

Entretien avec Denis Jutzeler

Par Vincent Annen, Alain Boillat et Jeanne Modoux

8 juillet 2022

Retranscription de la version intégrale (145 minutes) par Loïc Schalbetter, octobre 2022

Supervision éditoriale : Jeanne Modoux

Mise en ligne : avril 2023

L'entretien a été enregistré à l'Université de Lausanne, par David Monti (Unicom, UNIL). Il débute par un mot d'accueil, des remerciements de circonstance et la présentation du projet de recherche consacré à Alain Tanner.

On va s'axer sur votre collaboration avec Alain Tanner, donc six de ses sept derniers films. J'aurais voulu, à partir de cette image de Nous étions les rois du monde [1985] d'Henry Brandt, que vous évoquiez les grandes phases de votre carrière et la place que votre collaboration avec Tanner a pris dans votre parcours.

La première collaboration avec Alain Tanner s'est faite en 1992. Je commence le cinéma dans les années quatre-vingt. C'est un peu la date de l'image que vous montrez sur le téléviseur, j'étais assistant de Willy Rohrbach, chef opérateur qui habite [à] Etoy et qui travaillait régulièrement avec Henry Brandt. Donc ça, c'est vraiment la première collaboration. J'ai été assistant pendant sept ans et j'ai eu l'occasion d'assister des grands chefs opérateurs français notamment, comme Emmanuel Machuel, Jean Boffety. J'ai même fait un court-métrage avec Henri Alekan et bien d'autres. Bernard Zitzermann aussi ! C'était une expérience très intéressante. En quatre-vingt-huit, je décide de passer à la caméra. Assez vite, on me confie un long métrage, *Pierre qui brûle* [1992] de Léo Kaneman qui était à « Fonction : Cinéma » [association genevoise pour le cinéma indépendant] très longtemps. Moi j'avais une formation de photographe, de l'école de photographie de Vevey. J'ai fait de la photographie de reportage, de reproduction de tableaux d'architecture, etc. Mais j'étais un peu aspiré par le cinéma bien avant de commencer les études d'images ou de photographie parce que j'ai été éduqué à Nyon et le festival de cinéma documentaire existait déjà sous la direction de Moritz de Hadeln. Donc, en tant qu'écolier on s'est faufilé, je dirais, dans les structures du festival. On avait des petits boulots, mais surtout on regardait tout et j'ai même fait partie du premier jury jeunesse que Moritz de Hadeln avait constitué. Donc, mon éducation au cinéma s'est faite plutôt [par le] documentaire, mais aussi avec des auteurs comme Alain [Tanner], Ken Loach, par exemple. Enfin, un cinéma social, un cinéma de pensée. On avait même eu l'occasion – quand vous évoquiez le festival documentaire de Nyon – de donner le premier prix à *Punishment Park* [Peter Watkins, 1971] qui était censuré [pendant] trente ans. Donc, j'étais vraiment dans ce cinéma extraordinaire et un des films qui m'a marqué, à cette époque-là, c'était *Heute Nacht oder nie* [Daniel Schmid, 1972].

Donc ça a été une expérience marquante Heute Nacht oder nie ?

Oui, dans son contenu. Moi, je ne faisais pas du tout de cinéma à ce moment-là.

Parce que l'école à Vevey, vous l'aviez faite jusqu'au bout ? Simon Edelstein, par exemple, dit qu'il s'est arrêté avant la fin. [Francis] Reusser ne l'a pas faite non plus jusqu'au bout ?

Non, moi je l'ai faite jusqu'au bout, parce que justement le dernier semestre c'est le moment où l'on se dit : « Bon, il faut partir ». C'est vrai, mais c'est [à ce moment que] l'école de Vevey organisait une formation sur le cinéma. Donc ça, ça m'a vraiment intéressé. On a fait un court-métrage à cette occasion. On avait une petite formation pour la simple et bonne raison que, pour rentrer à la télévision, il fallait le diplôme de l'école de photographie de Vevey ou un diplôme de photographe. C'est pour ça qu'ils formaient – enfin, c'était une des conditions. Et il n'y avait pas d'autre école professionnelle, formatrice pour l'image, le son, etc., à cette époque-là.

Et donc avec Tanner ? Comment en êtes-vous arrivé à faire sa connaissance, à entrer dans le projet du premier film ?

Alors [de] la manière la plus simple du monde. J'étais quelqu'un d'assez timide – je dois l'avouer – et c'était compliqué pour moi d'entrer en rapport avec les réalisateurs. La première fois, c'est compliqué. Pas la deuxième. Donc, ce n'est pas que je tournais un peu autour d'Alain Tanner, mais on [a eu] l'occasion de se croiser sur un tournage. Je crois que c'était avant *L'homme qui a perdu son ombre* [1991]. On s'était juste croisé, comme ça : « Bonjour ! ». Voilà, sans plus. Et je voulais absolument le rencontrer.

Vous vouliez le rencontrer parce que vous aimiez son cinéma ? Parce que vous aviez vu ses films ?

J'étais un jeune chef opérateur et je voulais le croiser parce qu'effectivement *La Salamandre* [1971], par exemple, a fait partie des films qui nous ont absolument – comment dire – illuminés. Non seulement dans le contenu, mais aussi dans les écritures. Ce cinéma, comme ça, plus léger. Évidemment, *Dans la ville blanche* [1983] [et] *Les années-lumière* [1981] étaient aussi intéressants. Enfin, il y avait tout ce passé d'Alain Tanner. Je me dis : « Bon ! Et bien, essayons de le rencontrer ». [...] je vais lui écrire. Je suis incapable de téléphoner, donc [j'écris] la lettre la plus basique du monde. Je pense qu'elle a mis entre trois et quatre mois à être écrite. Enfin, à un moment donné, je glisse cette lettre dans une boîte aux lettres et le lendemain matin, à onze heures, j'ai un coup de téléphone de sa part qui me dit : « Bon, on peut se voir demain ». Alors on s'est rencontrés aussi simplement que ça. Là, il évoque une discussion assez intéressante parce qu'au fond, il m'explique [qu'] il venait de sortir de *L'homme qui a perdu son ombre* et il m'explique qu'il veut changer de cinéma, qu'il veut revenir à une écriture plus légère. Il veut, au fond, produire – puisqu'il est producteur de ses films – d'une manière plus *low-budget*, réduire les équipes, etc. Moi, j'écoute tout ça et il me dit : « Bon, là j'ai un projet de film avec Myriam Mézières qui va s'appeler *Lady M.*, on peut essayer de faire des essais ensemble ».

Quelle forme prennent ces essais ?

Alors, on était allés à Paris. Si j'ai bonne mémoire et... non ! On était à Genève, puis on avait essayé de tourner et Myriam Mézières était venue. Et puis, on avait tourné quelques scènes sur les quais parce que l'on revoit ces scènes de nuit sur les quais de Paris. Ce sont des petites scènes comme ça, des essais.

Et quand vous disiez « tourner », c'était avec quel support ?

Alors là, on est en Super 16.

Donc le choix [du format] avait déjà été fait ?

Le choix a été fait de sa part et il avait choisi ce support-là, le Super 16. On commençait à cette époque-là.

Mais, quelque part, ça faisait partie du contrat avec vous que vous deviez être d'accord de faire du Super 16 ? C'était une décision de [Tanner] pour ce film ?

Alors, il y a un contrat précis avec Alain. Il ne diminue pas son temps de tournage, curieusement, mais il veut absolument diminuer – je dirais – l'outil, enfin, le dispositif cinématographique. Donc il me dit : « Moi, voilà, je ne veux presque pas de lumière. Je veux tourner à l'épaule. Est-ce que tu es d'accord ? ». C'est ça, le contrat. Et d'ailleurs, on trouve [ça] dans un petit entretien qu'il a donné à Strasbourg. À l'école de Strasbourg, il dit : « J'ai demandé à Denis d'être prêt en cinq minutes ».

J'avais l'impression que ce revirement, enfin, ce changement après L'Homme qui a perdu son ombre était – dans une certaine mesure – lié au fait que le sujet était associé à Myriam Mézières. Ou pas spécialement ?

Non. Il avait un projet à ce moment-là, clairement. Il voulait tourner plus souvent et donc, comme les recherches de financement commençaient à prendre beaucoup plus de temps... Il devait réunir trois millions, trois millions et demi pour un film. Je pense que ça doit être ça. Il faudrait poser la question à Gérard Ruey. Il connaît mieux ça, mais je pense. [Tanner] avait une coproduction très ouverte avec la France et l'Espagne. [Il était] très connu en Espagne, Alain, vraiment.

Même avant Mézières ? Parce que Mézières a joué un petit rôle quand même, aussi, parce qu'elle avait une carrière en Espagne. Mais c'était déjà un lieu ou... ?

L'homme qui a perdu son ombre est tourné en Espagne. Non, je pense que c'est son cinéma qui plaisait aux espagnols. Et donc, son intention à cette époque-là [c'était qu'il] voulait faire plus de films. Comme je l'ai dit tout à l'heure, donc, il devait produire [en diminuant] par deux ses budgets. Son idée, c'était [de] diminuer par deux ses budgets de film, ce qui implique des structures plus légères. Le Super 16 aussi, c'était un des facteurs qui a déterminé le [choix du] support. C'est à dire diminuer les frais de pellicule, de laboratoire.

Ça change vraiment les frais de laboratoire, par exemple ?

À l'époque, on pensait que oui. Vous utilisez beaucoup moins de pellicules, donc elle est moins chère à l'achat, moins chère au développement, dans les copies, etc.

Vous, c'était le premier film que vous faisiez en Super 16 ?

Non, parce que la télévision avait déjà...Il m'est arrivé de faire des téléfilms, donc c'est un support que je connaissais. Je connaissais d'ailleurs ce support [au] travers des documentaires, déjà. Donc je connaissais ce support. Enfin, comment le traiter à cette époque-là [tout] en respectant le contrat d'Alain Tanner.

Parce qu'en vous entendant parler de Nyon et de l'intérêt pour le documentaire, on en vient à penser qu'un des éléments proches de Tanner c'est, aussi – même s'il fait des fictions – cette dimension parfois un peu « projet documentaire ». Et un documentaire, vous en avez fait un avec lui en plus. On y viendra, Les Hommes du port [1995]. Et donc, il y a quelque chose là autour du matériel léger qui est un peu parent. Enfin, il fait un peu des fictions parfois...

Mais à l'époque, je l'ai entendu – quand bien même c'était normal – mais je pense qu'il était aussi fatigué [par] ces installations qui prenaient une heure, deux heures [et] des équipes pléthoriques. Notamment, je pense que sur *L'homme qui a perdu son ombre*, il y avait du matériel. Les Espagnols sont assez friands de dispositifs assez gros et ça, ça ne l'intéressait plus. Ça, c'est sûr ! Mais disons [que] dans la collaboration, ça a été un petit peu en dents de scie, *Fourbi* [1996] étant plus gourmand que, évidemment, *Le Journal de Lady M.* [1993], etc. On filme différemment, mais – en tout cas [pour] *Le Journal de Lady M.* – il y avait une volonté d'être à l'épaule, d'être léger et d'être un petit peu... j'ai presque envie de dire attentif, comme un reporter documentariste, à sa mise en scène.

Mais là, on en vient peut-être à la question de Le Journal de Lady M. – je crois – parce qu'on se posait la question du rôle de l'improvisation, de l'inspiration du moment ?

J'ai trouvé dans le fonds [d'archives] Alain Tanner le manuscrit du scénario de Myriam [Mézières] et dedans, elle indique que Tanner se laissait la permission de changer son manuscrit au moment du tournage en fonction de ses inspirations du moment. Pourtant, Tanner a beaucoup eu de discours, pendant la promotion du film [disant] justement qu'il n'avait rien touché au scénario de base de Myriam. La question c'était : quelle est la bonne version ? Est-ce que [le scénario] avait vraiment une importance [au moment du tournage] ?

Ça m'est très difficile de répondre à une question comme celle-là. Personnellement, je n'étais pas dans les rapports de travail étroits que [Tanner] pouvait avoir avec Myriam à ce moment-là.

