

Entretien avec Renato Berta

Par Vincent Annen, Alain Boillat et Jeanne Modoux

15 mars 2022

Retranscription de la version intégrale (139 minutes) par Ani Gabrielyan, octobre 2022

Supervision éditoriale : Alain Boillat

Mise en ligne : janvier 2023

L'entretien a été enregistré dans le bureau du directeur de la Cinémathèque suisse (en l'absence de celui-ci) au Casino de Montbenon à Lausanne. En lien avec la rétrospective qui lui était consacrée par la Cinémathèque, Renato Berta était intervenu le jour précédent dans un enseignement intitulé « L'image cinématographique, entre technologie et spectacle », dispensé à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'UNIL par Maral Mohsenin, chargée de cours.

L'entretien débute par un mot d'accueil et de présentation du projet de recherche consacré à Alain Tanner et à un bref retour sur l'intervention de Berta dans le cours du jour précédent. On propose ensuite au chef opérateur de faire l'impasse sur le récit de sa rencontre avec Tanner à l'occasion de la projection des *Apprentis* à Cinema & Gioventù au festival de Locarno, déjà évoqué dans son ouvrage *Photogrammes* paru peu de temps auparavant¹, et de commencer par parler de sa collaboration avec Tanner sur la première fiction de celui-ci.

Mais ensuite comment vous en êtes arrivé à Charles mort ou vif – dans un entretien qui a été publié dans [Dominique] Bax, [...] Berger-Tanner², vous dites que vous aviez eu le scénario de Tanner pour Charles mort ou vif. La question, c'est : est-ce que c'était une discussion avec Tanner, est-ce que vous avez reçu le scénario ? Il vous a convaincu, quel rapport il y avait au scénario dans le fait que vous avez commencé, avant 68, à vous mettre dans le projet Charles mort ou vif [...] ?

Ouais. Là, vous mettez beaucoup de viande sur le feu.

Oui ? [Rires]

Parce que, c'est-à-dire que parler des scénarios, évidemment avec tous les films que j'ai faits il y a eu une évolution sur la conception et l'approche du scénario. Mais essayons de définir [ce qu'est] un scénario. Déjà, première observation, un scénario, c'est quelque chose « entre ». Ce n'est pas

¹ Renato Berta et Jean-Marie Charuau, *Photogrammes*, Paris, Grasset, 2021, p. 51.

² Cyril Béghin, « Une époque formidable. Entretien avec Renato Berta », dans Dominique Bax (dir.), *Alain Tanner – John Berger*, Bobigny, Collection Magic Cinéma, p. 30.

quelque chose, ce n'est pas une œuvre en soi. C'est-à-dire que c'est un document, à l'origine, qui sert à formuler le film. Un pour toute l'équipe : « Voilà, c'est ça qu'on va fabriquer ». Ok ? Bon. Donc c'est quelque chose qui n'est pas définitif. Alors s'il y a une comparaison à faire, c'est avec l'architecture. Si moi je vous montre des plans d'architectes, ce n'est pas évident de comprendre tout de suite, de voir la maison comme elle est faite et tous les étages et tout... Alors qu'est-ce qu'ils font, les architectes ? Ils font un dessin [à l'] aquarelle à côté, une vue en perspective, des couleurs et tout, pour les gens qui n'ont pas l'habitude de lire un plan. Des fois, même les grands architectes, Gaudi spécialiste de ça, ils font des dessins, ils regardent, puis : « Hm, ce n'est pas très bien », une fois que la construction est faite. Mais pourquoi ? Parce que voilà, le plan, qu'ils ont dessiné, c'est pas du tout quelque chose qui correspond à quelque chose qui est fini. Donc, la notion du scénario, c'est quelque chose qui bouge, c'est quelque chose qui se transforme, et je le définirais [comme] un document qui sert aux gens qui s'occupent de la fabrication du film pour fabriquer le film. Maintenant, avec le temps qui passe, il s'est transformé petit à petit, c'est-à-dire que le scénario est devenu un document qui sert à financer le film, parce qu'il y a les commissions, parce qu'il y a des gens qui sont dans des institutions qui sont susceptibles de financer le film. Alors petit à petit le scénario a été transformé. Le but du scénario, les motivations d'un scénario, petit à petit, se transforment. Donc, la crise. À un certain moment, on rentre en contradiction, on sait plus [ce qu'est] un vrai scénario. Donc moi, encore maintenant quand je reçois un scénario, si c'est un metteur en scène, si c'est un réalisateur, enfin un cinéaste que je ne connais pas, je ne connais pas ses films et tout, je tourne la dernière page, je l'appelle, je dis : « Bon, donnons-nous un rendez-vous, première question : qu'est-ce que tu vas en faire du scénario, maintenant ? ».

[Et] dans le cadre spécifique de Tanner ?

Voilà, maintenant je reviens au cas spécifique.

Voilà, c'est parce que lui, il n'a pas le même rapport au scénario que tout le monde – même à l'époque...

Ça a beaucoup évolué, dans tous les films d'Alain.

Voilà.

Ça a évolué.

Et Charles mort ou vif, il a dû donner sept pages au Département fédéral de l'Intérieur [ex-Office fédéral de la culture] pour avoir une subvention.

Ouais.

Ensuite, on lui a quand même demandé un scénario dont on voit bien – on en a une version annotée, j'en ai montré un extrait à Bideau qui l'a lu hier avant qu'on montre Charles mort ou vif en salle [projection de la version numérisée et restaurée dans le cadre des Rencontres du 7^e Art Lausanne], [que] la plupart [de ce qui est écrit est] conservé. Par contre, chez lui, à part une exception, on y reviendra, il n'y a quasi aucune indication technique...

Non...

Il n'y a pas de découpage technique dans le sens précis, c'est des continuités dialoguées et la plupart du temps c'est vraiment pensé pour les acteurs, et donc la marge qui est laissée, notamment au chef opérateur, de ce point de vue-là est très grande.

Alors je ne suis pas d'accord avec cette terminologie, « marge qu'il a laissée » : [à] moi il ne m'a rien laissé du tout, c'est-à-dire que ça c'est quelque chose... comment dire ? À lire ensemble. C'est-à-dire que moi ça passe à travers un dialogue. C'est-à-dire c'est quelque chose d'ouvert et qui me permet d'exercer mon métier. Mon métier, comme je le conçois moi, ce n'est jamais une demande : « Voilà ce que je veux, c'est ça », puis : « Oui, bon, d'accord, je le fais », comme [à] un... – je faisais tout à l'heure l'exemple de l'architecture –, [à] un carreleur on lui dit : « Bon, faut mettre du carrelage de là à là », « Oui d'accord, je le fais ». Ce n'est pas ça. C'est-à-dire que moi, j'essaie de, comment dire, de rentrer dans un projet, c'est pour ça que je préfère parler de projet, en attendant le scénario, un des piliers du projet, mais ce n'est pas encore le projet, le projet ce sera le film fini, c'est pour ça que l'on est toujours en train de travailler sur quelque chose qui bouge, de mobile.

Mais c'est ça qui nous intéresse aussi.

Oui, mais, c'est le cinéma qui est comme ça. C'est le cinéma qui est intéressant.

Même en littérature – nous en est dans une perspective qui s'appelle « génétique textuelle », c'est des brouillons d'auteurs, des choses comme ça, des fois qui n'existent en rien dans le roman final.

Absolument.

C'est un peu ces méthodes-là, je dis ça en passant mais...

Oui, sauf que là...

Ce n'est pas un cas isolé...

Un roman, on est toujours confronté à l'écriture, c'est-à-dire un papier, un stylo, tandis que là il y a une transformation substantielle, c'est vraiment...

Puis il y a un seul auteur, la plupart du temps, tandis que là c'est un travail collectif.

Voilà.

Je suis tout à fait d'accord. Dans Photogrammes vous dites que vous avez beaucoup travaillé en amont, déjà à propos de Charles mort ou vif, avec Tanner – vous dites : « l'organisation des plans, relation des plans entre eux, l'anticipation du montage, ... ». De quoi avez-vous souvenir, dans ce dialogue [avec Tanner] ?

Là il faut le situer un tout petit peu historiquement, c'est-à-dire que c'est vrai que moi à l'époque je sortais d'une école de cinéma, donc j'avais pas une expérience folle, autant que Alain, il avait pas non plus une expérience folle de [la] fiction, mais la force, justement, la force de *Charles mort ou vif*, à mon avis, c'était ça, c'est-à-dire que c'est un film qu'on a fondé sans tout cette... – j'ai envie de dire cette pesanteur –, ou tout ce passé, [cette] inertie, toute cette bataille qui font que le cinéma petit à petit se transforme, tandis que là on était innocent. Quand Alain écrit le scénario, qu'il a écrit [à] une vitesse absolument phénoménale – il [l'] a écrit en deux semaines, enfin [en] très peu de temps en tout cas –, c'est venu un truc comme ça. Il a vécu ça à Paris, il a dit : « Moi je ne peux pas filmer Mai 68, les barricades tout ça, ça ne m'intéresse pas, ça m'intéresse plutôt le phénomène Mai 68 à Ge..., en Suisse ». Voilà, la discussion, elle est venue comme ça : « Pourquoi tu ne filmes pas ça, pourquoi tu veux filmer ça ? ». C'est un homme d'un certain âge qui rentre en crise, oui en crise, je ne sais pas si c'est juste de dire une crise, mais disons une personne qui est confrontée à l'évolution de la société, de façon assez hurlante et qui réagit, résultat c'est Bideau et Reusser qui interviennent pour l'amener dans un hôpital psychiatrique... Si on raconte aujourd'hui ce scénario, on dit : « Ouais bon, ça va, ouais... ». Par contre, à l'époque, il avait un impact formidable, et il y a eu une espèce de *cohérence*, c'est un terme très important pour moi, un espèce de cohérence qui s'est installé dès le départ, mais qui [n']est pas, comment le dire... Le scénario, évidemment pour nous c'était important, mais ce qui était très important aussi c'est de choisir des lieux, comment filmer, avec le temps qu'on avait, c'était en vingt et un jour de tournage si je me souviens bien...

Et les repérages vous y étiez. Par exemple...

« Les repérages vous y étiez » : les repérages évidemment que j'y suis ! Vous dites ça comme si... Ça me paraît tellement...

Quels souvenirs vous avez là autour ? C'est des choix importants dans le film...

Ah bah oui, c'est-à-dire que, comment dire... Premièrement, il y a une chose qui était très simple à l'époque, on ne voyait pas des caméras à chaque coin de rue, le fait de voir une caméra sur un pied dans un certain endroit c'était l'évènement. Ça c'est très important. Donc du coup, quoiqu'on dise, il

y avait un certain respect, et les gens ils étaient quand même relativement étonnés. [Il] y avait des gens qui résistaient et qui nous envoyaient se balader, d'accord, mais le choix des lieux par exemple, on rentrait dans un bistrot : « Oui, bon, tournage de film », ils étaient très intéressés les gens. Aujourd'hui quand on demande [à] aller tourner dans un bistrot : « Bon, écoutez on n'a pas le temps », tout le monde râle, c'est compliqué. À l'époque c'était nettement moins compliqué. C'est-à-dire que du coup, on pouvait même trouver des lieux au dernier moment. À Genève on mettait la caméra où on voulait : « Bah tiens, t'as vu, si on se met là-bas » ; « Bah oui, t'as raison », hop on se mettait là-bas. Enfin bref, il n'y avait pas toute une négociation à faire, donc les choses ils étaient *vraiment* plus simple. De ce point de vue-là. Bêtement, pratiquement.

Quand j'évoquais les repérages, je pensais plus, est-ce qu'Alain Tanner avait déjà en tête, au moment où il écrivait le scénario, des lieux...

Si.

Par exemple la maison, je ne sais pas comment l'appeler, la maison où il se retire...

