avez le décor de la rue qui recrée les misères claustrophobiques de la nuit.**

— Tout a été construit en studio grâce à Alexandre Trauner, sauf pour deux ou trois plans de jour. Cela permettait d'avoir une unité de couleurs de minuit. Quand on est en plein jour, on cligne de l'oeil tout à coup, parce qu'on est surpris. C'est un film qu'on a fait avec une telle passion, un tel amour pour ces gens. On avait vraiment l'impression de prendre des risques. Des gens nous demandaient si nous n'étions pas complètement fous d'entreprendre un tel film. Personne, avant nous, n'avait osé faire un film sur des musiciens de jazz. Vraiment c'était un peu fou et nous n'avions pas beaucoup d'argent pour le faire. Heureusement qu'il y avait des gens assez enthousiastes. Je ne pourrai jamais assez remercier Irwin Winkler qui s'est montré le producteur idéal et qui a réussi à imposer le film souvent à des gens qui n'étaient pas très chauds pour le faire. Et Warner Bros. m'a donné une complète liberté.

— **Vous êtes un homme qui aime le jazz.**

— Passionnément. C'est mon second amour après le cinéma.

— **Avez-vous fréquenté les clubs quand vous étiez plus jeune?**

— Pas tellement. J'apprenais le jazz à travers les disques. À ce moment-là, j'étais au collège. Tout de même, je suis allé une quinzaine de fois écouter les gens, mais pas comme le personnage du film. Par contre, sa passion pour les musiciens, je peux la comprendre, car j'avais la même passion pour les cinéastes. En effet, j'allais voir Fritz Lang à la Cinémathèque ou encore Buster Keaton. J'ai même passé une semaine avec John Ford. C'est dire que j'avais les mêmes rapports avec John Ford que Francis avec Dale.

— **Mais les rapports avec les cinéastes ne semblent pas aussi faciles que ceux avec les musiciens.**

— Je vous ai dit que j'avais passé une semaine avec John Ford. Quand j'étais attaché de presse, je dormais dans la chambre de John Ford pour l'empêcher de tomber, parce qu'il buvait beaucoup. Quand John Ford parlait des films dont il rêvait, des films qu'il ne pourrait jamais faire, j'avais la même émotion que Dexter Gordon quand il parle de musique. Je vois donc des points communs très forts.

— **'Round Midnight est un film tendre, triste, mélancolique. N'est-ce pas la fin d'une époque?**

— Non, parce qu'à la fin du film, on voit que la musique a repris, que des milliers de personnes sont intéressées. C'est vrai que la musique de jazz est une musique dérangeante, une musique de rébellion. Ce n'est pas le rock'n'roll. Le rock'n'roll est une musique de l'establishment, même quand c'a été l'époque. Le jazz, lui, a toujours été une musique de rébellion. Et jamais une musique acceptée. Les grands joueurs de jazz étaient des hors-la-loi. Maintenant on fait des recherches sur le jazz. Il recommence à avoir du succès. Les disques du Blue Note se vendent comme au temps des grands musiciens. Je pense qu'il y a un espoir. Je crois que le pendule est en train de repartir dans une autre direction. J'espère que le film va y contribuer.