Mais, par exemple, quand vous avez accepté de faire Le Journal de Lady M., il ne vous a pas tendu un scénario ? C'était une proposition, déjà, un projet de film ?

Ben écoutez, à ce moment-là, j'aurais tourné n'importe quel scénario.

Mais vous aviez l'impression que le scénario –aussi par rapport à d'autres films – venait plutôt tard ? Qu'elle était la place du scénario ? Vous [le] receviez tout à coup...à un moment donné en main quand même ?

Il faut savoir qu'Alain est un directeur très directif. Il ne s'appuie pas sur les intuitions d'un chef opérateur plus que ça. Il dirige beaucoup son image. Il a quand même, évidemment, un vrai sens de l'image. Donc, moi j'étais au service de ses demandes. C'était un petit peu la situation et ça, pratiquement jusqu'au bout. Ce qui n'était pas si commun que ça pour moi parce que souvent les réalisateurs – notamment dans le documentaire – laissent libre le chef opérateur de construire l'image. Lui est très directif, y compris dans le documentaire. C'est comme s'il gardait le film en lui et au fond, finalement, il demande à un chef opérateur de construire l'image qu'il souhaite. En respectant évidemment, comme je l'ai souligné tout à l'heure [...] de veiller à ce que le dispositif cinématographique ne soit pas pléthorique.

Mais dès lors qu'il est plus léger, ce dispositif, vous êtes moins autour de ce qui se passe et tout ? Est-ce que vous auriez le souvenir, au moment du tournage, d'être vraiment dans des moments où par ailleurs on change, on improvise une scène– sur Le Journal de Lady M. en particulier – ou pas spécialement ?

C'est ça la grande différence. Mais il expérimente cette situation quelque part déjà dans *Dans La Ville blanche* [et] c'est Alain qui, dans nos conversations, me le rapportait. À l'époque où – il a dû vous le dire ou vous le savez – il sortait de maladie et il écrit...Paulo Branco, le producteur portugais, l'invite. Il écrit deux pages. Ce n'est pas plus [pour] *Dans la Ville blanche*, le scénario, c'est deux pages. Et il part au Portugal. Paulo Branco trouve encore des financements et, chaque jour, il n'y a pas un décor de défini. On se balade en voiture. À partir du moment où on a un tout petit dispositif, peu de techniciens, on est extrêmement libre pour tourner.

Le Journal de Lady M. ce n'est quand même pas [les mêmes conditions de tournage] ?

Si, *Lady M.*, c'est ça. Il n'y a pas de repérages. Vous voyez, quand on est dans les rues de Barcelone, on est dans l'improvisation totale. Ça nous convient. La lumière – on se pose la question sur la lumière naturelle – si elle est désastreuse, alors on viendra plus tard.

Mais dès lors qu'il y a des dialogues, que Mézières est dans le champ, etc., est-ce qu'il y a...tout à coup, on tourne autre chose ou on part ailleurs ? Ou on dit autre chose ? Ou, au contraire, c'est plutôt parce qu'Alain Tanner n'était pas non plus pour la multiplication des prises ?

Alors il tourne très peu, ça, c'est sûr. Et là, une chose, par exemple, sur les scénarios écrits –mais *Lady M.* était très écrit, les dialogues aussi – il est très pointu sur : « Je veux le texte et je ne veux rien d'autre ». Donc là, il n'y a pas beaucoup...

Ça ne dérangeait pas [...] ?

[...] Il n'y a pas d'improvisation du tout. Il peut y avoir une improvisation au niveau de... on peut se dire qu'on a la liberté [de] tourner...prenons la liberté de tourner ici. Ça, on le remarque beaucoup dans *Le*

Journal de Lady M. par exemple. [Dans] le marché d'Aligre, on ne demande rien à personne. Moi, j'ai la caméra à l'épaule. Il y a une perche. On n'est pas envahi de regards, mais on ne demande rien à personne. Pareil pour tourner dans les rues à Paris, de nuit, la règle c'est : « Vous avez un pied et une caméra, vous demandez une autorisation, vous avez la caméra sur l'épaule. C'est libre ». Et c'est ce qu'on a fait, tout simplement.

Donc ça ne concerne pas le texte, le jeu d'acteur, etc. Juste pour revenir sur ces essais que vous aviez faits avec lui, est-ce qu'il y avait déjà le scénario à ce moment-là ? C'est-à-dire : est-ce que c'était vraiment [l'idée de] choisir une séquence ?

Oui, on avait tourné un essai. C'était une séquence que l'on retrouve sur les quais de Seine, de nuit, dans le film.

Sauf que là, vous l'aviez filmée à Genève ?

Voilà, les quais de Genève, etc. Et ce qui l'intéressait c'était... bon, il faut savoir qu'il fallait essayer des pellicules quand même. On regardait par rapport à la sensibilité, etc. Donc, comme on ne veut pas poser d'éclairage, ben on essaie avec une simple lampe mobile. Voilà, on tourne à l'épaule, évidemment, travelling arrière, etc. Donc on travaille comme ça.

Et vous, quand vous aviez fait cet essai, c'était justement sombre, c'était la nuit tombante ? C'est quand même...Alain Tanner tourne assez souvent, que ce soit Messidor [1979], enfin, beaucoup de [ses] films avec des moments sombres. Avec Mézières aussi – le monde de la nuit, etc. – on est souvent dans le sombre. Donc ce sont des choses vraiment [sur lesquelles] les essais ont été faits ?

Alors, c'est plus les essais techniques j'ai envie de dire. C'est-à-dire que ce sont des essais techniques, mais aussi esthétiques. C'est de savoir si, avec ce dispositif-là, on peut réaliser les scènes.

Mais vous n'auriez pas forcément eu besoin de Myriam Mézières, pourtant elle était là ?

Elle était là, oui. Moi, j'aime beaucoup Myriam Mézières. J'ai beaucoup de respect pour elle. Elle avait quand même une préoccupation – je dirais de représentation – au moment de *Le Journal de Lady M.*, donc elle était très attentive à son image.

Donc les essais étaient aussi par rapport à elle ?

Et je pense pour la rassurer, également.

Aussi le choix de tourner dans son appartement à Paris ? Vous avez tourné chez elle, dans son appartement ?

Effectivement, on [était] chez elle à Paris. L'origine, je ne sais pas, mais je dirais qu'elle a mis à disposition son appartement. Je pense qu'il convenait dans sa présentation. Il y avait tout ce qui était nécessaire [tout ce] que demandait le scénario. Je pense que c'est aussi simple que ça.

Peut-être qu'on vous montre un tout petit extrait ?

Alors ça, typiquement, c'est une scène qu'il n'y a pas dans le scénario. Est-ce que vous avez un souvenir de ça ? C'était quelque chose qui a été improvisé en fonction du lieu ou [...] ?

Je vous crois, évidemment. Oui, c'est possible que là, il y [avait] une demande de Myriam Mézières à évoquer ce moment. D'ailleurs, on ne s'approche pas. On reste un petit peu à distance. J'aime beaucoup cette scène-là. Je trouve que c'est une scène qui a une charge poétique.

Parce qu'il y avait souvent des moments comme ça où Myriam Mézières – qui là n'est quand même pas coréalisateur comme sur Fleur de Sang [2002], qui a un statut de scénariste et d'actrice si on veut – mais où il y a des choses qu'elle voulait qui ont été adaptées un peu en fonction de ses désirs ?

Je sais en tout cas que la manière dont Alain me parlait de Myriam Mézières...il y avait quelque chose où, je pense, qu'il a été étonné par elle dans son engagement, etc. Je pense qu'il était à l'écoute de ses demandes qui n'étaient pas des demandes d'ailleurs capricieuses, qui s'insèrent parfaitement dans le récit. Je reviens sur la structure de l'équipe. Il faut savoir que [pour] *Lady M.*, moi j'ai un assistant [et] c'est tout. J'ai trois lampes. J'aimerais bien équiper ce studio pour répondre à une demande peut-être un petit peu plus pointue. Donc, on éclaire très peu. Il y avait moi, un assistant, un perchman, un ingénieur du son. On est quatre. Il y avait un assistant, Mathieu Amalric d'ailleurs. Enfin, un régisseur ! Non, l'assistante c'était Anne Deluz. Mathieu Amalric comme régisseur à Paris et puis une coiffeuse, c'est tout. Voilà l'équipe. Donc vous mettez ça dans deux voitures avec y compris le matériel et vous vous promenez où vous voulez.

C'est vrai que là, on peut tout à fait comprendre que ça excède ce qu'il y a dans le scénario parce qu'il n'y a pas de dialogue, en fait. Dès lors, ça ne dérange pas l'idée de respecter le scénario au mot près puisque là, en l'occurrence, il n'y en a pas. Parce qu'évidemment comme il y a des traces dans le sable, on ne peut pas faire au même endroit quinze fois la même chose. Mais est-ce que c'est quelque chose qui s'est fait en une seule fois ? Ou est-ce que vous avez essayé ça [et] d'autres alternatives, un peu proches ? Ou est-ce que vous n'avez pas de souvenir parce que [c'est] quelque chose de très précis, évidemment ?

Non là, la demande est très précise. Ce n'est pas un plan que j'invente. C'est Alain Tanner qui part dans ces traces pour aboutir sur ces deux corps étendus, paisibles, recueillis, j'ai envie de dire. Alors évidemment, la difficulté c'était peut-être qu'on l'a fait deux fois. Mais évidemment, il y avait deux difficultés pour refaire, c'était mes propres traces qui s'inscrivaient dans les leurs et puis de marcher dans du sable avec la caméra à l'épaule, ce qui donne ce mouvement inévitable, un peu de balancement.

Parce que ça m'a fait penser au dernier plan [du] film d'Allégret, Une si jolie petite plage [1949], où ils ont dû filmer à l'envers. C'est un énorme travelling arrière. À la fin, on s'éloigne pour que l'on ne voie pas les traces dans le sable et donc, c'est vrai que ça m'a fait penser à ça. Mais effectivement, si vous voulez faire plusieurs prises, on peut aussi les mettre un peu ailleurs, je crois ?

Oui, mais vous voyez aujourd'hui, chaque réalisateur a un retour très précis de l'image qui est tournée. Ça lui permet de valider ou non, de demander des changements. Là, il y a zéro retour. On est encore à une époque où, quand précisément Alain me demande si l'image...d'ailleurs, il savait très bien si l'image était bonne ou pas...mais il me demande de valider. Là, je dis oui ou je dis non. Quand je dis oui, ben vous constatez le résultat. Alors là, je ne pense pas qu'on ait eu de retour de...puisqu'on était loin des laboratoires. Mais voilà, c'était le cinéma.

Mais comme justement il n'y a pas de retour très rapide, je me disais : est-ce qu'on essaie ça comme autre chose, c'est-à-dire que, par exemple, les deux allongés dans le sable c'était une chose ? Mais bon, ça veut dire qu'on savait utiliser plus de pellicule et ce n'est pas tellement dans l'optique générale de Tanner. Est-ce que c'est un peu le rapport qu'il y aurait entre les choses filmées et ce qui est retenu ? Est-ce qu'une séquence comme ça, il y a d'autres choses qui [ont été] essayées ?

Non, Alain utilisait pratiquement tout ce qu'il tournait. Donc on n'était pas dans l'improvisation. Il souhaitait ça, il l'obtenait et voilà. On passait à une autre scène. Et dans *Lady M.*, si j'ai bonne mémoire, il y a quand même peu de séquences qui ont été coupées...montées, pardon.

Est-ce que vous avez le souvenir – mais ça, c'est plus général à propos de l'ensemble des films – en voyant le résultat final du film, des séquences ou des plans qui avaient peut-être été complexes à faire ou qui n'étaient pas retenus dans le film ? Parce qu'effectivement, nous n'avons plus accès aux rushes. Enfin, les rushes n'existent plus. Et je me demandais si, dans les films que vous avez faits avec Alain Tanner, vous vous êtes dit : « Ah, mais celle-là je pensais qu'on gardait » ou pas spécialement ?