Si, mais c'est résultat de relations tout bêtement qu'on a avec des gens. C'est la maison d'une personne que lui connaissait bien, maintenant je ne me souviens plus³, c'était une personne qui avait avec lui une relation : « Est-ce que tu veux filmer chez moi, oui, d'accord, très bien. Tu viens quand ? Dimanche ? Ah non c'est plutôt lundi... ». Enfin voilà, c'était fait comme ça, ce n'était pas quelque chose de... Et puis c'est vrai que les lieux ils conditionnaient évidemment le filmage. Je veux dire on savait très bien que tourner dans ce lieu là c'était très bien parce que du point de vue pratique, c'était facile d'y arriver, etc. Les plafonds par contre ils sont un peu bas, on n'a pas beaucoup de place pour mettre des lumières. C'est très important, à la différence d'aujourd'hui, là il fallait éclairer, pas moyen de faire autrement, fallait éclairer. Donc il fallait trouver des lieux dans lesquels on pouvait mettre des lumières. Aussi, considérons que, comment il s'appelle le comédien, le comédien chez qui ils vont, avec la barbe... [Marcel Robert] Enfin bref. Lui il était très grand. D'ailleurs il y a un plan où il rentre, je ne sais pas si vous vous souvenez, quand il y avait la fille de François Simon, quand il rentre du plan, dès le début il est baissé comme ça [Berta se recroqueville], il lui fait comme ça et tout, mais simplement, parce qu'on ne pouvait pas cadrer plus haut, parce qu'il y avait les projecteurs dans le champ. Donc, si vous voulez ce n'est pas en contradiction avec la mise en scène, et petit à petit, voilà l'idée, il nous a dit : « Mais moi je peux rentrer déjà comme ça [se penche vers le bas], un peu plus bas, comme ça hop [met la main sur la tête] », autrement il rentrait, il était coupé là [met la main sur le cou]. Vous voyez ce que je veux dire.

³ D'après François Albera (email à A. Boillat du 30.12.2022), il s'agit de la maison-atelier située dans la commune de Jussy, au lieu-dit Les Beillans, qui appartenait au sculpteur genevois Gérard Musy, enseignant en arts plastiques dans un collège privé catholique genevois, l'Institut Florimont (Petit-Lancy).

Ces idées dans la maison que vous avez eues, par exemple cette caméra très en mouvement...

Tanner.

Ce moment où ils miment une pièce de théâtre, la fille Marianne et Charles, et puis on bouge autour...

Oui, Alain, Alain...

Ça c'était des choses avant...

Si, dans le cinéma d'Alain, très souvent on rigolait, parce qu'il y avait des situations qu'on vivait tous les jours, et donc c'est vrai que dans les relations humaines, autour d'une table, il se passe toujours les choses et puis c'est clair que son cinéma faisait plutôt appel à des gens assis autour d'une table plutôt que des gens qui se tirent dessus avec des fusils. Donc il faut filmer des gens autour d'une table et c'est drôle parce que dans tous les films d'Alain, il y avait des gens autour d'une table qu'il faut filmer et toutes les fois c'était des caméras en mouvement et c'était souvent un peu de la même façon, mais pas avec la même technique, parce qu'à l'époque, on n'avait pas de travelling, et c'était une chaise roulante et il y avait l'opérateur. Donc ce n'était pas moi qui étais au cadre, là, c'était [Claude] Stebler, et c'était lui qui avait la caméra sur l'épaule et voilà. Alors le fait d'avoir une chaise roulante, c'est bien parce qu'on était à la même hauteur [que les] comédiens, donc du coup, hop !

Oui parce qu'on est assis, c'est vrai...

Moi c'est des choses sur lesquelles j'ai toujours des problèmes et très souvent quand on voit des gens autour d'une table la caméra elle est haute, parce qu'on peut passer par-dessus la tête des gens de haut et tout donc, on plonge et ça c'est des choses qui se sont posées, ce genre de choix de filmage, ils se sont posés en partant de choses simples, c'est-à-dire que voilà, ça on veut éviter, le point de vue [...] en hauteur [...].

Ça permet cette proximité au visage...

Et puis bon [mime un regard avec ses doigts], évidemment il y a des défauts, ou la qualité, c'est à discuter, c'est qu'on passe derrière des gens des fois. Alors des fois ça pouvait être gênant ou pas, surtout si on veut être synchrone avec une partie des dialogues ou pas. Donc ce qu'il faut déterminer c'est ça. Dans quelle mesure il faut être, il faut avoir dans le champ les gens qui parlent, voilà. Chose que par exemple c'était très différent dans *Jonas*, qui a ce grand repas [mime un cercle], là c'était différent. C'est-à-dire que la caméra se promenait d'une façon un peu plus arbitraire, mais ça, ça fait partie de l'évolution.

[...]

Souvent Tanner dit que ça lui était égal [la position de la caméra, la focale], que ça ne le concernait pas. Enfin ça dépend, il n'a pas toujours dit ça, est-ce que c'était comme ça ? Est-ce que vraiment il [faisait] des choix bien précis dans les discussions ou est-ce qu'en fait ça vous était plutôt délégué. Comment ça se passait pour la dimension plus technique ? Ça varie chaque fois ?

Ouais, mais disons, il y a certaines choses qui s'imposent, c'est-à-dire que, que on est dans un endroit qui n'est pas très grand, on veut avoir un plan de gens comme ça [mime une hauteur de plan], bah oui, là il y a un seul objectif avec lequel on peut faire ça, donc des fois c'était... J'ai presque envie de dire qu'on n'avait pas le choix. Ce n'est pas toujours une vérité.

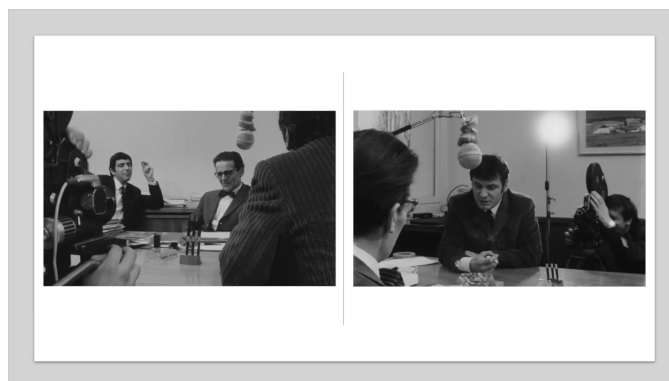
Après, depuis Le Retour d'Afrique, il y a des choix très nets.

Très très évident, absolument, absolument.

Théoriques...

Mais disons *Charles mort ou vif*, tout était filmé... Comment on peut dire ça ? Tous ces choix-là, ils étaient dictés par la situation, par la géographie des lieux, par la position des personnages.

En voilà une [image] par exemple. C'est intéressant de se dire que vous filmez une autre caméra qui filme. Ici, c'est vous ?



Oui.

Donc, qui filme, pendant que vous êtes-vous à l'image ? Vous évoquiez avant le cadreur.

C'était le cadreur, bien sûr [...]. C'était le cadreur qui était à la caméra et moi j'étais chef opérateur et comédien.

[...]

Mais on est d'accord que là il y aurait eu mille autres manières de filmer ?

Mais toujours.

Voilà.

Le fait d'avoir la caméra juste à côté...

Exactement, il y a mille façons de faire les choses, alors maintenant pour essayer de limiter un peu la discussion, surtout quand on est sur un plateau, on ne peut pas discuter pendant des heures, par le fait qu'on le sait, c'est-à-dire que, qu'est-ce qu'on veut ici ? On veut sentir que Monsieur Dé [...] est filmé par une caméra. Bon, alors la caméra, on la met dans champ, et donc on la met dans le contrechamp. On veut voir le fils qui est là un peu d'une façon arrogante, le père qui a tout à fait une autre position et la personne qui fait l'interview. Voilà. Et puis on va voir quatre éléments. Bon, alors comment on peut faire ? On ne peut pas mettre un plan très large de la personne de dos, ce n'est pas très intéressant, donc on met une amorce, du coup on se dit : « Pourquoi on ne met pas une amorce de la caméra aussi ? ». « Ah oui, d'accord, très bien, on fait ça », voilà. Alors ici par exemple, on voit très très bien que selon les règles du cinéma, le contrechamp [...] n'est pas du tout correspondant. C'est-à-dire que les places sont organisées en fonction des positions, des possibilités qu'on avait nous. C'est-à-dire que la position de caméra ici [pointe la capture d'écran], elle est théoriquement là [idem], sauf que la distance n'est pas juste, c'est un autre plan, une autre mise en place, mais, qui est, comment dire, qui est, le terme...

Continu quand même.

Oui, c'est-à-dire [...] – nous on prend un terme : « qui est raccord ». C'est-à-dire que la transition, elle est lisse, disons, avec le plan suivant. En réalité elle n'est jamais lisse, dans n'importe quel plan...

Le choix des amorces, ça ne va pas de soi. On aurait pu faire un truc totalement nul...

Évidemment !

... avec des champs contrechamps ou je ne sais pas quoi...

Oui, et ça c'est un choix qu'on fait nous, et il fallait trouver la focale qui nous permet de faire ça, donc évidemment là c'est une focale qui est, ça se voit, très courte, par rapport à l'autre, qui est déjà une focale un peu plus serrée, un peu plus longue. Ici l'espace est complètement – on voit très bien, c'est un grand angle –, il est complètement, comment dire, disons pété, déformé, tandis qu'il est un peu plus « juste », mais c'est faux de parler dans ces termes, parce que là c'est des choix *narratifs* tels qui permettent de monter le film, de faire un plan après l'autre, etc...

Ça nous donne un certain rapport aux gens de la TV, de les avoir en amorce, de les avoir flous en premier plan...

Absolument.

Surtout pour Alain Tanner qui, quand même, sortait de la TV. Enfin la TV dans son propre parcours, elle avait une certaine...

Exactement.

... une place importante...

Exactement, exactement.

[...]

...je trouve que c'est assez magnifique, par exemple cette scène-là, revue dans cette version restaurée...

Mais ça en même temps c'est d'une simplicité et c'est dans ce sens-là qu'on a trouvé une efficacité où les choses, j'ai presque envie de dire, s'imposaient petit à petit. Mais d'ailleurs, à mon avis, les films les plus intéressants, mais ça sur les cent quarante longs métrages que j'ai faits, très souvent il y a ça, c'est-à-dire où les choix au dernier moment, quand il s'agit d'organiser le plan et tout, les films les plus importants c'est où les choses arrivent d'une façon, appelons ça, naturelle, d'une façon évidente, on se dit : « Bah oui, c'est ça qu'il faut faire, allez on discute plus ». Mais, il y a eu, en amont, une série de choses ou des discussions, des dialogues, ou en tout cas avant le tournage une série de choses qui permettent d'opérer ces choix avec une efficacité, qu'on retrouve ici, j'veux dire. Est-ce que je m'explique là ?

[...]

Alain Tanner savait qu'il pourrait le gonfler en 35 quand il fait le projet au début, en 68, il disait déjà que c'était possible ?

Oui.

Donc vous avez déjà eu des discussions, vous étiez dedans.

Oui, oui bien sûr.

... Avec les gens de Schwarz Film ? Parce que ce n'est pas non plus... On est en Suisse, il n'y a pas des laboratoires partout... Enfin, comment ça se fait...

Déjà le choix de la pellicule, c'est-à-dire qu'on a tourné en inversible, vous savez pourquoi tourner en inversible ? Parce qu'on pouvait tourner en négatif aussi. [...] Quand on fait un gonflage, on a un positif, donc vous voyez ce que c'est un inversible ? Pellicule inversible, [...] on a l'original, il devient un positif et pas un négatif, on entend par original la pellicule qui est passée dans la caméra, et qu'on va traîner toute la vie du film. Donc on tourne en inversible, simplement parce que, pour faire un gonflage avec un système optique, ce n'est pas un contact, vous comprenez ? Les tirages en contact, c'est la copie travail, sur une tireuse, les deux pellicules passent et c'est en contact, lumière, hop, imprime. Mais le gonflage il se fait à travers la pellicule, avec un système de projection, sur du 35, du coup si c'est du positif, on a directement en négatif.

Donc on gagne une étape.

Donc on gagne une génération. [...] C'est-à-dire que, du point de vue qualité, il y a un « mais » : [...] la reproduction des densités, elle est quand même relativement limitée. Et puis il faut faire extrêmement attention à l'exposition.

Voilà, et d'où la question qui concerne en fait la fiction, parce que ces fictions, La Salamandre ça se termine à Noël, et on a toujours l'impression que les films de Tanner ne sont possibles qu'entre novembre et décembre. Et donc, en fait le scénario prend ça en compte, parce que c'est assez présent, la fin de l'année, le moment où elle est virée, enfin où elle part. Le Milieu du monde c'est tout autre chose donc on reviendra après mais, dans ces films en noir-blanc là, Charles mort ou vif, La Salamandre, on sent bien que, on voit bien qu'il fait froid quand vous tournez...

Nous on disait avec Alain, je me souviens, oui : on va tourner avec la lumière « 16 gonflé ». On disait ça. C'est-à-dire que la lumière 16 gonflé c'était Genève, assez différent de la lumière de Lausanne à cette époque, parce que Genève souvent était [sous ?] une couche de nuage, qui nous permettait d'avoir des contrastes nettement moins violents, ce qui nous arrangeait par rapport aux possibilités de cette pellicule. Et donc il n'y a pas des plans au soleil.

Cette grisaille, par rapport à la thématique de cette vie en Suisse et du point de vue que le film...

C'est pour ça que le mot cohérence, c'est un mot qui est très important, c'est-à-dire que même le choix du plan travail, c'est cohérent par rapport au film fini, c'est un des éléments, il y en a... cent autres. Voilà.

[...]

Alors, si ça vous intéresse : le film est monté, donc il y a une copie [de] travail, une copie inversible 16 mm. Après, [il] faut faire le gonflage, alors là il y a toute une technique qui est mise en place pour [ne] pas avoir de collures et tout ça, et là ça devient un tout petit peu plus compliqué, c'est-à-dire

qu'on [ne] peut pas monter le négatif 16 mm en collant les plans au photogramme près les uns après les autres [...], il faut laisser quelques photogrammes en plus, autrement on voit les collures et, [à] chaque coupe, il y a un truc qui apparaît qui est vraiment épouvantable [...].[...] Il faut [donc] laisser quelques photogrammes en plus [...] : il laissait cinq photogrammes au début, cinq photogrammes à la fin, [...] la machine sautait dix photogrammes de façon à ce qu'on ne [voie] pas les collures. Ou, autre possibilité, c'est de faire plan par plan, et puis on monte en [35mm], parce qu'en 35 c'est possible, il y a l'espace pour faire la collure.

Parce que là vous aviez monté sur le 16, non ?

Le montage, oui, mais après, on remonte le négat[if], il faudrait [dire], on *conforme* le négatif. On conforme, par rapport à la copie [de] travail. C'est-à-dire que la copie [de] travail, le film monté, hop, il faut monter le 35, tel qu'il est monté en 16. Donc là il faut faire gaffe quoi. Parce que c'est facile de faire des erreurs.

Mais ça se faisait relativement peu ? [...] Parce que vous étiez [en contact] avec Schwarz Film, [...] – pour eux, c'était usuel, de gonfler comme ça en 35 ?

Ils avaient déjà fait des films et puis ils avaient déjà fait les films de Michel Soutter. Faut pas oublier que Michel, de ce point de vue-là, avec Simon Edelstein... [Il] était quand même assez balèse, Simon, dans les films je trouvais, le travail qu'il faisait dans les films de Michel, c'était vraiment très, très fort. Il était génial je trouve. [...] Les deux se sont trouvés sur mesure : *James ou pas* [1970], tous ces films, c'est sublime je trouve.

Mais ça vient après Charles, ça ?

Oui, non mais les..., qu'est-ce qu'il avait tourné avant ? *Les Arpenteurs* c'était après, non il avait déjà tourné *La Lune avec les dents*, c'était avant. Ce n'était pas Simon d'ailleurs là, c'était Zeller, *La Lune avec les dents*... enfin bref. Mais en tout cas, Michel, il avait déjà [...] de l'expérience. [...] Schwarz, il en avait surtout par rapport à ce que je vous disais : manipulation de l'original et tout ça – c'est très délicat, parce que le 16 mm, c'est vraiment galère. Le 35 c'est déjà plus..., plus facile physiquement ; le 16 mm [...], ça tombe, ça se raie... C'est vraiment galère quoi, à gérer. Tandis que le 35 c'est beaucoup plus simple. Bref. Donc [chez] Schwarz ils ont eu une renommée de qualité de développement, pas simple[ment] de développer l'inversible, [mais] surtout toute la post-production, toute cette technique-là. Eux ils étaient assez balèses et quand même assez attentifs. Donc ils avaient quand même une expérience. Mais donc, nous on tirait, nous on faisait, d'autant plus que [chez] Schwarz, ils n'étaient quand même pas très tendres avec ses films, parce qu'ils comprenaient pas, [...] sur le moment ils disaient « kommunistischer Dreck » [Rires]

[...]

Mais donc [rires], ce n'était pas un allié, au niveau du... Il était allié simplement parce que [Tanner] c'était un client, et qu'il payait ses factures à l'heure...

[Ils] ont des techniciens, mais lui, le vieux Schwarz, il n'était quand même pas un type d'extrême gauche, qui fumait des pétards en développant la pellicule. Il était quand même... [rires], il était très dur. Ouais. Ce n'était pas la personne que j'avais envie de voir tous les jours et [avec laquelle] boire des coups, quoi.

Mais avec les techniciens de Schwarz, vous étiez vraiment en contact, par contre ?

Ah si, les gens qui s'occupent du développement je les appelais, si je faisais un truc dont je n'étais pas sûr, je les appelais, oui. Mais bon, on ne pouvait pas prendre de risque technique. C'est pour ça que, photographiquement, c'est des films qui sont relativement simples, mais tout était simple, tout était cohérent là, j'veux dire, j'ai presque envie de dire qu'on ne pouvait pas faire autrement. D'ailleurs, je [m'en] suis aperçu quand on a fait la restauration. On a pris une semaine pour faire la restauration, c'est à peu près une semaine pour l'étalonnage [...]. On arrive là, premier jour avec l'étalonneur, que je connaissais bien, Giando de Bologna [Giandomenico Zeppa, responsable de l'étalonnage au laboratoire Immagine Ritrovata de Bologne]⁴ avec lequel j'ai fait beaucoup de films, et on a commencé à tripoter et tout. Toutes les corrections qu'on faisait, c'était un désastre. [...], ça ne marchait pas. C'est-à-dire qu'il fallait respecter parfaitement ce qu'on avait à l'époque. On ne pouvait pas faire une correction. Parce que, hop !, ça basculait très vite. C'est-à-dire qu'on avait [...] la gamme de gris qu'on avait enregistré, on [ne] pouvait plus intervenir. Quand on avait un négatif, on peut faire un peu plus clair, un peu plus dense et tout. Là, le moindre truc qu'on corrigeait, ça devenait... horrible, en plus clair, donc évidemment c'est plus clair, plus sombre, on jouait sur la densité, c'était un désastre. C'est-à-dire qu'il fallait respecter au millimètre le film de l'époque, le support de l'époque. On ne pouvait pas tricher. Donc du coup, morale de la fable, c'est qu'on a fait [la restauration du] film en deux jours [...]. On ne peut rien faire, on a dû se rendre à l'évidence. Et je me suis aperçu que, finalement, on avait relativement bien bossé, considérant la technique qu'on avait. Oui ?

Justement, en parlant de cette technique, hier vous avez spécifié plusieurs fois que vous travailliez en parallèle à la télévision, et que le matériel, c'était le même matériel, c'était cette même pellicule

⁴ Fondé par la Cineteca di Bologna au début des années 90, il s'agit aujourd'hui d'un laboratoire commercial réputé pour la restauration de films de patrimoine. Zeppa est très respecté dans le domaine : il a travaillé sur tous les films de Renato Berta à Bologne (*Charles mort ou vif*, *La Paloma*, quelques films d'Alain Resnais, les autres films de Tanner restaurés par l'Association Alain Tanner, etc). Nos remerciements à Mara Mohsenin pour ces précisions.

réversible – si je ne me trompe pas. A partir du même matériel, est-ce que vous aviez une manière différente de l'utiliser ?

Si, c'est-à-dire qu'évidemment, la télévision, c'est pour ça qu'elle m'intéressait, c'est-à-dire qu'on se faisait une expérience, c'est-à-dire qu'on..., qu'on apprenait... Donc, à l'époque, la télévision, développée [à] Genève, ils avaient des machines à développer, tandis que nous on développait chez Schwarz, mais disons que les machines, *grosso modo*, étaient à peu près les mêmes. Donc, on se faisait quand même un certain apprentissage génial à la télévision. [...] pour moi, personnellement, [au niveau] technique : on prenait un peu plus de risques avec la télévision, on dit : « Tiens, voilà, [...] ne corrigeons pas le diaphragme ». Parce que à l'époque, on avait une main sur le point, mais on avait aussi une main sur le diaphragme, c'est-à-dire qu'on faisait les panoramiques, on contrôlait le diaphragme, on bougeait le diaphragme. Mais là [...], pour la télé, on prenait un peu plus de risques, on disait : « Tiens, voilà, là je ne vais pas faire de corrections [...] C'était quelque chose que je faisais souvent, je ne bougeais pas le cadre, et faut sentir la personne, faut que tu la laisses bouger, mais qu'[elle] soit toujours bien cadrée. Et ça il faut... anticiper. Évidemment, tu me dis : « Ben oui, je pourrais faire le zoom, suivre au zoom, suivre la personne... », tandis que là je m'exerçais à connaître les gens qu'on filmait, et ça veut dire aussi connaître les comédiens.

Donc il y a des choses que vous avez expérimenté à la télé que vous avez ensuite réutilisées ?

J'ai plus qu'expérimenté, j'ai appris. Appris, parce que, bon, à part le fait que c'est un métier, encore aujourd'hui j'apprends des choses, hein. Je dis ça parce que quand on filme les êtres humains, c'est comme ça. C'est bien pour ça que je fais ce métier. [...]

Juste j'aimerais, sur ces questions de type de pellicule, [discuter] ce jeu qu'il y a sur la facture de l'image dans La Salamandre, au début et à la fin, tu sais évidemment de quoi je parle, mais je montre tout de suite cet extrait. Donc il y a ce plan-ci, quand elle [Rosemonde] sort du magasin de chaussure.



Bon, ça c'est un ralenti.

[...] vous aviez ça en tête, dès le début ?

Non, on ne savait pas.

C'est de la post-production ?

Non, alors je vais te dire, comment est né ce plan. [...] Donc ici, j'étais à la caméra, [avec] Alain, on se disait qu'il [ne] faut filmer qu'elle, elle sort de ce magasin : elle est libre. Bon, comment on peut faire ? Je dis à Alain : « Tu sais, elle est libre, je veux bien, tu vois, je veux dire, Genève et tout, dans la rue, comment on peut faire ? ». D'ailleurs si on regarde bien, il y a même des gens qui disent : « Ce n'est pas le moment de filmer ! », parce que c'était le jour avant Noël, deux jours avant Noël, on voit toutes les décorations de Noël, bref. Et là on est parti, moi et Bulle, j'ai dit : « Bulle, t'es d'accord ? On fonce, allez on fonce », donc tu vas où tu veux, moi d'une façon ou d'une autre, je te suis, et puis au montage, ils monteront ce qui est bon, tu vois c'est quand même très monté, tu vois. Mais j'étais quand même assez près d'elle, je dis ici, je crois que j'étais... style, ce n'était même pas 16... À l'époque j'avais des objectifs à moi, et, non je crois que c'est plutôt en 25 ici, je ne sais pas, je ne peux pas te dire, ah non peut-être pas. 17.5... Enfin bref, et donc voilà, on s'est lancé tous les deux, les autres ils étaient au bistrot [...] C'était ça, l'enjeu de la séquence, quoi...

Mais en filmant, vous n'aviez pas encore pensé au fait que ce serait, à l'écran, montré au ralenti ?

Non.

Le début c'est la même chose...

Oui.

Mais ça a l'air encore plus ralenti...

Si, au début on s'était [dit], étant donné qu'il y avait cette ambiguïté : il ne faut pas comprendre que c'est elle. D'ailleurs, ce que je trouve [...] intéressant, c'est que ça laisse assez libre, parce que finalement, je me disais, [...] cinquante ans après, on [ne] sait pas si elle ment quand elle dit : « Oui, c'est moi qui l'ai fait ».

Oui tout à fait, ça reste...

Finalem...ent...

D'ailleurs dans le « remake » de La Salamandre, Fourbi, il y a une ambiguïté là vraiment totale : elle ne veut pas le dire.

Oui ! Mais là elle dit : « Si, c'est moi ».

Mais de manière... en souriant.

Mais, oui, donc tu te dis, est-ce que c'est vraiment elle [l'a fait] ou pas ?

Voilà.

Donc c'est dans ce sens-là qu'à mon avis, c'est drôle parce que moi à l'époque, euh, je l'ai lu vraiment, bah oui c'est elle qui avoue à ces deux zigotos et... C'est seulement après coup... que je me suis dit : « Tiens... »

C'est la manière dont Jacques Denis lui dit, oui, mais c'est un peu complice... sur [un] mode un peu ironique : « Ah mais tu l'as tué, enfin t'as essayé de le tuer ».

[...]

Oui, il y a quand même quelque chose que le début montre, c'est qu'il y a le plan sur elle, qui semble être dans le même espace, or, elle déclare qu'elle n'était pas dans le même espace, plus loin, à un moment donné du film. Donc, disons...

[Sourit] Est-ce qu'on est sûre que c'est dans le même espace ?

C'est pour ça que j'adore ce début. Car en fait elle n'est pas située dans l'espace. Elle pourrait entendre un bruit, et tourner la tête, et être en fait ailleurs.