C'est la particularité d'Alain Tanner, il tourne utile. Mais à un point que je ne connais pas d'autres réalisateurs qui [aurait] cette capacité d'assumer ça. D'ailleurs, ça sera intéressant quand on passera à *Les Hommes du port* de reparler de ça.

Il y a juste la question du tournage des scènes de sexe. Est-ce que vous aviez déjà eu des expériences pareilles ou c'était nouveau pour vous ? Et puis, comment est-ce que ça se passait ?

Pratiquement dans tous les projets de longs métrages, les scénaristes ou les réalisateurs écrivent des scènes qui impliquent des scènes d'amour physique entre les comédiens et les comédiennes. Donc on est plutôt habitués à travailler des scènes comme celle-là. Ce qui était absolument étonnant [pour] *Lady M.* – alors ça, c'était une première et ça vient d'une volonté de Myriam Mézières et d'Alain – c'est que ces scènes d'amour physique sont totalement assumées frontalement et d'une manière relativement large. On montre les corps, on montre la jouissance. Et je pense que la jouissance était assez réelle. Mais on a tourné ça dans un contexte assez intimiste. On est [pour] *Lady M.*, comme je l'ai dit tout à l'heure, on est huit. Il y a Mathieu sur le plateau, mon assistant, l'équipe son, Alain et l'assistante. On est six sur le plateau, vous voyez. Il n'y a aucune pudeur de la part de Myriam Mézières donc on était – enfin moi, personnellement – j'étais assez content qu'on puisse, au fond, poser la caméra comme on l'a fait et offrir ces scènes-là. Pour moi, elles ne sont pas du tout pornographiques. Elles sont aussi le fait du désir de deux personnes. On n'est pas du tout dans une fausse scène, ce que la plupart des films montrent actuellement. Souvent, il ne reste plus que moi sur le plateau alors que tout le monde est derrière le retour vidéo. Enfin, vous voyez les absurdités. Mais cette scène-là, c'est aussi la collaboration d'Alain et de Myriam qui permet de faire ça. Je pense que ce sont des scènes

assez fortes. Maintenant, qu'est-ce qu'elles provoquent chez le spectateur ? Ben, je n'en sais trop rien. Par contre, il y a eu...ça, c'est juste une anecdote. Mais sur le plateau, vous comprenez, moi j'ai comme dans les films de guerre. On a le filtre du viseur. On reste l'œil collé dans le viseur, ce qui représente un filtre entre la scène et... donc on se concentre là-dessus. Par contre, les personnes qui étaient autour et dans la pièce ont été un tout petit peu plus choquées. Mais ça, c'est personnel. Et le soir, je crois que tout le monde a pris une bonne beurrée pour se remettre de ça.

Et puis pour ce genre de scène, est-ce que Myriam avait tendance à donner plus d'indications à l'équipe ou même pas ? Par ce que par exemple, elle a évoqué, quand on a été l'interviewer, qu'elle avait préparé des dessins qui mettaient en scène justement les positions amoureuses. Ça donnait quand même l'impression qu'elle était plus impliquée pour ces scènes-là. C'est quelque chose que vous avez ressenti ?

Très certainement, oui. Mais je pense que là, aussi, Alain...il faut comprendre que pour un réalisateur d'exiger de tourner des scènes d'amour physique comme ça a été fait [pour] *Lady M.*, ça demande l'acceptation des comédiens pour commencer. Donc c'est là où, à mon avis, c'est remarquable. C'est vraiment une construction étant donné que le scénario, à l'origine, c'est Myriam Mézières. Elle se raconte. Quelque part, on pense ça, mais ils ont pu aller jusqu'au bout tout en restant dans le naturalisme. C'est ça qui est assez important. Et ces scènes-là sont rares dans le cinéma, encore aujourd'hui.

Vous avez souvenir de comment le film avait été reçu sur ces questions-là, à l'époque ? Parce que vous avez parlé des gens sur le plateau à un moment, là c'était vraiment juste à côté de vous. Mais autrement, pas spécialement ?

Non. Moi, très franchement, je n'ai pas eu de retour de spectateur choqué. Mais ils ont pu exister.

J'aimerais bien vous poser quelques questions sur le documentaire que vous avez fait avec Tanner. Peut-être la première c'est [de] revenir sur la genèse assez particulière de ce projet. Dans le fonds, on trouve certains scénarios ou bouts de scénario qui indiquent que des séquences de fiction ont été un temps prévues pour Les Hommes du port. Est-ce que vous avez souvenir de ce type de document ? On a notamment un document qui retranscrit un dialogue entre une certaine Cécile, qui était probablement prévue pour être jouée par sa fille [Cécile Tanner], et Bruno qui fait référence au marin de Dans La Ville blanche, etc. Est-ce que vous avez déjà discuté de ça avec Tanner ? Est-ce que c'était prévu pour être vraiment tourné ou c'était plutôt un projet qui est tombé à l'eau ?

À l'origine, il y a un projet européen qui impliquait six réalisateurs – je sais qu'il y avait Angelopoulos, Alain [Tanner] et d'autres...mais là, il faudrait lui demander – à qui on proposait de tourner un film personnel sur un port européen. Ça, c'était l'origine du projet. Ce projet s'est effondré. Donc, je découvre ces pages de dialogue.

Finalement [Pierre-Alain] Meier de Zurich [Thelma Film AG] était à l'origine du projet, en tant que producteur suisse. Quand le projet [a été] abandonné – donc aucun de ces films n'a été tourné –, ils ont décidé communément de faire un documentaire sur les hommes du port de Gênes.

Les autres films étaient prévus pour être des films de fiction, donc ?

C'est possible, oui. Ce n'étaient pas forcément des documentaires. Mais Alain avait besoin de parler du port de Gênes puisque c'était, au fond, l'origine de son parcours de vie. Et, aussi, il y a quelque chose d'initiatique. Puis, il y a cette société de dockers. Cette coopérative absolument extraordinaire dont il fallait parler.

C'est un sujet magnifique, cette compagnie autogérée comme modèle de démocratie...aussi de valeurs.

Oui, j'ai beaucoup de regrets. On se demande toujours si un film va porter son discours et faire évoluer les gens. Mais je crois que là, on a un modèle de société. Donc pas seulement d'entreprise, mais de société civile qui est absolument extraordinaire et que l'on a écrasée au fil des années. Est-ce qu'elle existe encore aujourd'hui ? Je ne suis pas sûr.

Mais le film thématise déjà, dans la dernière partie, les changements. Ils doivent vraiment négocier. Ça existe encore, mais déjà il y a plus que dix pour cent des dockers.

Oui, ils étaient passés de neuf mille à neuf-cents. Mais il y avait surtout une volonté absolument diabolique de [la part de] Berlusconi d'éliminer ce système-là. Ils ont été quand même très actifs politiquement, ils ont défendu des causes. Puis, surtout, pour un système néolibéral comme celui de Berlusconi, c'est insupportable [des valeurs comme] la solidarité, le partage du travail. Alors que c'est magnifique.

Quand Tanner vous propose de rejoindre le projet, c'est déjà sur ce sujet-là ?

Oui, c'est ce projet-là.

Disons, c'est déjà un sujet documentaire sur cette communauté de marins et vous recevez quand même un texte écrit. Par exemple, la voix-over qui est très présente, la voix de Tanner qui est très présente dans le film, est-ce qu'elle est écrite avant ? Est-ce que vous vous souvenez si vous avez travaillé sur cette base-là ou pas du tout ? Ou c'est plutôt l'aspect documentaire d'aller voir sur place, de ramener les images et d'ensuite construire le film ?

Alors sur cette question-là... Moi je pense que j'ai reçu des indications. Je ne me souviens plus si sa voix a été écrite à ce moment-là. [Sur] la structure du film, je peux vous raconter une anecdote merveilleuse. La structure du film, il l'a de A à Z, pour *Les Hommes du port* comme pour toutes ses fictions, d'ailleurs. Oui, c'est construit. Il s'introduit, il raconte son parcours, on revient sur ses traces comme le montrent les deux images. Et, ensuite, il visite la société des dockers et il tourne autour d'eux. Ça, c'est quand même le sujet du documentaire.

Et vous avez parlé d'une anecdote ?

Ah oui ! Pour répondre à votre question, le tournage était prévu sur cinq semaines. Et le film était tourné en Super 16, sans assistant. Moi, j'étais seul à la caméra, comme on le fait dans les reportages. Il y avait un ingénieur du son, Henri Maïkoff, qui a fait plusieurs films avec Alain. Et il y avait un assistant qui avait préparé le terrain avec les personnages et les dockers. Donc, on est arrivé sur un film assez

bien préparé : les contacts étaient faits, etc. Et puis la présence de [Gairo] Daghini, en tant que philosophe [pour poser] les questions. Au bout de trois semaines [Tanner] vient vers nous et dit : « J'ai terminé le film ». [Pour les] tournages, on applique des espèces de coefficients de consommation de pellicule – d'un sur je ne sais combien. Le documentaire, c'est souvent assez élevé parce qu'on ne sait pas ce qu'on trouve [et] on tourne beaucoup plus. Là, je crois que le film, le projet, c'est une heure. Ce n'était pas plus. J'ai quinze bobines exposées au bout de trois semaines. Vous voyez, on ne travaillait pas non plus comme des fous. C'est ça qui est intéressant. Je dis à Alain : « Mais on a un coefficient... on a bêtement... on a un coefficient très bas de consommation de pellicule ». Là, il se retourne vers moi et l'ingénieur du son et il dit : « Si vous voulez rester encore deux semaines, moi, je rentre. Si vous voulez continuer à tourner... ». C'est significatif parce qu'il avait tout le film dans sa tête. Il parle italien, donc pour lui c'était facile de comprendre les interviews et je crois qu'il ne manque aucune interview de personne.

Personne d'autre n'a été interrogé ? Que les gens [qui apparaissent à l'écran] ?

Absolument, tout le monde est là. Vous voyez, c'est aussi... on ne met pas l'image, l'illustration, derrière les paroles. Donc ça, c'est aussi quelque chose qu'il avait souhaité. Et c'est ça que je trouve très intéressant. C'est que petit à petit on entre en empathie avec les personnages à force qu'ils soient présents à l'image. Il y a juste le président, peut-être – quand on fait les interviews en bateau dans le port – alors là, on a coupé parce qu'il était tellement... Ce n'est pas tellement l'interview qui est coupée. On l'a fait en plusieurs fois. Voilà, c'est ça.

Globalement, sur les passages que vous filmez dans la rue ou bien sur les docks, il n'y a pas des heures et des heures de rushs qu'on travaille au montage ?

Non. Le travelling, typiquement, j'ai dû le faire deux fois. J'ai dû demander parce que là, aussi, je marche sur des pavés. Ce n'était pas très stable la première fois.

Et puis le regard caméra c'est un critère ou pas pour Tanner ? Là, on voit qu'il y a le personnage qui salue ? Non ? Peu importe, il a ce qu'il voulait ?



Vous voyez, quand vous avancez frontalement dans ces petites ruelles du port de Gênes, forcément...mais on était plutôt surpris qu'il n'y ait pas trop de regards. Là, ils ne sont pas très nombreux.

Justement, moi c'est ce que je me disais. Je me demandais si ça n'avait pas nécessité plus de prises ?

Pas vraiment, non. Alain est à côté de la caméra. Quand je fais le travelling, il est à côté, donc il voit très bien ce que je vois. Il peut prendre une décision de refaire la prise de lui-même parce qu'il a vu quelque chose.

Là, on est d'accord qu'on n'est pas sur un mode de captation documentaire. Il y a quand même le mouvement extrêmement travaillé [et] on termine sur la rencontre des deux... Est-ce que tout ça est prévu ? C'est vraiment une mise en scène ou bien [un] hasard sublime ? Vous êtes sur quoi quand vous filmez là ? Est-ce que vous exploitez les machines même ?