Exactement.

Ça c'est du Godard... Enfin l'idée d'avoir un...

J'ai presque envie [...] de dire que, plus que du Godard, c'est du John Ford, mais du John Ford de *Liberty Valance* [*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962]. [...] C'est le plus grand chef d'œuvre du cinéma. C'est un des dix. Un des dix pour moi. [...] *Liberty Valance* c'est un film absolument génial. De tout points de vue.

[...]

Et c'est, comment dire, ce type de choses non affirmées [que] je trouve, chez Alain, vraiment formidables. Parce qu'Alain, [parfois], c'est quand même une personne très dure. Je le connais bien, très dur, et certaines affirmations, à la limite du racisme [à l'encontre] des Suisses allemands – qu'est-ce que j'ai pu m'engueuler avec lui ! « Ouais, suisse allemand, ouais », j'veux dire : « Attends, ça va Alain ! » [...] « Je te signale que tes films, ils sont sortis à Zurich avant Genève, et ils ont été beaucoup plus appréciés à Zurich qu'à Genève ! ». Moi je ne suis pas du tout comme ça [...]. Lui, en plus, il est

d'origine suisse allemande, oui son père, il était quand même directeur de la Coop de Aarau... [Ou] je ne sais pas où, enfin bref. Si, si !

[Rires] Ça, c'est une nouveauté !

Si, je crois que si, et oui ! D'origine suisse allemande, je veux dire, Alain Tanner [prononce Tanner avec un accent suisse allemand appuyé]... Donc, voilà, c'est avec beaucoup de respect et beaucoup d'amour que je dis ça, que ce soit bien clair.

Mais par rapport au cinéma aussi, des films [dont] il ne voulait pas entendre parler...

Oui, il était très dur. Mais par contre, par contre, il est quand même de ce point de vue-là, comment dire, c'est ça qui est intéressant dans le cinéma, c'est qu'on ne triche pas. On ne peut pas tricher au cinéma. Et là j'trouve ce dont on est en train de parler maintenant, ça donne une dimension de ce bonhomme, qui est quand même très élevée.

Qui laisse l'ambiguïté, qui fait des trous, des lacunes dans le récit, dans ce qui est montré...

Oui, mais quelle ambiguïté créative ! [...] Autant il était très affirmé sur certaines choses, et autant là, il est d'une élégance !

Et notamment les rapports de couple.

Oui.

Parce qu'il faut quand même dire que, dans ses films, c'est assez complexe.

Oui, alors là, je ne suis pas un spécialiste de ça.

[...]

Oui, mais alors attends, parce que là il y a le discours, hein, c'est-à-dire qu'il y a le dialogue, *grosso modo*, ce qu'il y a d'écrit sur le scénario, mais après vient le reste : le rapport de comment c'est filmé tout ça, et ça, je trouve que, c'est là où la personnalité d'Alain ressort, à mon avis. Et en tout cas, le... Comment dire ? Je le lie parfaitement bien aux intentions et aux discussions qu'on avait à l'époque. Alors là il était quand même, d'une... – excusez-moi, c'est un terme qui n'est plus trop à la mode –, d'une dialectique absolument phénoménale. Je veux dire... On s'entendait, bien ! Et c'est vrai que, comment dire, formellement, oui, bon, on y arrive, formellement parlant, il y a eu une évolution, surtout [à partir] de *Retour d'Afrique*, [...] qui est quand même très intéressante, c'est-à-dire que le rapport qu'il y a entre la forme et le contenu est quand même essentiel.

[...]

Là c'est quand elle [Rosemonde dans La Salamandre] retourne dans son village...



Elle retrouve l'idiot du village, qui lui saute dessus.

Elle retrouve quelqu'un dont on ne sait, en fait, rien, mais il y a ce choix de... Elle lui dit : « Con de paysan » après. Il y a très peu de plans, deux... [...] Des choix comme ça... [...] parce que c'est en lien avec Messidor aussi, de filmer [de] loin ce type d'actions [...].

Absolument.

... où on pose sa caméra, à quelle distance on est de l'objet qu'on filme...

Mais disons : qu'est ce qui est important ici ? C'est que la caméra, elle ne joue pas un rôle pour dramatiser la situation. La caméra, elle joue un autre rôle, mais pas lié directement au contenu. Du coup, formellement, on prend cette distance. Souvent, il y avait le nom de Brecht qui sortait à ces moments-là, c'est qu'on prend la distance physique, pas seulement la distance narrative, sur l'évènement. Puis, après, il y a une partie qui est en gros plan... En plan serré.

C'est resserré, mais ce n'est quand même pas... C'est très frontal.

La caméra, elle ne participe pas à la violence [...]. C'est là, à mon avis, que ça devient intéressant, et de ces choses-là, on en parlait souvent.

Et dans Messidor, plus tard, le choix déjà de très peu découper, d'avoir peu de plans et d'être vraiment à distance, dans un moment comme celui-là, pour nous, il y a quand même une certaine proximité avec ce plan de La Salamandre. Est-ce que vous avez des souvenirs autour de ce tournage ? De ce plan-là ? Du tournage en général – de toute façon, on pourrait discuter du tournage en voiture... Mais ça, c'est quelque chose qui allait de soi, de filmer ainsi ? Vous vous êtes tout de suite entendus ?

Si. Je me suis retrouvé rarement avec des interrogations envers Alain. De se dire : « Merde, qu'est-ce qu'on est en train de faire ! ». Ça peut arriver des fois qu'on se trompe. Ça m'est arrivé plusieurs fois de travailler avec un réalisateur, je ne comprenais pas très bien ce qui se passait, je ne sais pas lesquels, mais des fois on est absorbé par des problèmes techniques, et donc on consacre du temps à la technique, du coup on sait plus très bien ce qu'on est en train de faire, ça peut arriver malheureusement. Mais là ce n'était pas le cas, c'est-à-dire qu'on était totalement complices, en plus avec les deux filles en question qui étaient très, très chouettes. Elles comprenaient très bien ce qu'on faisait. Mais bref, disons que je peux montrer des choses [à propos desquelles] je n'étais pas d'accord avec Alain, mais d'une façon tellement respectueuse [...].

Alors il y a un exemple qui a été donné, c'était dans Milieu du monde, la question de la couleur un peu rose des politiciens, ça c'est un exemple...

Voilà, ça c'est un truc que je n'ai jamais pu supporter, mais de tous points de vue, c'est-à-dire même l'éclairage ce n'est pas bon, ce qu'on a fait... Je ne sais pas, moi cette séquence, je n'aime pas. Je n'aime pas. C'est-à-dire que c'est trop caricatural tous ces gens. Mais c'est vrai aussi qu'Alain, souvent, a des personnages un peu caricaturaux, mais je ne sais pas, le type qui vient contrôler...

Les huissiers...

Les huissiers, voilà, tous ces gens-là...

... La Salamandre...

La Salamandre c'était limite, ironique, évident. Tandis que là, au début du Milieu du monde, c'était un peu moins... D'autant plus que c'était mal filmé, je trouve, l'ironie, c'était ambigu. [...].

Il y a les idées sur le son, le fait qu'ils parlent hors-champ, on se focalise sur lui [Paul, interprété par Philippe Léotard], puis que le discours lui arrive comme ça, il y a cette espèce de malaise. Le fait de rester sur lui et de voir à quel point il est dans les mains de ces gens, sans trop comprendre grand-chose, marche assez bien. Après, la question photographique, là c'est autre chose.

Oui, mais je ne peux pas séparer les deux choses. Tout ce qu'on fait, bien ou mal, contribue à la lecture, c'est là où la photographie devient ou imbécile, ou trop soulignée. Il y a des films où la photographie – tu t'évanouis : « Ça correspond à quoi ? » Tandis que nous, [de] ces équilibres-là, tout le temps on en parlait. On a pris des options...

Mais il y a d'autres moments, [durant] cette décennie [1969-1979] avec lui, où vraiment [...] vous n'auriez pas fait comme ça, vous aviez de la peine ?

Bon ça, de toute façon, dans tous les films, il y a toujours des choses... c'est tellement normal. Quand on fait la cuisine... [...] Je veux dire, dans *Jonas*, les parties chantées, j'ai dit : « Hou là là ! », le rapport avec la musique et tout ça, mais quand j'ai filmé *Miou-Miou* dans la bagnole et qu'elle est géniale, [...] là il y a le monde qui s'est ouvert devant moi. Mais c'est vrai que j'étais un peu comme ça : « Ouais, bon, voyons ce qui se passe ». Vous comprenez je veux dire, ce n'est jamais...

C'est cet extrait ici que je voulais vous montrer.

Ouais, c'est ça, évidemment elle est tellement géniale, elle.

Déjà elle, prenons un exemple, le scénario ne précise pas du tout qu'elle monte dans une voiture et que c'est dans une voiture. Il n'y a pas du tout l'idée du contexte etc., il y a juste l'idée qu'on introduit un moment chanté, mais ce n'est pas du tout défini. Il y a quelque chose de bien spécifique, on est de nouveau dans une voiture, on y est très souvent...



C'est-à-dire très, très finement – évidemment – mis en scène, vous dites, et ce n'est pas quelque chose d'un peu abstrait. Moi je ne sais pas, peut-être que c'était ça qui... Il est génial, lui.

Et même le contenu des [répliques], même quand je lisais les mots, disons que je doutais un petit peu, et après, évidemment, ce qui compte c'est comment les choses arrivent à l'écran. Et c'est là où le formel [...] – c'est un peu grossier ce que je dis –, mais c'est là où le formel prend le dessus du contenu, et où le formel devient vraiment essentiel.

Et ces moments noir/blanc, comment c'était organisé au moment du tournage ? Ça impliquait quelque chose ?

Écoute, c'est quelque chose dont je ne me souviens plus, mais je crois que on s'était dit que c'était une éventualité, mais que c'était la pellicule couleur, je ne crois pas que...

Le noir/blanc a été fait après coup ?

Ouais, c'était un choix après coup, je crois définitivement, mais je crois qu'il y avait déjà dans d'autres films le noir et blanc/couleur, le choix de la couleur dans *Milieu du monde*...

Parce qu'en tout cas dans les textes de Berger en anglais, il écrit « black and white », vraiment, dans des moments bien précis, dans des manuscrits.

John, il a écrit ça ?

Oui, il avait : « black and white », « b&w », [...] notamment le moment à la TV, quand on s'adresse à elle [Mathilde, interprétée par Myriam Boyer] – bon il y avait beaucoup plus. John Berger, il avait prévu... [Tanner] en a gardé très peu... En tout cas c'était vraiment une idée du début, ce qui ne veut pas dire qu'il la ferait forcément. Mais là, le fait de l'avoir de manière autonome le moment du chant, et même concrètement, comment ça se passe, là ?

C'est du montage, on fait un plan plus serré au moment [où] elle chante.

Et elle, elle chante en playback, ou pas ? Sûrement, non ?

Si, si, je crois qu'elle chantait en playback, oui. Sûrement, ce n'est pas évident.

Parce qu'on est d'accord, il y a des percussions, il y a quelque chose derrière.

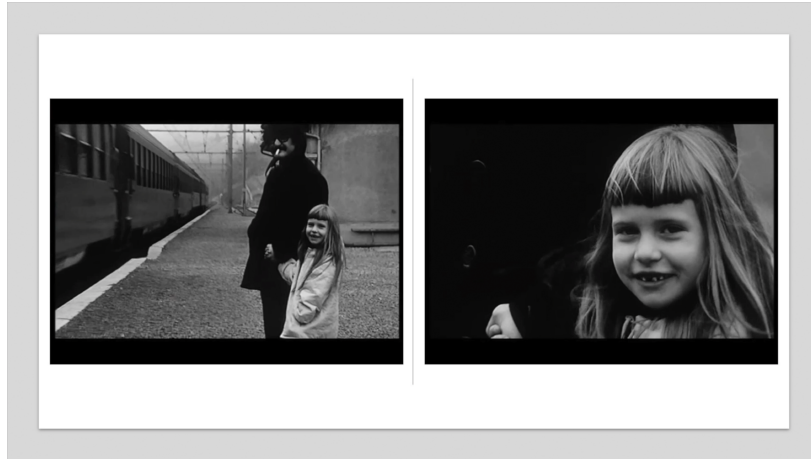
Oui, mais je ne sais pas s'ils avaient envoyé la musique... [...] A la prise de vues, on n'a pas fait des acrobaties. C'est un autre cadre, c'est un peu plus serré, on n'a pas changé d'objectif. De toute façon, je pense qu'on avait parlé d'une césure, un changement, en noir et blanc, couleur, mais une coupe. Mais du coup il fonctionne, d'autant plus qu'il y a un fondu à l'ouverture.