On s'est posé ces questions-là. Je dirais, par exemple, oui. Moi je suis avec le [tré]pied sur le container et le container me balade. Il y a plusieurs scènes comme celle-là. Imaginez qu'aujourd'hui, c'est juste plus possible de faire ça parce que les normes de sécurité... mais ça tient aussi à la relation qu'on avait avec les dockers qui étaient très participatifs. Alors il y a des scènes qui sont prises, je dirais, en immersion. Si on pense au tas de charbon qui se déverse, on est arrivé là, on a pensé que c'était un spectacle absolument magnifique qui est une activité du port et on a pris la patience d'attendre le bon moment parce que c'est souvent répétitif. Ça aussi – le mouvement de grue – on sait que c'est répétitif. Donc on a discuté avec Alain...dire on pourrait avoir cette possibilité-là de tourner. Alors là, oui. J'improvise. C'est clair qu'il [Tanner] n'est pas monté avec nous sur le [container]. Finalement, ils nous ont montés sur un container et puis ça décollait. C'était très intéressant parce que le mouvement est très lisse. Je trouve qu'il répond bien à la voix, enfin au texte.

Et les dockers sont prévenus ? Est-ce qu'ils savent que la caméra ... ? Parce que ces dockers vers lesquels on arrive et qui sont précisément à la fin d'une discussion au moment où vous êtes en train d'arriver ?

Ça, c'est le hasard du...non, non. Il n'y a pas de mise en scène. Ça, je vous confirme. Dans cette situation-là, c'est un peu mon job de sentir quelque chose qui rentre dans le cadre, de me l'approprier et puis de faire que le plan tienne jusqu'au bout.

Mais il faut quand même que le container soit au bon endroit, au bon moment. Il y a une espèce de magie ?

Il l'a été [...]

L'idée d'effacer la présence du container sur lequel...parce qu'on aurait pu imaginer qu'il soit au premier [plan] ? Enfin, parce que c'est quand même assez grand, j'imagine. Là c'est comme si on flottait. C'est comme si c'était un plan de grue fait par [Martin] Scorsese ?

Je crois qu'il y en a plusieurs non ?

Il y en a plusieurs, mais ils ne sont pas montrés comme étant pris depuis dessus. Ça, ce n'était pas un choix ?

Ça ne peut pas être autre chose, donc [il n'y a] aucun intérêt à rajouter un container au premier plan. Je pense que ça devait être ça. Par contre, on arrive sur le site, sur le lieu et puis du coup : comment on va capter ça ? Et là, par contre, on travaille sur le moment...essayons ça. On demande aux dockers si c'est possible, au grutier si c'est possible. Et voilà, comme c'est des gens ouverts et puis qu'il n'y a pas de producteur derrière pour des raisons d'assurance, tout va bien.

Est-ce que vous avez juste un mot à dire sur cette séquence qu'on a...enfin, l'image qui est montrée où l'on voit Tanner lui-même, en fait, dans l'image. C'est très rare que Tanner se mette en scène lui-même, en tout cas visuellement. Est-ce que c'était une vraie volonté ?



Oui, absolument. Il le fait une fois. Donc, on introduit. C'est le début du film. Il y a, je crois, le travelling le long du port qui là aussi...

Il le fait une fois en quarante ans. Il y a sa voix dans Messidor avec ce qu'on voit – c'est le capot d'une Mercedes – et puis ce n'est pas son discours à lui. C'est vrai.

Et là, il dit...il commence le film en disant : « je ». Donc ça suffirait presque. Il y a quand même un choix particulier ?

Je ne sais pas ce qui a motivé [cette séquence]. On le voit de dos. On le reconnaît bien, mais... et puis après, dans le plan, je le quitte et je continue jusqu'à sa place de travail.

Oui [jusqu'à] la chaise.

La chaise. Et ça aussi, la chaise et...j'étais là, comme ça, oui.

[Comme si Tanner disait] J'étais exactement là.

C'est ça, oui.

Merci ! On arrive à Fourbi [1996], donc [dans le contexte de la] collaboration avec [Bernard] Comment, la première [réalisation]. Je m'étais posé la question de l'enchaînement du travail parce qu'il n'y a pas énormément de mois, j'imagine, entre les deux. Enfin si, pour vous oui, un peu plus parce que [ç] comprend] le montage et tout. Mais passer de Les Hommes du port à Fourbi, comment ça s'est fait ? Est-ce que ça allait de soi que vous alliez être un peu [un collaborateur] régulier chez Tanner ?

Alain est quelqu'un de très fidèle. Alors, il a dû travailler avec, précédemment, plusieurs chefs opérateurs. Est-ce que c'était le fait des coproductions, etc. ? Là, ça allait de soi. Je ne sais pas... [Tanner me dit] « Est-ce que ça te plairait ? On tourne à telle époque. » Et voilà ! Donc moi, j'avais aussi une totale confiance et je me sentais bien dans cet exercice-là.

Puis de maintenir le Super 16, aussi, c'était une évidence ? Même pour Fourbi ?

Personnellement, aujourd'hui, il faut comprendre que le support Super 16 – si on ne prend évidemment que le critère de la profondeur de champ – à l'époque, on disait [que le] 35 [mm], il [fallait] plus éclairer pour être à minima dans un diaphragme de quatre qui donne un tout petit peu de profondeur de champ. Enfin, on n'est pas du tout dans les modes photographiques et l'esthétique photographique d'aujourd'hui où on a le point sur l'oreille et voilà, c'est tout. Donc on n'était pas dans cette expérience-là. Ça nous permettait d'être moins gourmands. Pas en nombre de sources, ça ne change rien, mais en puissance. Donc, ce n'est pas anodin parce qu'on arrivait [et] il n'y avait pas besoin de branchement. On pouvait travailler avec... Là, du coup, il y avait un éclairagiste quand même. Il y avait aussi un machiniste. Là, [pour] *Fourbi*, on est un tout petit peu plus. Mais c'était OK parce que c'est le scénario qui le demandait. Je pense qu'il y a eu de longues discussions. Je crois qu'Alain... Non, je suis sûr qu'Alain aimait ce format-là. Le problème du Super 16 aujourd'hui, par rapport à hier – c'est-à-dire à l'origine – c'est que l'on passait par un internégatif, un interpositif, puis on faisait des copies. Donc il y avait quand même beaucoup d'étapes pour le négatif original qui était évidemment beaucoup plus petit. Donc on perdait en définition. On gagnait facilement ce qu'on appelle aujourd'hui du bruit en vidéo, mais qui était du grain à l'époque. Mais, je crois [que] ça plaisait à Alain, cette esthétique-là. C'est-à-dire [de] ne pas produire une image « papier glacé ». Moi, ça m'intéressait aussi, mais avec quelque chose de plus doux aussi dans les visages. On était évidemment moins net, d'autant plus que si on agrandissait... *Fourbi*, il a été projeté à Cannes par exemple. Il n'était pas le seul cinéaste à l'époque à entrer dans ces formats. Les cinéastes suisses s'y sont mis aussi. Alors, pas tous, mais quand il s'agissait de surveiller son budget, etc. Oui, c'était un support qui se mettait au point. Aujourd'hui, j'ai été étalonner cinq films, là, je crois... Oui, cinq. C'est plus compliqué parce qu'on est nous-mêmes habitués à une image électronique, sans défaut. Vous voyez, il n'y a pas de poil. Il n'y a pas de rayure. Il n'y a pas de salissure. On est bien dans notre époque avec l'image électronique. Aujourd'hui, tout est propre. C'est impeccable. Donc là, on est dans une autre esthétique quand même avec le Super 16 et c'est difficile, je dirais...aujourd'hui, pour moi c'était un petit peu compliqué de réaccepter et d'apprécier l'esthétique de l'époque. Ça a bien fonctionné à l'époque. On avait fait *Les Agneaux* [1995] de Marcel Schüpbach de la même manière. Il y avait pas mal de longs métrages qui se tournaient en Super 16.

Mais autrement, ça avait des incidences particulières sur le cadre ? La composition de l'image ? Parce que le format, finalement, ça ne changeait en fait pas grand-chose ?

Vous pouviez tourner en 4/3. Le 4/3 était déjà un petit peu obsolète, mais au bout du 16/9... Vous choisissiez le format que vous souhaitiez. Ce que l'on ne faisait pas c'était évidemment du Scope recadré – du faux Scope – [parce qu'il] ne vous reste rien sur la pellicule.

On se posait la question : sur le tournage, est-ce que vous avez été en contact [ou avez] eu affaire à Bernard Comment ? Ou est-ce qu'il n'était pas là ? Est-ce que vous avez rencontré Bernard Comment ? Ou avant justement ?

Oui. Donc, Bernard, alors moi je ne le revois plus, mais c'étaient des rapports amicaux. Il était souvent présent. Pendant la période de tournage, on l'a vu relativement souvent. J'ai plus [le] souvenir s'il était sur le plateau. Et puis, Bernard aimait bien les ambiances de...voilà... C'était aussi un scénario qui se concrétisait. Moi je l'ai vu assez souvent, avant les films, aux sorties, etc.

Par rapport aux liens aux anciens films de Tanner –parce que [pendant] cette période avec Comment, on trouve souvent des retours sur les films antérieurs, notamment de la première période, disons de Charles mort ou vif [1969] à Jonas [qui aura 25 ans en l'an 2000, 1976] – et bien se pose évidemment la question, dans le cas de Fourbi, du lien. Tanner, je vous le disais, me disait :« remake de La Salamandre ». Le mot remake peut être discuté, mais, en tout cas, il y a quelque chose de ce style. Je vous disais, ne serait-ce que le plan d'ouverture...d'une part, est-ce que vous reVISIONNEZ les films ? Ce qu'il me semble Tanner ne faisait pas très souvent ? Est-ce que les films, par exemple, La Salamandre [1971] avaient été revus ? Éventuellement discuté avant ou pas du tout ?

Non, pas du tout. Le long plan-séquence sur Karine Viard, sur le chemin des saules à Genève, effectivement [c'est] un copier-coller de Bulle Ogier dans *La Salamandre*. Ça, on l'a fait deux fois par exemple.

Mais vous l'avez fait à l'exact même endroit ? Ben vous ne pouvez pas le savoir...

Non. Visiblement, le cadre montre que l'on est très proche.

On reconnaît.

Oui. On l'a fait deux fois parce que la première fois on ne le trouvait peut-être pas assez long. Et comme c'est un plan qui est un travelling fait avec une voiture, une camionnette... On a ouvert le haillon, posé le [tré]pied et puis le travelling s'est fait comme ça.

Sans le rail ?

Le rail, non. Ce n'est pas possible là. On ne pourrait plus se permettre. Il y avait en tout cas...presque deux cents mètres. Donc ça, ce n'est pas possible. On n'était pas très content de la stabilité sur le premier travelling. On l'a refait. Ce n'était pas un problème.

Est-ce que vous pensez que sur le premier, il n'y avait pas un rail ?

Non, non.

C'est vrai ? Même sur le film de 1971 ?

Alors ça, je n'en sais rien sur le film de 1971. Non, je ne pense pas qu'il ait... *La Salamandre*, c'est quand même beaucoup plus dans un cinéma expérimental, enfin, d'auteur.

Donc c'était déjà une voiture, aussi ?

Oui, absolument. Mais on peut faire beaucoup de choses sans justement mettre en place des équipes monstrueuses, des machineries monstrueuses qui prennent du temps [et] prennent de l'énergie.

Mais quand vous faisiez ce plan, vous aviez la conscience du fait que vous recopiez le plan du début du film ?

C'était clair ça. Oui, absolument. J'avais dû quand même visiter...revoir la séquence, moi, pour d'emblée proposer un cadre qui correspondait au plus près.

Parce que même par rapport aux arbres, l'angle qu'il y a...parce qu'on reconnaît les arbres qui sont devenus... ce qui est assez passionnant [c'est qu'ils] ont pris dix centimètres ou plus de largeur, mais on voit bien qu'ils sont un peu au même endroit. Or, il y a des éléments qui changent, mais on est vraiment dans cette répétition. Mais donc, de manière générale, que ce soit Jonas et Lila, à demain [1999] par rapport à Jonas [qui aura 25 ans en l'an 2000] ou d'autres films, il n'y avait pas l'idée de reprojeter à l'équipe ou à vous ?