Et puis la plupart du temps c'est le cas.

Mais il y a aussi dans le film de Jonas une fois où ça passe au noir et blanc au milieu d'un plan.

Oui, oui, il n'y a pas de coupe, tandis que là c'est des coupes.

Pour [revenir à] La Salamandre, c'est un plan, je le trouvais assez particulier. Qui nous fait évidemment penser aux frères Lumière et L'arrivée d'un train, mais qui est un cas avec un zoom important et, en fait, très rare [chez Tanner], donc ça c'est la fille de Jaques Denis, mais ce choix, donc déjà le moment n'était pas indispensable, il est là, il y a ce cadrage, et donc si on veut, le côté frères Lumière est un peu à l'opposé du zoom, et il y a quelque chose qui se produit dans cette image entre le cadrage posé, la lumière, la perspective, etc., et tout d'un coup le zoom, dans un film où [il n'y en a pas d'autres], il y a quelque chose de particulier.



Alors je peux te dire déjà que le zoom, ce n'était pas prévu de le laisser. C'est-à-dire qu'on a fait le zoom pour couper. Et puis il s'est dit : « Mais tiens, je le laisse ». Ça, ça arrive... Ça arrive.

Donc, en fait, l'idée initiale c'était d'avoir ce seul plan-là, de Paul [Jaques Denis] qui attend le train, parce que ça, ça aurait été traditionnel [chez] Tanner, c'est-à-dire : un seul plan, on les voit dans le train, c'est fini.

Oui, je ne crois pas qu'on l'ait tourné deux fois. [...] Le zoom c'était fait, je me souviens je l'ai fait comme ça [brusquement], c'est juste pour pas couper la caméra, la faire jouer, elle [la petite fille], comme si le train passait, on peut ne pas demander ça aux enfants, alors, une fois que le train passait, moi je sers de telle façon qu'elle continue à avoir le regard sur le train qui continue, il ne faut pas lui expliquer, elle est très naturelle.

Ouais, mais les deux font quasiment un regard caméra. Les deux. Jacques Denis et elle. Parce qu'ils pensent que c'est fini.

Mais non ! Parce que la caméra elle est ici, le train, il passe derrière la caméra, et alors du coup...

La consigne c'était de suivre le train des yeux simplement... Mais parce que ça provoque quelque chose...

Évidemment.

Le regard-caméra, ça fait aussi penser aux frères Lumière, au cinéma des premiers temps, et c'est un plan...

C'est parce qu'on est tordu, mais disons les intentions, enfin, faudrait demander à Alain si lui il prévoyait déjà ça, mais ça m'étonnerait. Mais ça, c'est ouvert, c'est-à-dire que très souvent ça arrive, surtout [à] la fin des plans [...]. Et ça, à mon avis, c'est les moments de Tanner qui lui correspondent

énormément, qu'on ne met pas en discussion dix secondes. C'est-à-dire que le fait de voir un train, c'est des choses qu'il a vécues, autant qu'au bord de... Comment elle s'appelle, la rivière ?

Le Rhône ?

Du Rhône. Au bord du Rhône, on ne va pas dire : « Non, Alain on ne va pas tourner au bord du Rhône ». Non, tu vois.

En plus, c'est devenu une marque...

Oui évidemment.

C'est toujours le même endroit...

Toujours le même.

Il y a toujours ce rocher derrière, qui est le même.

Oui, oui.

Que ce soit le détective dans Charles mort ou vif, à un moment, quand il est dans la voiture, c'est déjà ça, c'est des lieux...

C'est des lieux, c'est des lieux saints, qu'on ne peut pas toucher, nous évidemment on rigolait, il me disait : « On va filmer là-bas », évidemment qu'on va filmer là-bas. C'est des *leitmotivs* qui revenaient.

Peut-être que, avant d'évoquer Le Milieu du monde, il y a ce Retour d'Afrique qui est un film [si] fascinant, vous avez de toute façon imaginé quel type de plan je vais vous montrer, il n'y a rien de bien original là-dedans, mais, en voilà un, il y en aurait d'autres, mais c'en est un où on comprend mieux l'espace à ce moment-là, après env. 1h de film.



Ça c'est vraiment le premier film qu'on a fait où il y a un texte qui est très clair, et comment expliquer ça avec des termes élégants, enfin qui est évident – là c'était John Berger les dialogues ?

Non, c'est compliqué.

Non, je ne crois pas.

Il a suggéré l'idée. Mais il n'a pas du tout écrit le dialogue.

Les dialogues, c'est Alain. Bon. Il y a des dialogues quand même assez...

Sauf si vous avez souvenir de l'inverse, parce qu'il y a un peu une polémique là autour. Mais peu importe. Ils ont un peu collaboré, mais pas du tout comme sur La Salamandre, et surtout pas comme sur Jonas. Sur Jonas, c'est très clair, tandis que là...

Je ne peux pas bien dire. Donc les dialogues, ils sont un peu, attends il y a bien un terme un peu plus élégant que « carrés » ?

Précis ? Minutieux ?

Précis, ouais, mais pas ambigu, j'ai presque envie de dire, mais attention ce n'est pas polémique, je vous en prie, presque envie de dire, enfin trop simples et trop carrés en fait.

Explicites ?

Oui. C'est-à-dire que c'est autonome. Et là, Alain il a dit qu'il faut qu'on trouve un système pour relativiser ces dialogues très lourds. Tu vois ce que je veux dire ? Il faut faire attention de pas trop manipuler ces mots que je dis là maintenant, ne pas me faire dire des choses que je n'ai pas envie de dire. Mais disons que la façon avec laquelle on a filmé ça relativise, évidemment, ce côté un peu carré des dialogues. Bon, première chose. Et deuxième chose, c'est quand même l'introduction du travelling, ce qui est essentiel dans ce film, là c'est un vrai travelling, avec une hauteur de caméra qu'on choisissait, avec des rythmes qu'on choisissait, sur des rails...

Le début de La Salamandre, au bord du Rhône, ce n'est pas du même ordre, pour vous ?

Non, c'est très différent, parce que c'est des travellings qui naissent par rapport au décor. On est dans un décor avec un chemin [et] avec une personne qui marche – qu'est-ce qu'on fait ? Un travelling. Bah ici non, on ne peut pas dire qu'on fait un travelling parce que la personne marche. Non, parce qu'elle sort du champ, le travelling n'est pas synchrone, c'est-à-dire qu'il y a un traitement de l'espace qui est totalement différent. Il n'est pas imposé ni par la narration, ni par le lieu. Le travelling de *La Salamandre*...

Les choix... le fait d'avoir les arbres au premier plan ?

Oui, mais on ne pouvait pas les couper, enfin j'ai envie de répondre comme ça, les arbres ils étaient là, il n'y a pas de... Évidemment, on le lit d'une autre façon, mais ce n'est pas quelque chose de fondamentalement réfléchi, de synchrone ou désynchrone.

La musique par exemple.

Alors là c'est différent.

Pour le travelling de La Salamandre, vous ne la connaissiez pas, ou...

Non, je ne la connaissais pas. Attends, *La Salamandre*, la musique, c'est [Patrick] Moraz non ? [...]

[...] C'est lui. Parce qu'il y a quelque chose, ça fonctionne bien.

Oui, mais c'est quelque chose qui est venu après. [...] Donc ça ne diminue pas l'impact du travelling de *La Salamandre*, avec Bulle, d'autant plus que c'est dans le *leitmotiv* des films d'Alain, mais c'est tout à fait autre chose, ici [dans *Retour d'Afrique*] la volonté du travelling elle est vraiment déclarée et évidente. Je dis l'importance du travelling dans ce lieu où ils devenaient cinglés les deux, petit à petit. Après, il y a aussi un travelling sur les postières. Alors différent.

Là aussi il y a un discours, alors lourd au point où [le personnage interprété par Anne] Wiazemsky dit à la fin : « Voilà, alors c'est la fin du discours sur... ». Elle ironise le côté... car il y a toujours [un] côté didactique chez Tanner.

Exactement.

[...] Une fois qu'on avait défini à peu près des possibilités d'intervention, des possibilités d'un premier travelling et tout, c'était théorique, après on se retrouvait par rapport à des dialogues, par rapport aux comédiens, on aurait dit : « Bah oui, d'accord, faisons comme ça », il n'y avait pas une prise de tête absolument, des discussions interminables : « On fait un travelling, non on fait ça, ci, non on la laisse sortir du champ, non c'est peut-être pas bien », enfin tout ça, non. C'est-à-dire qu'on avait mis en place une approche des choses tel que sur le tournage, hop, elles sortaient comme ça.

J'ai une question hyper pratique. Le lieu, l'immeuble dans lequel c'est filmé, c'est toujours le même ? C'est-à-dire l'endroit dans lequel ils sont dans l'appartement, les boîtes aux lettres en bas, les vues sur la ville et le parking...

Non, non, c'est des lieux différents.

Il y a plusieurs lieux de tournage ?

Il y a plusieurs lieux, parce que je me rappelle [que], quand on a fait le repérage, à un certain moment on avait choisi un appartement et c'était l'époque où les promoteurs à Genève ils laissaient les maisons pourrir pour pouvoir les détruire et refaire des nouvelles. C'était des maisons magnifiques.

C'est thématiqué dans le film, ils disent que c'est en démolition – l'immeuble dans lequel c'était tourné, c'était le cas ?

Oui et je me souviens qu'à un certain moment on a dû changer d'appartement parce que dans l'immeuble on avait un repérage, on est sorti du repérage, on était assailli par des puces. Je me souviens parfaitement que tout le monde se grattait, et on avait des montagnes de puces chacun et c'était épouvantable, et on a dit : « Qu'est-ce qu'on fait, est-ce qu'on met du DTT partout ou est-ce qu'on change d'appartement ? ». Et on a changé d'appartement.

Et là vous n'aviez pas encore tourné.

Non, c'était en phase de repérage.

Mais l'immeuble, il est quand même construit [à partir] de différents lieux ?

Si, si.

Ou bien la boîte aux lettres c'est vraiment le lieu de...

Ça je ne peux pas dire, je crois que c'était différents lieux, si je me souviens bien.

Parce que c'est très construit ça, cette vue de Genève, ce rapport à Genève, en voiture ils mentionne les rues, enfin il y a...

En plus c'était Genève, maintenant c'est la Genève des antiquaires et des dentistes, mais à l'époque, c'est vrai, il y avait quelques appartements qui étaient encore habités par des gens un peu... populaires (enfin comme on dit). Maintenant c'est devenu hyper chic, enfin bon, c'est comme ça partout.

[...] Je passe à Milieu du monde avec cette image du début, le générique, parce que c'est intéressant de voir une équipe de cinéma, et la première question qu'on se pose c'est : on vous voit à l'image, mais qui filme ? Là, cette équipe, elle a un lien avec l'équipe de tournage du film, nous on ne reconnaît rien quand on regarde le film, on nous dit « ce film était tourné en 1974 », donc on croit que c'est l'équipe du film...



C'est l'équipe du film !

Ce n'est pas une mise en scène ?

Non, non, là c'était Carlo [Varini] [1^{er} assistant de Berta], moi, Alain, Olympia [Carlisi]... l'ingénieur du son [Pierre Gamet], Madeleine [Fonjallaz, « script girl » selon la mention du générique], il y a tout le monde qui est là.

Et donc, qui filme à ce moment-là, cette équipe qui est en train de tourner ?

C'était une caméra fixe, je ne sais même plus qui était derrière, on a fait le cadre, pis on a dit : « Tu appuies sur le bouton quand on te dit », et puis voilà. Ce n'était pas quelque chose d'essentiel et honnêtement je ne me souviens plus qui c'est qui filme ça. Mais ce n'était pas quelqu'un qui jouait un rôle essentiel, en tout cas techniquement, une fois qu'on a fait, cadré...

Mais le plan vous l'aviez fait pour être filmé tel quel ? Ce n'était pas...

Un plan du film ? Ah je me demande si c'était un plan du film...

Parce que tout est là, la voiture derrière et tout, c'est quelque chose qui existe dans le film.

Oui, je vois qu'il y a le derrière de ma bagnole aussi, la voiture blanche, c'était une Volvo break, géniale.

Donc ce plan-là, il est tourné avec une autre caméra que la caméra principale ?

Oui, parce que la caméra, elle est là.

Elle est vraiment sur l'image.

D'ailleurs, on avait deux caméras parce qu'on avait filmé l'accident, la voiture qui sort de [la] route, ça c'était filmé à deux caméras, on s'est planté là, enfin bref, on a fait un truc de fou.