Non. Si vous voulez, là, dans *Fourbi*, on utilise des travellings sur rail dans les décors intérieurs. Et, en fait, Alain est de nouveau très directif. Le rail va de l'angle-là jusqu'au fond de la pièce. On pose la Dolly, la machine, la caméra et il organise sa mise en scène autour de ce dispositif.



On reviendra sur ces questions-là, parce que c'est très présent dans ses derniers films – la question des mouvements d'appareil par rapport aux personnes, etc. Je me demandais : pour la partie avec... Justement, on mentionnait avant sa fille [Cécile Tanner] au théâtre. Est-ce que vous vous souvenez du contexte ? Est-ce que c'était une pièce qui était justement montée à ce moment-là ? Vous vous souvenez où ça a été filmé ? Si c'est Lausanne ou Genève ?

Là, c'est Genève. Pas de raison de se déplacer à Lausanne.

Parce que je l'ai lu [ça] quelque part. Je pensais que c'était une erreur.

Je crois qu'on est au théâtre Am Stram Gram. Il me semble.

D'accord. Et donc, c'est André Steiger qui, là, montait justement pas cette pièce-là ? Ou bien est-ce que vous avez un souvenir du lien entre Les Femmes Savantes représentées à l'intérieur du film ?

Je crois que là, je ne peux pas vous répondre. Pour moi, à cette époque-là et encore aujourd'hui, si vous m'aviez posé la même question, je dis oui. Il l'a écrit. André Steiger exprime de la pensée. Il ne l'aurait pas fait comme ça, devant ses étudiants. Il n'était quand même pas si...enfin, je ne connais pas bien. Là, tout est écrit. Comme je vous ai dit, les dialogues...[Tanner] était très très pointu sur les dialogues. Un comédien se trompait d'un mot, on recommence. C'était la règle. Un comédien qui n'apprenait pas son texte, il n'était pas très content. Je peux vous dire. Il considère que c'est le minimum, voilà.

Alors, parfois, le comédien c'est une comédienne et puis, c'est sa fille. Notamment là, dans ce qu'on aura là, est-ce que vous avez l'impression qu'il y avait un rapport particulier ? Étant donné que c'était elle ? Ou en fait ça ne changeait rien ? Il avait un rapport exactement identique ?

Entre lui et sa fille ?

Oui.

Entre le privé et le travail ?

Sur le moment du tournage, est-ce qu'il y avait un rapport particulier étant donné que c'était sa fille ?

Non, il ne la protégeait pas plus que d'autres. Il était aussi exigeant avec sa fille que d'autres acteurs. J'ai le souvenir que Cécile le soutenait beaucoup dans ses choix de casting. Karine Viard, c'est Cécile qui l'a fait rencontrer avec Alain. Elle n'était pas connue à l'époque. Je crois qu'elle avait fait un film.

Elle avait quand même reçu un prix...

Mais c'est une jeune comédienne qui montait.

Oui, elle [avait] fait trois ou quatre films.

Alors [avec] Cécile, vous voyez, ils avaient une collaboration post-tournage, dans la préparation. Sur les questions de casting, certainement, oui.

Alors là, j'ai pris [un extrait] très court, mais c'est un moment à table entre le chef de la com. et l'actrice pour justement... Un élément assez récurrent chez Tanner, c'est qu'il évite en fait les champs contrechamps, enfin, le découpage au sens un peu hollywoodien si l'on veut. Et donc là, on est en continu. Est-ce que vous vous souvenez de ce moment de tournage ? Le réflexe, c'est qu'il aurait fait en un seul plan ?

Comme je vois la scène, on commence assez large et le travelling avance sur Robert Bouvier. On remarque que le visage de Cécile est sombre. Je n'avais pas de place pour éclairer Cécile, donc je ne pouvais pas me retourner sans faire de l'ombre sur elle. Quand on coupe, on est plus serré. C'est là où je peux placer la lampe et faire le mouvement de passer de Cécile à Robert. Je pense que c'est la raison.

Et là, on aurait pu effectivement imaginer que ça soit fait en un seul plan comme dans Jonas et Lila, à demain ?

Oui. C'est une exception, là. Je vous le confirme.

C'est quand même marrant que ça soit impossible de le faire en une fois. On décide quand même, après la coupe, de revenir dans l'autre sens, pour que le plan ne soit pas commun et sans mouvement. Parce qu'il pourrait être fixe le deuxième. Mais non, il repart. Il fait la courbe dans l'autre sens comme si c'était continu, si l'on veut.

Oui, voilà. C'est ça. Parce qu'il faut comprendre aussi que ce sont, par exemple, des mouvements que moi je n'ai jamais pu proposer dans d'autres films. Pourquoi ? Parce qu'il faut qu'il soit écrit comme ça. Et c'est là [que] je reviens sur le fait qu'Alain préparait ses films... Vous voyez, il n'y avait pas de grandes négociations à avoir quand on est arrivés sur le plateau. Il avait une idée précise des plans qu'il voulait, mais on remarque qu'ils étaient écrits pour ce type de mouvement.

Alors ça, c'est intéressant ! La question de l'écriture du mouvement. Parce que dans ses scénarios, il y a très peu d'indications de type découpage technique. Donc, par exemple, les mouvements d'appareil ne sont jamais [indiqués dans les scénarios], mais il sait lesquels. Mais quand vous dites « écrit », est-ce que vous pensez aussi à la manière dont le dialogue est dit ? Parce qu'il y a une interaction dans ses films.

Oui, c'est ça que j'entends. Robert donne assez de longueur, donc il a écrit un dialogue sur Robert Bouvier qui était suffisamment long [et] qui nous permettait de le quitter et de rebondir sur Cécile, par exemple. Ça se remarque dans la cuisine aussi avec Karine Viard et Cécile, notamment.

C'est encore beaucoup plus le cas – on y reviendra – dans Jonas et Lila, à demain où là, c'est vraiment assez impressionnant la caméra qui tourne autour de la table et où en fait chaque... il y a une espèce de rythme. Il y a ce rythme du mouvement d'appareil, puis il y a le rythme de la parole et, vu comme ça, c'est assez fou quand même que ça marche.

Oui, alors ça va plus loin que ça. C'est que, au fond, pour un cadreur ou un chef opérateur, absorber ça, ça demande des répétitions et des répétitions, ce qu'il [Tanner] ne voulait pas. Donc, il est tout le temps derrière mon dos, il est quasi penché sur moi – Alain, je parle – et le machiniste est évidemment attentif visuellement à Alain qui, lui, donnait les départs au machiniste. Parce qu'il sait très bien quand il faut démarrer, sait très bien quand il faut s'arrêter, sait très bien quand il faut panoter et là, il me tape sur l'épaule. C'est ça. Il donne les départs comme ça, simplement.

Parce que bon, ça reste un peu une énigme pour nous entre faire peu de prises et avoir cette synchronisation entre... Parce que vous n'avez pas à vous dire le texte dans la tête, vous n'avez pas à apprendre par cœur le texte, autrement ce n'est plus votre métier et donc... et donc c'était ça. D'accord ! Donc, en fait, il y a une proximité même physique comme ça entre le caméraman...

Oui, oui. Ce que je vous dis, c'est extrêmement important parce que je crois qu'il y a... C'est un réalisateur qui tient les clés de son film au tournage, pas au montage quoi... j'ai envie de dire. C'est très important, quoi.

Peut-être que dans ce sens-là je montre un extrait de Jonas et Lila, à demain. Je saute, mais après on revient. Les mouvements sont quand même assez complexes et rapides.

Et précis.

Et précis, ouais

Oui, mais la mise en scène a une musique.

Ce qui me marque dans ce film, c'est que, en fait, les mêmes mouvements d'appareil sont mis en place une fois pour un plan et sont répétés au sein d'une même séquence. [...] la fin du plan est relativement proche et donc vous installez un mouvement que vous répétez à l'identique, mais à l'intérieur de la même séquence. Ce qui est quand même extrêmement rare. Quitte à, justement en termes d'éclairage du visage des acteurs, être plutôt en contrejour au début.

Alors ça, c'est une des difficultés des dispositifs légers. Bon, bien sûr, on a une lecture de Heinz Bennent et de Robart... Je sais plus son prénom. Jérôme, pardon. Mais moi, je n'ai juste pas d'éclairage assez puissant pour lutter contre la forte luminosité de l'extérieur. Qu'est-ce qu'on privilégie ? Ça, ce sont des discussions que, évidemment, j'ai avec Alain parce qu'il le sait, hein, sur le tournage. Et on prend cette direction-là, plutôt. Que la scène soit en rapport avec le paysage, ça, c'est important.

Et puis, en fait, l'éclairage se stabilise quand le mouvement d'appareil est là. Parce qu'ensuite, quand il y a des changements, en grande partie c'est...

Oui. Et bien, il suffit de changer d'axe. Si on est là, on est frontal. Ça veut dire que tout ce que j'allume de toute manière, c'est dans la vitre. [...] Typiquement, aussi cette scène-là, on est dans un rapport intérieur-extérieur qui est limite par rapport à nos moyens, mais... qui existe tout de même, ouais.

Mais là vous répétez quand même un peu avant de tourner ?

Absolument, oui. Forcément ! En plus, sur le plan du jeu, ça implique les petits loulous. Enfin, les ados. Donc oui, il faut répéter avec eux le mouvement. Ça, c'est sûr. Puis, je pense qu'il y a plusieurs prises aussi alors qu'Aïssa Maïga a moins de dialogue. Elle est en train de lire, etc. Moins d'enjeux... Je dirais de jeu. Voilà ! Enjeu de jeu, c'est beau !

Donc ici, c'est comment ? Ce n'est pas à l'épaule ?

Non, alors je parlais de *Fleur de sang* [2002] qui est vraiment... parce que là, c'était compliqué d'aller chercher les budgets, je pense, pour Alain sur *Fleur de sang*. Quand il fait *Jonas et Lila, à demain*, il peut obtenir plus. Donc là, j'ai un machiniste. J'ai plusieurs moyens, en fait. J'ai un machiniste, éclairagiste-machiniste. Ils sont deux, je crois. J'ai une assistante. Là, on est une équipe un tout petit peu plus grosse. Mais, je crois qu'il reste quand même la plus légère possible. Mais j'ai quand même de l'éclairage qui me suit. Alors là, typiquement... Bon, je me suis battu pas tellement avec l'éclairage, mais avec l'ouverture du diaphragme. On ne voit pas grand-chose, enfin, on ne sent pas trop l'effet. Mais, c'était une possibilité d'avoir cette valeur et cette lumière sur les comédiens.

Parce que la deuxième fois, quand vous le répétez, on voit le tube dehors. Parce qu'il y a deux fois ce mouvement, enfin, vous allez un tout petit peu plus loin du côté de dehors et il y a un effet particulier à la fin du plan. J'ai un vague souvenir. Il faudrait que je revoie.

Donc la barrière, vous voulez dire, à l'extérieur ?

Oui voilà, exactement. Parce qu'en même temps vous vous reculez ?

Alors là, le rail est de biais.

Voilà, il fait comme ça.

Ou alors, je roule sur le sol. Ça, c'est possible aussi.

Mais qu'est-ce que vous faites à la fin ?

Là, je commence à ouvrir parce que je suis moins en lien. J'ai moins des plages plus petites. Sur les extérieurs, on sent moins. Puis là, je ne suis plus en rapport avec l'extérieur. Donc, j'ai pu ouvrir dans le dos de... Oui, parce que là aussi, évidemment, on est dans un système d'étalonnage classique de pellicule où on agit que sur la densité, la couleur aux dépens d'une autre et le contraste. Ça, c'est un choix de pellicule, au départ. Donc il fallait éclairer quand même, enfin, on n'a pas du tout les possibilités d'étalonnage comme on a aujourd'hui en image numérique. Donc, il fallait être juste. Ça, ce sont des scènes très délicates qui sont à la limite de... Enfin, la limite... Il fallait réfléchir pour les réaliser.

Et donc, le choix évidemment d'avoir ce même mouvement qui se répète, c'est programmé ? Ça va tout à fait dans ce que vous aviez dit avant ? C'est dans la tête d'Alain Tanner ?

C'est dans la tête d'Alain et c'est dans le rythme de ses dialogues. C'est ça qui est intéressant. Il faisait exactement... C'est le seul réalisateur que... Enfin, je n'en ai pas connu d'autres... Par exemple, il a travaillé beaucoup avec Michel Wintsch, c'est ça ? Compositeur. Donc, il faisait écrire – dans cette période-là, en tout cas. Je ne sais pas s'il l'avait fait précédemment – ces musiques avant le film.

Et vous les écoutiez sur le plateau ?

On n'avait pas accès. Je lui ai demandé pourtant.

Mais lui, il ne les écoutait pas ?

Non, mais il les connaissait bien. Et alors, je pense qu'il rentrait chez lui puis les réécoutait. Mais ça, c'est assez important parce que ça, ce rythme-là, on le retrouve dans le rythme des mouvements de caméra, soit en travelling, soit en panneau, soit...

Mais là, c'est vraiment cette période ? C'est vraiment votre période, si on veut ?

Alors, moi, je n'en ai pas connu d'autres.

Non, mais là, c'est vraiment beaucoup plus fort. [...] Quand on disait « rythme de la parole, rythme de la musique et des mouvements d'appareil », cette conjonction-là est vraiment très forte dans ces films-là. On peut ajouter Requiem [1998] quand même, c'est vrai, où là c'est des fois de la Steadycam et tout. Donc, c'est un peu différent, mais peut-être [que] ça vous permet d'évoquer – avant de revenir à Jonas et Lila, à demain et même peut-être revenir en arrière – le fait que vous ayez [collaboré à] six des derniers Tanner mais pas Requiem. Peut-être que vous pouvez nous expliquer pourquoi ?

[Pour] *Requiem*, il a souhaité travailler encore une dernière fois... Enfin, pas une dernière fois, mais il avait promis à Hugues Ryffel qui a quand même fait quelques films d'Alain. Il lui avait promis ce film. Donc, ils ont retravaillé encore une fois ensemble à cette occasion, sur *Requiem*. Et en plus, moi... C'est un film qui s'est fait au dernier moment, aussi, pas un film qui était programmé six mois à l'avance. Donc moi, il s'est trouvé aussi que je m'étais engagé sur un autre projet. Voilà, c'était comme ça. Mais, voilà, il voulait retravailler [ensemble]. C'était un film difficile à faire, *Requiem*, dans le contenu du scénario... L'idée d'une lumière zénithale, etc. Bon, je dois avouer que ce n'est pas si simple que ça.

Peut-être qu'on pourrait revenir à Fourbi. Bon, j'avais quelques questions sur des séquences que je trouve intéressantes. Mais, on ne va sans doute pas les évoquer toutes... Je trouvais, par exemple, intéressant le moment où... Je ne sais plus le nom du personnage par contre [...] Marie, elle s'appelle ? Il ne va pas chercher loin, souvent, ses prénoms. Quand le personnage de Marie doit faire l'expérience d'être serveuse, je trouve assez intéressant le fait de rester quand même loin. D'avoir toujours, au premier plan – on a déjà ça dans Messidor, si on veut, ou d'autres films – tous les clients au premier plan, puis de la saisir. Il y a quand même un miroir derrière, elle se reflète partiellement. Enfin, il faut faire gaffe où on se positionne, disons, en tant que caméraman, etc. Est-ce qu'une séquence comme celle-là, c'est juste l'habitude ? Rien de particulier ?

Bon, c'est un café... C'est un café [dans lequel] on est allés deux fois avec Alain. Je crois qu'on y est retourné. Il s'appelle le café « Galet », à Genève.

Le café ?

« Galet ». Mais non, c'est piégeant. Il y a des miroirs partout. Donc effectivement, il fallait... Parce qu'il y a des pano[ramiques], il y a des travellings dans ce...

Mais vous changez la hauteur ? Enfin, vous... ?

Il fallait ruser pour ne pas, comment dire, être dans ces reflets, etc. C'est un peu le décor qui demandait ça.



Mais, en plus, il y a une dynamique particulière parce qu'on veut montrer qu'elle s'affaire... Enfin, qu'elle est demandée partout, qu'elle se fatigue. Donc, la caméra bouge aussi beaucoup.

Oui. Et puis, effectivement, c'est un tout petit peu... C'est une focale un tout petit peu plus longue. C'était juste pour accélérer justement ces mouvements, cette fatigue du travail dont elle se plaint.

C'est pour ça que vous êtes placé quand même assez loin ?

Oui.

Parce que vous êtes assez loin de l'endroit où elle est, elle. Même quand elle se déplace aux tables.

Oui. Là, on la voit encore en miroir.

Absolument, j'ai pris exprès cette capture d'écran là.

Mais, comment dire, vous êtes dans un café. Une fois que vous avez mis la figuration [et] l'équipe, il reste vraiment peu de place. Donc là, on essaie d'utiliser, effectivement, tout l'espace pour la mise en scène. Tout l'espace de la circulation.

[...] Vous restez dans le même espace ? Parce qu'on pourrait imaginer un montage beaucoup classique où, en fait, on change complètement de position chaque fois ? Là, il y a quand même cette idée...

Il déteste ça. Ce n'est pas le seul, mais Alain est quand même un cinéaste du plan-séquence. Moi, je pense que, par exemple, pour les monteuses... Maintenant, j'ai oublié le nom... Il travaillait avec Monique...

Monica Goux.

Ah, Monica Goux ! J'ai envie de dire [que], probablement, quand Alain arrive au montage [il dit] « la coupe c'est là » et voilà ! Donc, par exemple, le temps de montage qui était prévu généralement, disons standard, se réduisait. C'était ce qu'on appelle du plan-séquence en réalité. Donc l'exercice du plan-séquence, si vous n'êtes pas cent pour cent justes au tournage – mais pour tout le monde, pour chacun – ça ne marche pas.

Donc c'est une grande exigence ?

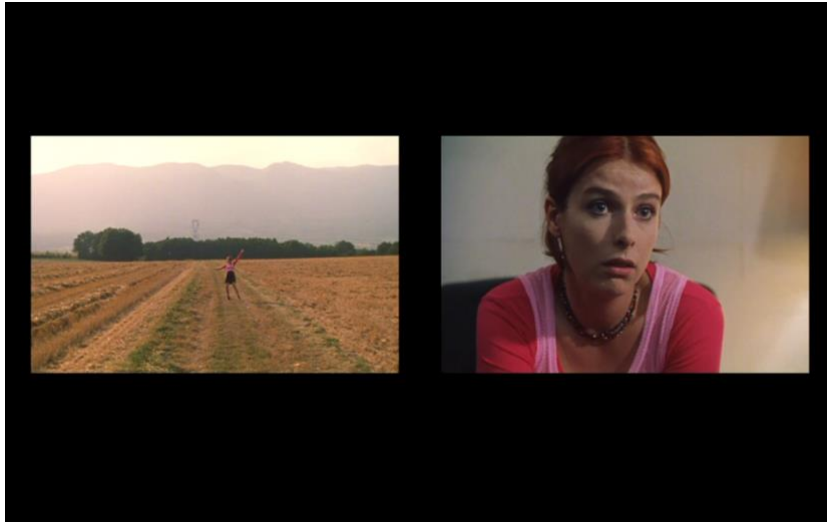
Oui.

Ça met une responsabilité un peu différente, non ? Ça ne donne pas un poids ? Alors, les acteurs c'est une chose. Mais je veux dire aussi pour vous, le fait de travailler comme ça, de se dire « Bon ben là, je dois dire [qu'elle] est bonne » [...] dans tout film, disons, le fait qu'il tourne peu ça...

Alors déjà, on a une écriture. Ce qui est déjà intéressant. Quelque part oui, parce que... Enfin pour nous, chefs opérateurs, l'écriture du plan-séquence est évidemment ce qu'il y a de plus intéressant à réaliser avec la caméra plutôt que de faire des champs-contrechamps à longueur de journée comme le font, non seulement les téléfilms, mais bien des longs métrages. Je n'ai rien contre le champ-contrechamp, au demeurant, quand il est pertinent. Mais là, on est vers une écriture tout point de vue. Donc, un cinéaste. Aujourd'hui, vous avez – je me permets de le dire – des réalisateurs qui ont certes écrit quelque chose, mais qui n'ont aucune idée de réalisation. Mais aucune... [et] qui, d'autre part, se permettent... Enfin, vous voyez, on n'est pas du tout dans les mêmes dimensions.

Puis là c'est écrit pour avoir une certaine forme à l'écran, l'écriture verbale est déjà pensée pour, comme on évoquait, les questions de rythme, avoir là une réplique longue c'est parce que [...] C'est un moment assez connu parce que ça donne lieu, je crois, à l'affiche et il y a beaucoup de matériel promotionnel autour du moment où elle est dans la campagne [...] au moment de la sortie de Fourbi. Je me demandais si là, vous n'aviez pas tourné quand même nettement plus. Si ce n'est pas le type de cas... parce qu'il n'y a pas beaucoup, finalement – si on compare même [avec] Le Retour d'Afrique [1973], le moment où elle sort après [...] l'auto séquestration – là, c'est quand même très condensé... Enfin, il y a peu de plans. Alors, c'est dans cette même perspective qu'on disait, mais est-ce que d'autres choses ont été essayées ou vous n'avez pas souvenir ? Pour l'extérieur, j'entends ?

On est allé deux fois avec Alain dans ce décor-là. Pour *Paul s'en va* [2004], où on a un travelling arrière et là, on a aussi un travelling ?



Non, je ne crois pas. Dans ce plan-là, non. On a un travelling avant sur elle quand elle le relate [et] quand elle revient. Et puis, elle dit : « les gens ne sont pas si laids ».

C'est vrai que c'est ça. On est sur un travelling...

Mais ça, c'est un intérieur donc c'est...

Ah oui, c'est ça oui. Voilà ! Mais là, on est fixe.

Là, dans mon souvenir, on est fixe. Oui.

[...] Excusez-moi, mais j'ai plus tout à fait...

[...] Vous me faites tout à coup hésiter parce que Tanner souvent [...], il y a plusieurs plans, mais pas tant que ça. Enfin, je trouvais... C'est sûr [que] je me demandais si...

Elle est couchée...

Voilà, exactement.

[...] puis là, il y a une coupe.

Tout à fait, il y a des...

Ou bien elle s'avance et puis la caméra panote au sol. Est-ce que ce n'est pas ça ? Je crois qu'il y a une coupe ? Je suis désolé...

[...] Mais c'était plus la question des différents lieux. Je me demandais s'il avait essayé, pour ce moment-là... Parce que ça, vous vous souvenez où c'est tourné ?

Oui, c'est tourné dans la campagne genevoise à Malval. C'est un lieu qu'il aime bien. Il aime bien y aller. Il est allé tourner plusieurs fois... Est-ce que dans *La Salamandre* ça n'y est pas déjà ou alors... ?

Non, mais eux vont vraiment dans la Vallée de Joux et tout ça. Puis, c'est en plein hiver. Il me semble que c'est plus au Nord.

Dans *La Salamandre* ?

Oui. La Salamandre, oui. Le moment où Rosemonde rentre chez elle et tout ça.

Oui.

Mais peut-être dans Le Retour d'Afrique ? Parce que moi, je dois avouer que je me demandais si ce n'était pas vous. C'est pour ça, mais je trouve bizarre [...]

Non, c'est la campagne genevoise. Disons, c'est la France. C'est le Jura qui est en face. Là, on est sur la frontière franco-suisse. Oui, c'est un lieu qui l'affectait particulièrement. Je crois qu'il venait promener son chien là.

Mais aussi parce que c'était la frontière franco-suisse ?

C'est possible.

Je me posais... c'était quand même un espace très important.

[...] J'évoquais le lien au film d'avant, mais ça, c'est une photo avec les acteurs et actrices du Jonas de septante-six. Est-ce que vous avez participé à ce moment [de tournage] ? Alain Tanner évoque, si je ne me trompe pas, le fait qu'il avait tourné un petit bout de [...] on ne sait pas bien. Il y a une scène dans le scénario en tout cas.