Non, mais volontiers ! Racontez.

Je me souviens que moi j'étais dans un plan assez près, puis il y avait un plan très large, et c'était des caméras qui étaient loin. À l'époque on n'avait pas de téléphone, de talkie, on n'avait pas ça, donc on disait : « Quand tu fais les phares de la voiture, tu démarres ». Et puis il y a cette situation complètement débile, où on dit : « On s'est mis d'accord, on fait les phares de la voiture », et l'autre caméra elle a vu les phares, on fait les phares : on les montre, je ne sais plus à qui, et quand on fait les phares, l'autre caméra naturellement elle était partie, et puis à un certain moment, la voiture arrive et la pellicule se termine. On ne l'a pas eue avec le plan large, on ne l'a eue qu'avec la mienne, simplement parce qu'on n'avait pas les téléphones, les trucs, là c'était classique à l'époque : « Si, si, je te fais signe, je fais comme ça », et l'autre : « Ah merde, il a fait le signe ».

Et puis il y a ces plans de paysage dans le film. L'esthétique du film doit beaucoup aussi à ça.

Énormément.

Moi, j'ai toujours adoré ça... Mais ils sont à des saisons différentes, c'est-à-dire que là c'est la saison du tournage du film, mais le colza part, et donc ce n'était pas les mêmes personnes qui tournaient ?

Non, c'était moi, Alain, on partait à trois, on n'était pas à vingt personnes.

À un autre moment de l'année, mai ou quelque chose comme ça. Là il y a eu des plans un peu additionnels qui ont été fait.

Je ne sais même pas si on les avait faits avant ou après. Non, je ne crois pas, je crois qu'on avait dit « faisons les après, comme ça on verra au montage, c'est plus facile ».

Parce qu'il y a ce choix de ne pas respecter les saisons au montage. On sait qu'on est en hiver, tout d'un coup on montre ailleurs. Évidemment ces effets de distanciation marchent super bien, parce qu'en fait on n'est pas dans la temporalité du récit, on est à des moments différents.

Des moments différents. Il y a tout le temps ce même... Comment dire ? Même dans les choix photographiques, parce qu'on a quand même fait des choix photographiques, même le bistrot comment c'était éclairé, ce n'était pas évident. À l'époque, moi je n'avais jamais fait, et à l'époque je n'avais jamais vu des films avec lesquels on adoptait cette technique-là, d'avoir un maximum de lumière de l'extérieur, et ce n'était pas évident de convaincre tout le monde, mais là avec Alain on était d'accord.

Parce que bon ce film, c'est le passage à la couleur pour Alain Tanner...

Ouais, très important, 35 !

[...] c'était quand même gros, ce film. Il y avait quand même des changements, comment vous décririez ce passage ?

Alors, faut quand même faire une introduction. Tous les films d'Alain, en général les films qu'on avait tournés à l'époque, c'était des films cohérents. Je reviens toujours sur le mot « cohérence ». C'est-à-dire que les moyens qu'on avait n'étaient jamais en contradiction avec la demande. Est-ce que c'est clair, ça ? La tragédie du cinéma : très souvent les gens qui ont cent dans leur poche, ils veulent faire un film qui coûte mille. Résultat des courses, c'est une vraie catastrophe, ça ne marche pas. Tandis que là, on avait cent dans la poche et on a fait un film qui coûte cent. Et donc, c'était parfaitement cohérent. Je ne peux pas dire [à propos de] *Charles mort ou vif* « Oui on n'avait pas de moyens... », ce discours-là ne fonctionne pas une seconde. Et moi c'est vrai que j'ai grandi avec ce principe, moi je n'ai jamais eu un problème de moyens, ça n'existe pas pour moi, à condition de savoir que si on a ces moyens-là, le metteur en scène ne fasse pas l'artiste absolu qui demande : « J'aimerais la caméra qui monte et qui descende à l'intérieur de Notre-Dame » – vous voyez ? Tout doit être éclairé, je dis : « Attendez, on a deux *photoflood*, on a 500 Watt de lumière, ça va, on ne pourra pas faire ça », mais c'était tellement évident pour moi, et pour Tanner. Tandis que [c'est] ce qui tue le cinéma, et surtout maintenant avec le numérique, alors là ça ne pardonne pas, c'est-à-dire que tout le monde pense qu'évidemment... parce qu'avec un truc comme ça on peut avoir des images comme ça, tandis que nous à l'époque il fallait des... Oui, mais ce n'est pas pour ça que tu fais des bons films. Faut les penser. Voilà, ça, ça fait partie de l'introduction, c'est-à-dire que pour moi il n'y a jamais eu un problème de moyens. Là on avait plus de moyens, mais c'était, une fois de plus, cohérent, c'était une évolution, pour moi, évidente. En plus, j'avais tourné d'autres films et ce n'était pas le premier film que je faisais en 35mm. Mais en tous cas, le choix du 35mm, on s'était posé la question [pour] *Retour d'Afrique*, à un certain moment, si on tournait en 35 ou pas. Tout bêtement il n'y avait pas de caméra 35 relativement légère, petite, il n'y [en] avait pas. Et c'est dans *Le Milieu du monde* qu'il y avait pratiquement le prototype de la Arri BL, c'était une caméra qui théoriquement ne faisait pas de bruit – [or] elle en faisait pas mal, en plus on a eu des problèmes techniques aussi avec les gens de Arriflex. C'était l'époque où Arriflex était un peu trop imbibé de ses origines, tu sais c'était le Führer qui a inventé Arriflex. C'était les nazis qui ont inventé la caméra Arriflex avec le système de reflex en papillon et tout ça pour filmer la Wehrmacht en action, et ça, c'est resté. Et [chez] Arriflex, à l'époque où ils ont fait la BL, ils étaient un peu rigides, pas tous, mais quelques-uns ils étaient un peu rigides, et on a eu des problèmes. À certains moments on a eu des problèmes, quand on tournait *Le Milieu du monde* : [la caméra] n'était pas stable, problème de griffe et tout ça. Évidemment : « Oui, mais c'est vous, vous avez mal chargé » – certains, vraiment ! Je me suis fâché, j'ai dit : « Écoutez, je vous paie un billet d'avion et venez voir, il y a quelque chose qui ne marche pas ». Et en fait il y a un technicien qui est arrivé et, comme par hasard, ils ont résolu le problème. Bref, ce n'est pas très

intéressant. Et donc voilà, c'est-à-dire que c'est une caméra 35 qui était à la limite du prototype, c'était les premiers modèles de cette caméra. C'était un peu lourd.

Mais pour vous, faire du son synchrone en 35mm couleur, c'est la première fois ?

Mais je ne sais pas, il faut que je regarde sur ma filmographie, j'ai oublié. Qu'est-ce que j'avais fait en 35 mm... Si j'avais fait du 35 sûrement... Je ne sais pas, il faut que je regarde sur ma filmographie. Je ne me souviens plus.

Mais en tout cas, c'est quand même un défi...

À l'intérieur de notre collaboration c'était la première fois, alors là on en a parlé pendant des heures.

Du coup la préparation, par exemple le découpage technique, a été plus précisément configuré à l'avance ?[...] On a des indications comme plan général ou plan moyen, c'est PG et PM, ce genre de chose, c'est la première fois qu'on trouve ce genre de choses dans les scénarios de Tanner, par rapport aux premiers... Du coup est-ce que votre rapport à ça a changé par rapport à l'augmentation des moyens ? Est-ce que ça vous dit quelque chose déjà, est-ce que vous avez travaillé avec ce document ?

Si, j'avais un scénario bien sûr, je les ai tous les scénarios des films que je fais.

Ici on a une autre version...

Vous les annotiez, pour les aspects techniques avec Tanner ?

C'est-à-dire que lui il prenait des notes, moi je prenais des... Ça c'est son écriture. Oui, oui, « La radio marche, musique », c'est-à-dire que, comment dire, chacun prenait un peu des notes, ou sur un scénario, ou sur un cahier, moi d'ailleurs j'ai pris des notes sur les cahiers, sur les..., l'autre sur le scénario, j'ai des notes un peu partout quoi, et ce n'était pas très sérieux, j'étais un peu... Et oui bien sûr, alors ça c'est des indications – ce qui est important, c'est que le metteur en scène puisse imaginer un peu les plans, « PG », je ne sais pas ce que ça veut dire.

Je pense que c'est « plan général », en voyant le film en comparaison, peut-être plan moyen aussi.

Oui, mais PG, plan général, moi j'aurais mis PL plutôt, plan large. Enfin bref, je ne crois pas qu'on soit arrivé avec le scénario en disant : « Attends, attends, ici j'ai écrit plan général », non, ça ne se passait pas comme ça. [...] Là c'est des notes, pour ne pas oublier certains trucs.

Un pense-bête.

Oui voilà, un pense-bête, alors les metteurs en scène ils ont un petit cahier, tout à coup il y a des idées qui viennent, ils prennent [des] note[s], autant que moi, en fonction de certaines choses. Mais disons, il y a une chose sur laquelle on s'est vraiment beaucoup interrogé, c'est le bistrot. Avec ces lumières – je ne sais pas si vous vous souvenez comment sont les lumières dans le bistrot ? C'est-à-dire qu'on s'était dit, il faut qu'Olimpia, elle puisse... bon Olimpia je la connaissais bien, parce qu'on était ensemble à l'école ensemble à Rome, mais oui on a fait *Centro Sperimentale* à *Cinecittà* ensemble, bah oui, je la connaissais plus que bien.

Ce qu'Alain Tanner disait, c'était qu'il l'avait vue à Locarno...

Oui, il l'avait vu dans un film de Peter Del Monte [*Irène, Irène*, pourtant sorti en 1975]. Oui, je la connaissais évidemment... Je la vois encore maintenant. Complètement... [lève les yeux au ciel] Enfin bref... Non, non, je l'aime beaucoup, c'est une femme...

Le film lui doit beaucoup [...], c'est elle qui donne un ton...

Evidemment... Elle n'est pas toujours simple, des fois un peu compliquée, mais enfin bref. Et donc, le bistrot, nous on se disait qu'il faut qu'Olimpia elle puisse avoir une liberté de déplacement et pas [pour chaque plan] éclairer – « mets la lampe, deux mètres de plus, mets le projecteur ici » –, il faudrait lui donner une certaine liberté de mouvement, [...] faire une lumière telle qui lui permet d'avoir une liberté de mouvement, mais pas tout suspendre parce qu'on ne pouvait pas, à un certain moment il y a des projecteurs qui rentrent dans le champ. Voilà, donc on a pris la décision...

Faut que ça puisse être homogène dans toute la pièce.

Ce n'est pas le terme, parce que, non, ce n'était pas homogène. Quand elle passait devant des fenêtres, elle était un peu plus éclairée, puis elle partait en sous-exposition, etc.

Au moins cohérent.

Oui, c'est-à-dire qu'il fallait une lumière où elle avait un maximum de liberté, mais qui corresponde à quelque chose, qui soit un choix photographique qui n'entre pas en contradiction – pas éclairer partout [style] *Jeux sans frontières* [jeu télévisé, 1965-1999], pour moi c'était la référence des lumières à l'époque. On donnait quand même un volume à la lumière, et ça c'était quand même assez important. Et finalement, de fil en aiguille, une chose qu'on peut faire c'est de balancer pas mal de lumière de l'extérieur, mais ça implique d'avoir des projecteurs... Bon en plus de ça, l'avantage c'était qu'on pouvait tourner de jour, de nuit, on n'avait pas de problèmes de raccord. Donc on s'était mis, on a fait une grande construction, un toit avec des parois, de telle façon que la lumière du jour, on l'a coupée – et du coup, on s'est rendu un peu autonome par rapport à la lumière. Seulement d'un côté, par contre l'entrée et les fenêtres de l'autre côté, on pouvait pas [le] faire, ça devenait trop grand. Du

coup, on s'est organisé vraiment un volume intéressant je trouve, et le découpage, comment dire, ces choix de lumière, ils étaient faits en fonction de ce discours, d'une liberté qu'on voulait laisser aux comédiens. Ce qu'on a mis en place, c'était vraiment, une fois de plus, c'était cohérent par rapport aux moyens, par rapport au temps. Je disais au producteur : « Voilà, c'est un investissement », parce c'est vrai que faire toute une construction comme ça, c'était cher, « mais une fois qu'on l'a fait, je te garantis qu'on ne touchera plus, et on pourra tourner avec une énorme autonomie ». Du coup ça nous donnait une liberté formidable. Et moi personnellement c'était la première fois que j'avais fait ça. Après, j'ai commencé à faire ça dans d'autres films, maintenant tout le monde fait ça. Mais c'est vrai, qu'à l'époque, je n'avais pas vu beaucoup de films comme ça. Parce que les fenêtres elles sont : « paf », elles sont blanches, ça n'existe pas l'extérieur. Du coup, le bistrot ça devenait un tout petit peu satellite, sauf l'angle vers la porte. Là on voit des arbres à certains moments. C'était un peu étrange.