C'est pour quel film ?

Ça aurait été pour Jonas et Lila, à demain dans l'idée de non pas, avant que... En fait, apparemment, John Berger lui suggère l'idée de prendre un Jonas qui a 25 ans en l'an 2000 et de ne pas reprendre les anciens acteurs âgés.

Oui, on ne les revoit pas. Mais je sais qu'il y a eu une idée [de] tournage.

Oui, c'est le cas. Mais ça ne vous dit rien ?

Mais c'est ça, l'image ? Parce qu'ils sont plus âgés...

C'est une image qu'on a, mais, on ne sait pas... ça, c'est au moment...

Il y a Miou-Miou qui est là.

Alors Myriam Mézières est absente de l'image, ce qui ne veut pas dire que ce n'est pas elle qui la prend ou qu'elle n'est pas là quand même. Ça ne vous dit rien cette idée de prévoir le film avec les acteurs du film de septante-six ?

Alors je ne pourrais pas être assez précis [à ce] sujet. J'ai un souvenir [qu'on] avait tourné dans un... mais je ne sais plus comment. Je ne sais pas si ça a été monté, ça.

Alors plutôt pas, non [...] C'est sûr que ça n'a pas été monté [...] Non, il a abandonné l'idée. Alors Alain Tanner, quand je l'ai revu récemment, il m'a dit [qu'il] ne sentait pas [que] ça ne marchait pas.

Par contre, on a tourné.

[...] ça a été filmé ?

Absolument, oui. Mais, figurez-vous que je n'ai pas beaucoup de mémoire.

Mais parce qu'évidemment, quand on a vu cette photo, on s'est dit : « mais comment ils ont filmé là ? » parce que c'est très à l'étroit de toute manière. Je me dis : « mais si on filme à la Tanner là-dedans, c'est un peu compliqué ». Mais ça pouvait être un filmage juste pour essayer ?

Ben, c'est typiquement... Si cette scène a été filmée – alors je ne sais plus comment – [et] si elle n'est pas montée, c'est qu'elle devait... Voilà ! Je pense que...

Ah, mais il a abandonné l'idée complètement après. C'est vrai [que] c'était un essai. Mais je me demandais si vous aviez un souvenir de... ?

Non. Mais oui, je me souviens d'avoir filmé, mais... et puis je... Parce que je connais quand même Bideau. Je connais la plupart des comédiens qui sont là, donc c'était un plaisir de les revoir.

Et Mézières, est-ce qu'elle était là ?

Aucune idée.

Parce qu'elle n'est pas sur l'image et on se posait la question.

Là, je me posais la question : c'est un film évidemment dans lequel il y a un personnage qui filme, qui reçoit une petite caméra DV légère dont on verra des images. On aura des questions-là autour. D'abord, il y a cette caméra de télévision au début et c'est un cas particulier parce que plus tard, quand il filme, on voit des images filmées en vidéo [et] là pas. Ça s'efface même complètement. Même quand on voit le personnage d'Irina, c'est vous qui filmez, si on veut. Mais vous n'utilisez pas une autre caméra. Est-ce que c'est quelque chose qui a été discuté ou pas ? Cet élément-là de ne pas avoir, à ce moment-là... ?

L'image de la caméra électronique ?

Une image qui aurait été prise avec une caméra vidéo.

Ça veut dire qu'il changeait de point de vue. Donc oui, je pense que ça a été réfléchi et discuté.



Voilà ! Mais ce n'est pas quelque chose... Vous n'avez pas tourné des images d'un autre type [en] vidéo pour ce moment-là ? Le moment au zoo de Zurich, j'entends ?

Non.

C'était vraiment : cette caméra-là faisait partie des accessoires ?

C'est un accessoire, ni plus ni moins. Il n'y a même pas [l'indicateur] rouge [sur la caméra], donc...

Ah oui, voilà. Tout à fait.

[...] dans le film, c'est très particulier parce qu'en fait, on s'attendrait à ce qu'il s'en occupe un peu. Il est quand même censé la filmer. Il y a des contrechamps sur les gorilles qu'il est censé faire, mais que vous faites seulement vous dans le film. Donc le film dans le film, en fait, est écrasé par le film même. Ce n'est pas ça qui l'intéresse ?

Non. C'est même... D'ailleurs, je pense que parce que... J'ai le souvenir cette phrase [...] qui est une de la voix ou... Non, c'est Jérôme qui la prononce [et] qui dit aux gorilles : « Plutôt que de leur [aux gorilles] apprendre la patience, il faudrait leur apprendre l'impatience ». C'est une phrase dont je me souviens encore maintenant parce que je la trouvais... Ou c'est elle qui le dit ? Parce que je trouve que c'était une phrase d'une grande pertinence. Pas seulement pour les gorilles, mais je pense que pour une grande partie de nos sociétés.

Oui, tout à fait. C'est un moment fort. On reviendra peut-être sur le tournage DV, mais dans les points qui m'intéressaient... Il y a beaucoup de citations dans le film et je me demandais si en termes de consignes, il y avait l'idée, en gros, qu'on puisse lire les références sur les livres ou pas ? Ou que ça variait ? Parce que ce n'est pas aussi clair que dans d'autres films – Le Retour d'Afrique [par exemple] où c'est même mentionné au début. Est-ce que vous vous souvenez de quelque chose par rapport à ça ? Par rapport au livre lu ? Parce que Lila est souvent en train de lire quand même ?



Eh bien non, désolé.

Parce que, contrairement à d'autres Tanner par exemple, le mouvement d'appareil ne va pas tout à fait assez loin pour qu'on soit assez proche [...] Il y a une ou deux choses qu'on arrive à lire, d'autres pas et ce n'est pas aussi clair, disons. C'est plutôt le fait de lire que d'avoir la référence. Même si dans d'autres moments, elle dit qu'elle a lu – je ne sais plus quel philosophe – Schopenhauer, etc. Donc, il y a un statut un peu variable.

Puis ça, on retrouve beaucoup [dans] *Paul s'en va* aussi.

Oui, tout à fait. On se pose souvent la question quand on a des voix qu'on dirait « over » ou « off » – là, c'est la voix de Lila – si c'était prédéterminé ? Bon, en même temps comme il y a le respect du scénario [et] que dans le scénario en général elle est [mentionnée]... Est-ce que ça joue un rôle pour la durée des plans ? Est-ce qu'elle est déjà présentée et minutée ? Je ne pense pas, mais je vous pose quand même la question. Parce qu'il y a quand même des moments [où] elle a un statut un peu particulier dans ce film. Ce n'est pas tout à fait comme d'autres [...]

Dans cette scène-là ?

Non, excusez-moi, là c'est celle qu'on avait montrée avant. Dans le film de manière générale.

Oui, je crois qu'il y a une voix off quand ils sont sur le bateau. Non ?

[...] Même quand il y a les images filmées dans les déchetteries, etc. Des fois, c'est elle [Lila] qui prend le relais. Elle nous explique qu'il est allé à Marseille quand il y a des plans dans le train, etc. Vous n'avez pas souvenir spécialement d'une prise en compte, au moment du tournage, du fait qu'il y allait avoir cette voix over après ?

C'est Alain qui me donnait les longueurs de plan. J'évoquais la scène sur le Rhône où ils sont enlacés. Enfin, ils sont proches. Ils sont appuyés sur la barrière du bateau puis on voit le Rhône défiler derrière [et] le paysage. Là, il y a une longueur de... C'est lui qui me donne le *cut*. Alors, est-ce qu'il... parce que [de] ça, je ne me souviens pas. Disons, appelons-la la scène trente-six. Je ne me souviens plus si le texte off est écrit déjà dans le scénario ou bien s'il y a simplement une description de la scène et, du coup, Alain a le texte et il donne la longueur nécessaire à la scène.

Ça a l'air d'être effectivement plutôt ça. Parfait, après se pose – ici peut-être un peu plus encore – la question de consignes particulières quand il y a des scènes de nudité complète. C'est un peu différent quand même du cas Mézières, ici ? Ce n'est pas tout à fait la même chose. Est-ce que vous avez le souvenir particulier de ce type de séquence-là en termes d'équipe dans la salle, dans la pièce ?

Alors là, c'était plus compliqué. Et Irina ? Je ne sais plus son nom de comédienne. Là, du coup, la comédienne [Natalia Dontcheva] souhaite... Enfin, elle s'est exprimée sur sa nudité. Donc, je crois que l'on est vraiment à minima. Elle ne souhaitait pas montrer ses seins et ça, je pense qu'Alain [le] respecte. Après, ça réorganise la mise en scène. Alors qu'Aïssa Maïga n'en avait pas, si j'ai un bon souvenir. Elle n'avait pas cette problématique-là. Il y a une scène d'ailleurs, une scène où on la voit nue totalement.

Je ne sais plus.

Oui, je confirme.

En tout cas, ce qui est sûr, c'est que le corps de l'actrice détermine beaucoup la composition du plan dans le film. Quand elle est couchée [ou] quand on la suit. C'est un élément un peu de fascination dans le film. Le corps de Lila, j'entends.

C'est dommage parce que j'aurais bien aimé... Je ne l'ai pas revu dernièrement, *Jonas et Lila*, à demain. Je pense que je vais être appelé – je ne sais pas quand – pour aller l'étalonner. Là, du coup, je le revois, mais je ne l'ai pas revu. Donc, il y a des images qui surgissent, mais il me manque des éléments. C'est vrai.

Par contre, dans le film, c'est vous qui avez filmé les images DV entièrement ?

Oui. On est parti... Donc ça s'est tourné après le tournage principal. On est parti – Aïssa, moi et Alain – au Sénégal. Et puis, je crois que vous voyez que ce que l'on a tourné aussi.

D'accord. Et donc là, l'idée que quand on est en Afrique il n'y a pas de pellicule, c'était prévu ? [...] rien tourner de pellicule ?

Non. Je suis parti avec la petite caméra que vous voyez collée à l'œil [...] et donc oui, l'idée c'est que c'est Jérôme Robart qui la filme. Mais on est resté dans la subjectivité du regard de Jérôme sur l'ensemble des scènes. En fait, il y a une scène de marché...

Par exemple, le moment où ils cassent la porcelaine dans le magasin [et] que vous, vous le filmez lui [Jérôme Robart] avec la caméra DV... quand ils font les petits happenings ?

Quand ils montent avec l'escalator ? Ils arrivent [et] ils cassent ?

Oui, c'est ça.

Alors là, je pense que...

Est-ce que c'est vous qui tournez là, ces plans ?

Non. Moi je tourne en Super 16 cette scène.

Voilà. Mais il y a des inserts dedans en DV qui sont – je dois dire – un peu filmés plus approximativement. Et je me demandais si vous étiez ensuite retourné sur place avec la DV ou si Alain Tanner n'avait pas simplement pris ce qu'était en train de filmer l'acteur à ce moment-là ?

C'est ça, oui. Parce que cela implique quand même une mise en place du décor [...], donc voilà.

Il y a même dans les archives les coûts, hein, c'est ça ? [...] le magasin qui dit : « si vous cassez tout [à] la Placette, ça va coûter dix mille francs, la moitié cinq mille ».

Ah oui, c'est ça. Donc voilà, on avait obtenu ce qu'on voulait.

Donc vous n'êtes pas retournés sur place avec la DV ? Donc ça veut dire que par moments, dans le film, c'est parfois l'acteur quand même qui filme avec la DV ? En tout cas-là, c'est sûr ?

Là, c'est sûr. Oui.

Mais parce que, par exemple, à Marseille ou dans le train ou les choses comme ça ? Ça peut varier aussi ? Ou bien c'est vraiment une exception ici, selon vous ?

Oh là ! Les questions que je [...]

L'impression... en tout cas, les moments de déchetterie c'est vous ?

Oui.

Et puis Dakar, c'est vous ? Mais il y a quand même beaucoup d'autres moments. Parce qu'il y a une différence de qualité si on veut, enfin, de qualité. C'est la même caméra, mais ce n'est pas filmé de la même manière ?