Et ça, parce que Tanner lui-même ne l'a pas beaucoup réutilisé, ce type éclairage, dans ses films, ou peut-être même avec les films que vous avez faits avec lui, peut-être même plus tard. Il a un discours en tout cas qui porte plus sur le naturel des lieux. Ce fait de complètement recréer et isoler le lieu de son contexte, ce n'est pas vraiment dans ce que lui essaie de mettre en avant.

Ouais, on en a discuté pas mal, mais moi je ne trouvais pas [que c'était] en contradiction avec un plan travail, les temps, les, tout ça, et avec, appelons ça « l'esthétique du film », les choix formels pris. [...] Là c'était un choix très radical alors, parce que le bistrot c'était vraiment, on allait tout le temps là. C'était un décor qui était important, c'était une partie de la vie d'Olimpia essentielle, c'était son monde à elle. Dès qu'on était en dehors du bistrot, c'était la Suisse quoi. Toute la neige... Le bistrot c'était un peu... Du coup ça [n'entraîne] pas totalement en contradiction. Ces choix-là sont venus petit à petit, en parlant, je me souviens qu'on était dans le bistrot en train de boire un coup, parce qu'on y est allé souvent, pas seulement une fois. [...] On se connaissait bien avec Alain, il n'y avait pas des acrobaties à faire pour bien se connaître, si on n'avait pas envie de faire quelque chose, c'était simple, ce n'était pas une demande bien précise. D'ailleurs je me méfie des metteurs en scènes qui disent ce qu'ils savent, ce qu'ils veulent, c'est les plus mauvais pour moi. Les gens qui disent : « Je sais pas parfaitement ce que je veux », je leur dis : « Ouhlala, vas y ».

Il était comment, par rapport à ça ?

Par rapport à ça, c'était l'homme le plus humble et le plus, j'ai passé des moments avec lui... De ce point de vue-là je ne l'ai jamais entendu dire : « Je veux ça », non, non, au contraire. C'est l'homme le plus humble, le plus courtois, le plus gentil. On ne pouvait pas tourner si tout le monde [n']était [pas] d'accord de tourner. Ce n'était pas un Mocky quoi, non, non. Il était très attentif à... Mais il savait où il mettait les pieds. Avec lui aussi il fallait être bien. Bien, ça devient long, mais disons qu'avec lui

le scénario c'était quand même très important, et quand on filmait les choses, mais c'est vrai aussi que, comme ça m'arrive de dire souvent : « Les mêmes mots ne veulent pas dire la même chose pour tout le monde ». Alors Alain Resnais, j'étais très très impressionné par le fait qu'il s'exprimait d'abord avec un français absolument parfait, et que quand il commençait une phrase, il la terminait. Pas comme quand on parle comme ça, on s'interrompt sans arrêt, c'est n'importe quoi aujourd'hui comme on parle. Lui c'était quand même une personne, si une bombe atomique explosait derrière, il terminait sa phrase et il se retournait. Il ne se retournait pas pendant... Donc voilà, déjà, moi j'étais impressionné quand j'ai travaillé la première fois avec lui. On a fait des répétitions sur *Smoking/No Smoking*.

[...] si on n'est pas un peu ami avec les gens avec lesquels on bosse, et ça, c'est très important dans le cas d'Alain, parce qu'on se voyait quand même en dehors des tournages.

Mais le fait d'arrêter en 1979 justement, de ne plus poursuivre cette collaboration après, qui est une collaboration impossible, vous l'avez souvent dit : « On s'entendait trop, ça allait trop de soi » [...].

Mais il y a eu deux choses, c'est-à-dire que d'une part, il y a certaines choses, une espèce d'inertie qui s'installe, c'est un peu comme dans les rapports de couple, au bout d'un moment, une fois qu'on a passé le côté passionnel, on passe à quelque chose de plus comme ça, bon. Les enjeux sont un peu plus différents, n'est-ce pas, mais c'est qu'à un certain moment – même lui a fait le film qu'il a tourné en Irlande, *Les Années lumières*, il avait envie de changer de musique, ce qui est totalement normal et plausible. Il avait envie de changer de musique et il avait envie d'explorer autre chose. Je ne suis pas sûr que ces sujets correspondent bien à Alain Tanner, surtout ce film-là. Je ne suis pas sûr de ça. Ça correspond plus à Daniel Schmid qu'à Alain Tanner.

Il y a pas mal de chose qu'il a transformé quand on voit, la dimension, tu as parlé de Roulet, il [Vincent] a fait son mémoire là-dessus, toute la dimension mystique qu'il y avait dans les premiers projets de Roulet etc., dans l'adaptation elle-même il a transformé beaucoup [de choses].

*Oui parce que c'est la première fois qu'il adapte un roman. Sur *Les Années lumières*, et le roman est très mystique, un peu orientaliste, c'est un peu présent dans Jonas.*

Oui, mais c'était les personnages qui étaient comme ça, ce n'était pas lui qui se confrontait à ça.

Il a beaucoup atténué par rapport à ce qu'il y avait dans le livre.

Bien sûr, mais attends, tu as travaillé là-dessus, le scénario, l'origine c'était Roulet, mais il ne figure pas au générique ? Comment ça se fait ?

Non, il figure uniquement en hommage au début du film.

Mais comment ça se fait ? Je me suis toujours posé cette question.

C'est toujours une bonne question, il y a un scénario de Roulet, mais qu'il n'a pas terminé.

Parce qu'il m'en avait parlé, Roulet.

Tanner lui-même a dit qu'il n'a pas regardé le scénario de Roulet et qu'il a recommencé à zéro l'adaptation. Ce que je pense être faux.

Oui, moi aussi.

C'est ce qu'il a dit en tous cas.

Écoute, c'est vraiment, c'est compliqué.

Parce que [pour] La Vallée fantôme, il avait pensé à vous ?

Je ne pouvais pas, je n'étais pas libre.

Là, tout à coup, là c'est une question de... Ça aurait pu se produire.

Ouais, c'est-à-dire j'ai dit à Alain : « Mais est-ce que tu veux tourner là ? », « Si », je n'étais pas libre, je ne sais pas ce que je faisais, voilà. On a un peu loupé notre rendez-vous. C'était un peu con parce que ça aurait été pas mal de se retrouver, d'autant plus que moi, j'avais tourné pas mal, j'avais eu d'autres expériences.

Et La Vallée Fantôme, il y a eu du retard, c'est parce que Trintignant était malade, il y a eu six mois de report du tournage, il a tourné un film dans l'intervalle avec Mézière, justement, Une flamme dans mon cœur, mais bon, une fois que c'était prévu...

C'est-à-dire que c'est quand même incroyable. Moi j'ai eu des expériences comme ça, des réalisateurs maudits avec qui je ne me suis plus retrouvé, ça s'est passé avec Chéreau, c'était complètement fou, avec Patrice, on se voyait tout le temps, moi je devais faire... Ouais bon, ça s'est une autre discussion... Avec Chéreau c'était, *La Reine Margot*, alors j'ai encore une pille comme ça de versions de *La Reine Margot*, bon. Alain Resnais, il me propose *Smoking/No Smoking*. J'appelle Patrice : « Patrice tu sais, Alain Resnais... »... « Ohlala, mais ça tombe dans les mêmes dates ». « Mais est-ce que c'est sûr, ton film ? ». « Oui, oui c'est sûr ». Qu'est-ce que je fais là ? Alors j'attends. Trois jours après, Patrice m'appelle, « Ah non, non, c'est renvoyé le film ». « Ah très bien, donc je fais d'abord le film d'Alain, puis je fais le tien ». Hop, le film de Resnais est renvoyé aussi. Et les deux films sont renvoyés sans arrêt comme ça, pendant, en tout cas, sur une année et demie, c'était à devenir fou. Morale de la fable, je n'ai pas pu faire *La Reine Margot*, parce que le film d'Alain démarrait

avant, et je dis : « Patrice, ce n'est pas contre toi, c'est que j'ai dit oui... ». Enfin bref, les réalisateurs sont un peu comme ça. C'est con quoi. Bon, avec Alain, il y a eu un peu cette dimension-là. Bon, on se voyait quand même, quand je vais à Genève, je vais le voir Alain, par contre d'autres, ils ont mal pris la chose. Avec Alain Resnais, il s'est passé à peu près la même chose, mais là c'était un peu plus compliqué parce que le producteur il m'a fait chier, je l'ai envoyé chier, enfin bref.

Mais ça, c'est le film chanté, le film des années 20, Pas sur la bouche, mais là ce n'est pas le meilleur Resnais, c'est le film qu'il n'aurait pas dû faire.

Ah, je ne suis pas sûr.

Ça lui tenait à cœur, c'est vrai.

Ce n'est pas inintéressant, mais je peux comprendre que... C'est le dernier film que j'ai fait avec lui, je me suis engueulé avec le producteur, je l'ai envoyé balader, le film suivant il n'a pas voulu que je le fasse. Après Alain [Resnais] m'a dit : « Écoutez, quand même, essayez », j'ai essayé avec le producteur, de sortir mes violons et tout, et j'ai parlé avec lui, puis j'ai dit à Alain : « Écoutez, ça va être l'enfer. Si je fais le film, il va nous mettre des bâtons dans les roues. Vous allez être malheureux vous, moi, malheureux tout le monde, ce n'est pas possible », puis on a décidé d'arrêter là. Mais ensemble quoi.

Mais en tous cas avec Alain Tanner, ça aurait pu.

Oui, là c'était un rendez-vous, c'était un peu dommage, mais c'est vrai que moi aussi en France on me proposait un film derrière l'autre, on proposait des choses intéressantes. « Mais est-ce qu'Alain c'est sûr ? », « Ouais, ouais, en principe c'est sûr ». « Ouais, en principe... », après qu'est-ce que tu fais, tu ne peux pas dire non aux gens. Moi alors je n'ai jamais fait le jeu, que beaucoup de gens faisaient, on m'a proposé des films, je t'assure, des films de metteurs en scène assez incroyable, mais si j'étais pris avec un court métrage auquel j'ai dit oui, je faisais le court métrage. Ça c'est sûr. Je n'ai jamais pu laisser tomber au dernier moment. Et ça, pour moi c'était une discipline. Une fois que c'était oui, c'est oui. Mais à condition que le film se fasse. Si après le film il ne se fait pas, alors là... Maintenant je suis en train de vivre ces jours-ci la même chose. Un film [pour lequel] j'ai dit oui, et que maintenant il commence à toucher le film de Garrel. Et, c'est des galères, c'est épouvantable quoi. Mais Garrel, c'est depuis deux ans qu'il me dit, voilà, on va tourner de telle date à telle date. Donc voilà, je ne peux pas dire « non, je ne fais pas le film de [Philippe] Garrel ». À part le fait que je suis ravi de le faire, que ce soit bien clair. Mais des fois, c'est des choses difficiles à gérer.

Il tourne toujours en 35, Garrel ?

Oui. Si, si. Les essais que je dois faire, c'est justement pour ça que je dois partir cet après-midi, pour tourner des essais après-demain.

On se posait une petite question, évidemment ces images vont vous surprendre, des conditions quand les acteurs sont dénudés, dans les films... Est-ce que les conditions de tournage sont pareilles que n'importe-quelle autre scène ? Ou est-ce que ?



Ça dépend qui on film. Il y a des gens qui n'ont aucun problème avec leur physique, il y a des gens, c'est vraiment très délicat. Myriam, elle était plutôt contente, un peu particulière, elle. Ça dépend, il y a des gens... Je vais te raconter une anecdote d'un autre film et tu comprendras. *Hors saison*, tu l'as vu *Hors saison*, avec Daniel Schmid ? Il y a Arielle Dombasle qui joue... À un certain moment, Daniel, il a écrit dans le scénario que lui il regardait dans un trou de serrure et voyait le sexe d'une femme qui se promenait comme ça, qui passait, bon, je ne sais pas à quel point c'était son imaginaire, alors Daniel, homosexuel, il me dit : « Alors ça, c'est une histoire à toi, tu te démerdes avec les femmes ». Je lui dit : « Moi je suis spécialiste, fais-moi confiance. On a mis la caméra, avec un trou de serrure, et puis Ariel Dombal, qui n'est quand même pas simple, je lui ai expliqué la chose, il faut filmer cette scène et tout, moi je propose de faire comme ça. Parce qu'on ne voyait pas le physique complètement, on voyait que son sexe. Et je lui ai dit à elle, avec Daniel, mais c'était moi qui montait sur les barricades, étant donné que Daniel faisait, et puis bon, on s'amusait... Et Ariel dit : « Oui, on fait ça », « Tu sais, on sera moi, mon assistant, et puis c'est tout. Nous on fait les lumières et tout, moi je vais te donner les indications de mouvement ». Elle m'a dit « Mais oui », mais je dis « Ça ne te gêne pas ? », « Pas du tout ». Voilà, pour elle, c'était quelque chose, elle s'en foutait totalement. Tu ne fais pas ça avec n'importe qui, avec tout le monde. Et ça ce n'est pas la nudité, ça dépend de quel type de rapport, pour les femmes, pour les hommes, il y a des gens pour qui c'est vraiment difficile. Il y a des gens pour qui c'est très difficile quand ils sont à l'écran. Certains comédiens, Olimpia, que je connaissais très bien, elle, elle était paranoïaque, elle voyait des défauts partout : « Oui tu vois, ici j'ai si, j'ai ça, d'ailleurs le point il n'y est pas ». Je dis : « Arrête de raconter des conneries, s'il te plaît ». « Et maintenant, pourquoi vous n'avez pas fait le point sur moi ? » – « Mais qu'est-ce que tu racontes enfin ? ». Elle partait dans des délires, des choses qu'il n'y avait qu'elle qui

voyait. Bulle Ogier, je me souviendrai toujours quand on lui montrait des rushs en 16, moi je n'étais pas très à l'aise parce que c'était la première fois que je travaillais avec une femme qui venait de France, une comédienne, qui venait de France, et puis une belle femme, tout le monde amoureux d'elle, on lui balançait des rushs, je me souviens qu'une fois on avait fait, on avait pas un rond, moi j'avais un projecteur 16 mm, on projetait des rushs, elle regardait, bouche ouvert, elle regardait ça, moi je la regardais, bouche ouverte, comme si ce n'était pas elle, c'était une autre personne. Donc elle avait un rapport avec son physique et son corps qui était... Elle était étrangère. Par contre, il y a une photo...

Mais elle réagissait comment, justement...

Ah très bien, très bien. Je ne l'ai jamais entendu dire : « Ah non »... D'autres comédiennes alors là, que j'aime par ailleurs, qui sont là avec leur miroir, il y a tout. Donc c'est très difficile d'être définitif, là Miou-Miou, ça va, elle n'a pas trop de problème de ce point de vue-là.

Et puis Myriam Mézière, Tanner la plus ou moins prise aussi parce qu'elle était à l'aise. Il me semble que c'est ça qu'il disait dans le film de...

Pas seulement [devant] la caméra qu'elle était très à l'aise. Je ne sais pas si vous connaissez son passé à elle, *hard* hein, *hard* mais grave hein. Elle a quand même fait de la taule.

Ah donc c'est vrai cette histoire.

Ça c'est avant Jonas ?

Ce n'est pas qu'elle se vantait, mais elle n'hésitait pas à la raconter. C'était une femme un peu spéciale de ce point de vue-là. Disons... C'est un peu compliqué parce que ça dépend toujours de quel rapport on a avec les gens. Avec des gens on a de l'affinité, avec d'autres un peu moins, ça ne veut pas dire que lui il est bon, l'autre il n'est pas bon. Mais c'est vrai qu'on n'a pas les mêmes rapports avec tout le monde. Moi, Bulle je la vois encore maintenant, et Mézière je ne l'ai jamais plus rencontrée.

Ce qui est intéressant, c'est ce que va chercher Tanner aussi, ce côté sulfureux. Après surtout avec les films qu'il a faits avec elle.

Bon je ne veux pas faire. En plus j'étais innocent, totalement. De temps en temps, avec Alain quand on se voyait, il faisait allusion [à] toutes ces histoires, je dis : « Bon bah, ça ne me regarde pas ». Je ne sais pas, je m'en fou. Puis bon, si tu veux que je te raconte-moi les histoires que j'ai eues. Si ça t'intéresse, je peux t'en raconter pas mal, mais bon, ça n'a pas grand intérêt.

Ouais, mais bon, là Mézière elle devient scénariste, c'est très particulier, on ne [le] mentionnerait jamais si c'était... C'est vrai que dans son cas, pour Le Journal de Lady M...

Moi je ne suis pas sûr que c'est les choses les plus intéressantes qu'a faites Alain.

Non, ce n'est pas ce qu'on veut dire, [?] elle a joué un rôle...

Non, non bien sûr, non, je m'interroge, bien sûr, elle a joué un rôle essentiel.

[?] avec Fleurs de sang, où tout d'un coup c'est de la vidéo. Ce n'était pas prévu que ce soit lui qui filme, mais quand même, on va ailleurs chez Tanner.

On va ailleurs, mais elle n'a jamais été complètement dans... Elle n'a même pas filmé cette ambiguïté. C'est compliqué. On ne peut pas filmer l'ambiguïté d'une façon ambiguë. Quand on filme l'ambiguïté, il faut être très, très... Enfin c'est difficile de filmer l'ambiguïté. *Liberty Valence* c'est le film de l'ambiguïté... En plus je ne connais pas très bien ces films, cette période-là, disons que ce n'était pas la comédienne qui m'excitait le plus. Pas seulement la filmer, mais à l'écran, je n'avais pas trop d'affinité. Mais bon, c'est comme ça, je ne balance pas un jugement négatif sur elle.

Non mais, dans la carrière de Tanner, les films avec elle ne sont pas ceux qui sont les plus valorisés.

C'est aussi ça qui est intéressant.

C'est souvent des tous petits films, qui sont faits un peu « entre », on évoquait...

Ça ne veut rien dire ce que tu dis là. « Tout petit film », ça n'existe pas les tous petits films.

Ils ont peu suscité de discours, de discussions, et c'est pour ça que ça nous intéresse. En fait Une flamme dans mon cœur, à beaucoup d'égards, il y a des choses très intéressantes dans le film. Celui-là surtout je dirais.

Moi je suis un peu étranger, aussi parce que j'ai l'impression que j'ai vécu ce que j'ai vécu avec Alain jusqu'à... C'est drôle parce que quand j'ai fait la restauration de *Messidor*, j'ai été le voir un soir chez lui, j'ai dit : « Mais putain, mais dis donc c'est quand même pas mal », parce qu'à l'époque on était un peu comme ça, même lui il était un peu comme ça, et il me dit : « Mais c'est mon meilleur film ». C'est vrai que *Messidor*, c'est intéressant. Je l'ai mieux apprécié, avec x années de distance, qu'à l'époque. Ça peut arriver. Même moi, alors que je ne suis pas innocent dans tout ça. Mais c'est vrai aussi que, en plus moi j'avais décidé de partir à Paris... Il y a deux histoires qui se sont [séparées]. Chacun est parti de son côté, tout en assumant parfaitement ce qu'on avait fait ensemble. D'autant plus que moi, en arrivant en France, l'héritage de *La Salamandre*, je l'ai entendu... J'ai rencontré une fois Simone de Beauvoir quand on tournait le film sur [Jean-Paul] Sartre [*Sartre par lui-même*,

documentaire d'Alexandre Astruc et Michel Contat, 1976], et puis on l'a filmé elle aussi : quand elle a su que j'avais fait *La Salamandre*, elle a failli s'évanouir. « Vous avez fait *La Salamandre* », je dis : « Oui, oui, enfin "fait", c'est fait, c'est Alain Tanner qui a fait *La Salamandre*, moi j'étais juste opérateur ». « Non, mais c'est formidable », enfin des déclarations tout ça, « Calmez-vous ». C'est un film qui a tellement marqué *La Salamandre* qu'encore maintenant on en parle.

[...]

Moi j'ai juste une question, même si on connaît peut-être déjà la réponse à l'avance...

N'aie pas peur.

Vu que vous êtes spécifiquement « image », avant vous parliez de Ford, d'autres gens. Mais est-ce qu'à l'époque vous évoquiez, pour préparer les images d'autres films ou d'autres cinéastes ?

Si, je me souviens parfaitement bien le moment où il m'a parlé de Bulle Ogier, que je ne connaissais pas bien. Et à un moment on était à une projection, et Alain était là aussi, de *La Maman et la putain*. Non pardon c'est *L'Amour fou* [Jacques Rivettes, 1967], ce n'était pas *La Maman et la putain*. Non, mais parce que *La Maman et la putain* c'est un film important pour moi, mais enfin bref. Mais non, *L'Amour fou*, on était à une salle de projection à Genève, là où est le théâtre et à un certain moment, Alain derrière moi me dit : « C'est elle la comédienne que j'aimerais pour *La Salamandre* ». Alors j'ai commencé à regarder le film un peu avec déjà... Attends, c'est quoi la question que tu avais posée.

Si vous évoquiez d'autres films. Est-ce que vous parliez d'autres références, Rivette par exemple ?

Oui, Rivettes, mais il n'avait pas un rapport fanatique avec la Nouvelle Vague, il avait un rapport plutôt sain avec tout ça. Et d'ailleurs, je trouve que justement *Charles mort ou vif*, par rapport à l'époque, c'était quand même bien. Godard, grand cinéaste, mais comme souvent, l'héritage des grands cinéastes, c'est beaucoup de dégâts. Il marque tellement une époque, vous n'avez pas vécu ça, à l'époque, n'importe quel film brésilien, des gens qui lisaient contre un mur blanc les *Cahiers du cinéma*. Tu te dis : « Ouais, bon, d'accord très bien, ça va ». C'était tellement important ce qui se passait que t'avais envie de dire « Qu'il arrête maintenant, Godard, de faire des films, parce que ça devient insupportable ! » C'était le côté négatif de tout ça. C'est vrai que l'héritage, encore maintenant on le paie, l'héritage de la Nouvelle Vague. C'est un grand cinéaste, qu'il soit bien clair. Mais l'héritage négatif de la Nouvelle Vague, c'est terrifiant. Mais c'est toujours comme ça.

Y a-t-il d'autres références, est-ce que dans vos discussions... Parce qu'il ne parle pas très souvent d'autres cinéastes, Tanner. Il aurait parlé de John Ford ?

Peut-être pas de certains films américains, mais je me souviens que nous comme ça on sortait des références. Je me souviens qu'on avait sorti à un certain moment, je ne me souviens plus maintenant. On avait parlé de Bresson, ou de *Free Cinema*, mais bon, évidemment il était passé par-là. Mais c'est vrai que ce n'était pas un cinéaste qui était... C'était un peu sa force, il avait quand même son autonomie, que je trouvais quand même intéressante, à l'époque. Il y avait des comédiens qui venait de ce cinéma-là, de Rivette ou Godard, avec Juliette Berto ou Anne Wiazemsky. C'était des gens, Wiazemsky en particulier, elle n'était même pas comédienne. Juliette, elle avait fait un peu... Mais bon, c'est une créature de Godard, Juliette. Et puis d'ailleurs, moi quand j'avais fait les films de Daniel Schmid qui étaient tellement loin de son cinéma à lui, je me souviens qu'il n'était pas très tendre avec Daniel Schmid, Alain.

Bon Soutter, par contre oui. Il m'a dit à quel point il n'aimait pas Alain Resnais, [...] parce que personnellement je lui disais que j'aimais aussi beaucoup. Pour moi ce n'est pas du tout proche de Tanner [...]. Mais Soutter il l'a toujours soutenu, valorisé...

Mais Soutter, il était beaucoup plus... Moi j'ai passé des après-midis entiers à discuter avec lui de cinéma, au Commerce, à Genève, je me souviens, c'est un bistrot génial. Mais des après-midis entiers, c'est-à-dire que la cinéphilie de Michel, elle était très, très solide. Puis il aimait vraiment. Alain, il était vraiment sauvage, mais dans le bon sens du terme. S'il a fait les films qu'il a faits, c'est grâce au fait qu'il était une bête autonome. Il citait beaucoup plus les hommes de lettres...

[...]

Il cite beaucoup Rossellini.

Oui, alors Rossellini c'est quand même autre chose. C'est un oiseau que j'ai connu. Il avait pris l'école à Rome. Bon, c'est autre sujet.

C'était plus dans ses références [?]. C'est marquant, pour son époque, vu le type de cinéma, d'avoir peu de références cinéphiliques. On pense à tous les autres, Tanner il est un peu à part pour ça.

Et c'est son côté solide aussi.

[...]

Vous avez répondu à énormément de choses, merci beaucoup.

Mais je vous en prie.

Ça nous est très précieux.