Oui, mais il m'avait même envoyé au Caire. Je suis allé au Caire. Là, du coup, tout seul.

Oui, bien sûr. Quand il est envoyé lui-même.

Voilà ! Et là, on n'a rien pu [en] faire parce que je crois que je n'ai presque rien pu faire au Caire. Je suis resté un peu plombé là-bas. On n'avait pas accès aux déchetteries. Enfin, ce n'était pas possible.

C'est pour ça que c'est coupé dans le film ? Il va et il revient.

Alors il utilise... Je suis revenu bredouille. Ça, je me souviens. Enfin, je n'avais pas à m'excuser. C'était que... Ils ont des lieux comme ça, un peu emblématiques, comme leurs cimetières qui sont des vraies zones d'habitation. Mais il y avait aussi ces grandes déchetteries à qui on a demandé à un régisseur du Caire de demander les autorisations. Ce n'est juste pas possible parce qu'ils ne veulent pas, quoi ! Donc, on n'a pas pu aller et il a utilisé... Là, je sais qu'il a utilisé des images d'archives à disposition d'autres déchetteries qui pratiquent la même chose.

Ou l'Amérique latine ?

Bon, là, disons...

Mais en tout cas, voilà. Là, c'est encore d'autres images ?

Mais ce n'est pas nous qui avons tourné ça, par exemple. Ce sont des images qui ont été achetées.

Mais ce sont des images vidéo [et] d'un autre type de vidéo, justement ?

Absolument.

Parce que je m'étais demandé s'il y avait eu l'idée que quand il va en voyage ailleurs, il avait une autre caméra ? Parce que quand on voit le film, le réflexe quand on a c'est qu'on se dit : « mais c'est bizarre parce qu'on a vu des images avec sa caméra, puis on voit que ce n'est pas les mêmes ». Et donc c'est ça, ce sont des images vidéo, mais d'une [autre] source.

Oui. Je pense comme d'ailleurs c'était...

Mais c'est très court, hein. Il y a trois plans, je crois.

Oui. C'est ça, oui. Il n'y a pas grand-chose.

Ben nous voilà, quand il y a des images dans les images, ça nous marque tout de suite.

Là, il n'a pas eu tellement de choix puisqu'on n'a pas pu obtenir... Je vous dis [que] je me suis déplacé au Caire pour faire ces images dont on parle-là maintenant. On n'a pas pu les obtenir et j'ai fait une petite semaine au Caire. Voilà !

Mais quand elle retrouve le membre de sa famille, ça fait un peu Jean Rouch de dire ça... Mais il a quand même écrit ses tout premiers articles, Alain Tanner, sur Jean Rouch. Mais quand elle la retrouve, c'est quand même mis en scène, à ce moment-là ?

Oui.

On est d'accord. C'est une mise en scène ?

Oui, c'est mis en scène. Moi, il me semble – si j'ai bonne mémoire – qu'on arrive dans cette maison [où] il y a un patio intérieur [et] déjà des gens. On monte un escalier. On arrive à une porte et là, je ne suis pas sûr que ça a été mis en scène à ce moment-là. Que ça n'ait pas été une surprise...

Est-ce qu'elle ne la revoit pas, après ? Parce que le lien de famille est effectif ? Non, hein ? Voilà. Donc il n'y a pas une... parce qu'il y a comme un effet un peu... ça marche bien.

Oui. Je ne sais pas pourquoi on est allé dans cette maison-là. Je n'ai pas beaucoup de souvenirs.

Parce qu'il y a un effet un peu...

Je ne sais pas s'il y a un vrai lien de famille ou bien si c'est quand même...

Toi, tu sais que non ?

Non parce que le producteur de CAB a un contact à Dakar qui est probablement un stagiaire qui veut faire un peu du cinéma [et] qui est originaire de là-bas et il lui envoie : « Est-ce que tu peux trouver, dans la cité, une femme qui est capable de jouer cette émotion ? »

Et ça, c'est [dans] les archives de CAB ?

Ah ! Très bien. On a la réponse.

Alors on a la réponse à l'interne quelque part, parfait. Je crois que l'on peut passer à Fleurs de sang. On évoquait le Super 8. Je crois qu'il faut faire un pas supplémentaire.

Alors moi, je crois qu'on a tourné avec la Sony 500. C'était du 8 pouces déjà, non ? Il me semble que c'était du 8 pouces.

Digital [...] ?

Mais attends. C'était en vidéo, ça ?

Oui, ça c'est [de la] vidéo.

Mais ce n'est pas du digital Beta Cam ? La Sony 500 ?

Oui, on est encore dans du...

C'est du 4/3...

Oui. C'est du 4/3.

Digital Beta Cam ?

C'est du Beta numérique, mais on est encore en analogique.

Ce n'est pas des gros capteurs. Aujourd'hui, les caméras électroniques ou numériques ont de gros capteurs qui correspondent quelquefois au 35mm. Mais à cette époque, c'étaient en fait des capteurs utilisés quand même par la télé.

Oui. Moi, j'ai tourné beaucoup avec cette caméra dans des... Avec Marcel [Schüpbach], on a fait beaucoup de choses ensemble. Dans le documentaire, hein, j'entends. Est-ce qu'on a fait du téléfilm aussi ? Bon, on n'était pas très satisfait parce que c'était rude, le signal.

[...] le signal de latitude ?

Non. On n'avait aucune latitude sur les contrastes. Mais bon... C'est à une époque où, tout d'un coup, ce sont plus des exigences de producteurs qu'autre chose. Puis là, je sais... Je ne crois pas qu'ils aient réuni... Regardez, vous poserez la question à Gérard Ruey sur le plan du financement du film. C'était quand même assez limité, je crois. Malgré qu'on soit quand même à Paris et en Espagne comme dans [*Le Journal de Lady M.*].

Du coup, le choix de la vidéo, Tanner présente ça comme : « J'ai accepté de faire le film parce que c'était un moyen d'expérimenter la vidéo. » Vous, ça a été posé aussi comme ça [...] ?

Moi, il me semble que j'ai le souvenir qu'il était, disons, moins convaincu par ce projet-là. Il faudrait qu'il l'exprime ou, peut-être, Gérard Ruey peut mieux en parler. Mais je sais que ça a été compliqué. Puis, en fait, il voulait minimiser le processus. Donc, on a tourné en vidéo. Mais je pense qu'il l'a tourné à contrecœur en vidéo. Ça, je suis un peu... ou bien alors pour l'expérience. Moi je n'étais pas content de tourner ça en vidéo, non plus. Mais là on revient...

Bon c'est clair que nous, on a notamment les lettres quand il demande des demandes de subventions où il légitimait l'essai en disant...

Aujourd'hui, mine de rien, ce film-là sur le plan de la... Puisqu'on re-masterise les films, on les numérise, etc. Bon ben, c'est celui, dans cette dernière période, qui est le plus... Comment dire ? Puisqu'il était fait en vidéo... qui se corrige le mieux, quoi ! Mais bon, oui. Quoi que... On ne garde pas un très grand souvenir de ce film. Moi, je l'ai trouvé touchant quand même. Mais peut-être plus égocentrique que [*Le Journal de Lady M.*] et puis, je pense que Myriam avait beaucoup plus peur de ce projet-là que des autres.

Son investissement était aussi un peu d'un autre ordre [...] C'est surtout le statut, là, qui change. Elle devient coréalisatrice. Est-ce que vous avez vraiment senti une différence par rapport à Le Journal de Lady M. où c'était plus... ?

Non. C'était vraiment un tournage plus compliqué à faire et je vous dis, à l'origine, Alain ne voulait pas le réaliser. Je ne connais pas les raisons de ça, mais c'est Anne Deluz qui devait le faire. Et puis, finalement, je crois qu'elles ne se sont pas vraiment entendues ou bien comprises. Ou Anne avait un petit peu peur de cette relation, [de] cette collaboration avec Myriam Mézières et elle a renoncé. Et donc, pour éviter presque éventuellement un drame, Alain a repris le projet [sur un mode] « OK je te le fais ». Mais ça, on est... tout le monde flottait un peu sur ce projet, je trouve.

Mais Myriam Mézières, sur le moment du tournage, avait une attitude de réalisatrice ou est-ce que l'habitude que vous aviez d'avoir déjà travaillé avec Alain Tanner [depuis] longtemps... ?

Non. Finalement, je pense qu'elle peut avoir une attitude de réalisatrice sur son personnage [et] les autres personnages. Mais pas sur la réalisation à... proprement dit. Où est la caméra ? Qu'est-ce qu'elle fait ? Comment ? Parce que là, on revient à un dispositif technique encore plus petit que *Le Journal de Lady M.* [et] je pense qu'il y avait moins de financement, aussi.

Donc, quelque part, le chef pour vous – caméraman – c'est Alain Tanner ?

Oui. Mais c'est ce que moi je dis toujours. Enfin, à tort ou à raison. Mais le réalisateur est le premier cadreur du film. D'ailleurs, quand on regarde de [...] grands réalisateurs – que ce soit Kubrick, etc. – on les voit toujours avec un œil dans la caméra. On travaillait très différemment à l'époque. Les machines étaient plus lourdes. On était plus posés. Il y avait des kilotonnes de lumière, des grandes équipes. Mais, c'est le premier cadreur du film. Enfin, vous voyez. Aujourd'hui, on nous demande des...

Et là – Myriam Mézières réalisatrice – vous ne diriez pas qu'elle était la première cadreuse du film ?

Non. Non, parce que je crois qu'elle n'a pas... Il ne me semble pas qu'elle avait cette capacité de diriger l'image et la mise en scène. Ça, Alain, il est... C'est un film très simple, d'ailleurs. Pas... Là où il y a eu un tout petit peu plus de... [où] on a dû demander sur place un peu plus de moyens, c'est quand elle donne son spectacle. Et parce que là, il a fallu construire la scène, etc., l'éclairage de son spectacle et puis convoquer des figurants, etc.

Tu veux montrer un extrait ?

Ça, c'est nous qui tournons, je pense. Oui.

[...] C'est un plan un peu... enfin ça donne une impression un peu spéciale, je trouve.

Spectacle ?

Spéciale.

Ah, spéciale ! Pardon.

[...] Enfin, je ne sais pas comment dire. Ça fait un peu « voyeur » comme on se rapproche des personnages.

Oui.

Je ne sais pas ce qui était... [je ne sais pas si] vous vous rappelez, mais c'était quoi l'indication, pour ce genre [...] ?

Ah ben, l'indication... C'est exactement ce que vous voyez. Ça, c'est sûr. Oui. Nous, les chefs opérateurs, soit on est très dirigé – mais ça, c'est le cas avec Alain et tant mieux parce que voilà ! Au bout, il y a son film –, soit on doit être dans la proposition voire toute la construction du film sur le plan de l'image, son découpage, etc. Alors, comment dire ? Ça, ce sont des contrats qui se passent avant de commencer.... Quand on décide de faire le film ensemble.

Mais là, pour les décisions de position de caméra, déplacements et tout, de nouveau, ce n'est pas Myriam Mézières qui s'en chargeait ?

Non.

Elle avait quand même surtout le rôle d'actrice et de...

Oui, elle a... Voilà ! C'est un film quand même très... où elle s'expose beaucoup. Ce n'est pas rien ce qu'elle fait. Je trouve qu'elle est très courageuse de se mettre en scène de cette façon-là. Et puis, je crois... Enfin, je suis quasi sûr que ses relations avec Alain sont... Comment dire ? Ça a bien dû la rassurer, aussi. Une très grande confiance. Ça n'empêche pas que, de temps en temps, il y avait des petits conflits qui naissaient. Mais ils n'étaient pas exposés sur le plateau plus que ça.

Et puis, peut-être juste encore [concernant] les nombreuses séquences de danse dans ce film. Est-ce que là, vous avez l'impression qu'elle était plus impliquée dans la mise en scène [...] vu qu'elle a quand même une carrière de danseuse ?

Pour les scènes de danse ? Elle fait exactement ce qu'elle veut dans ces scènes de danse. Effectivement, elle a une capacité à danser. Donc ça, c'est sûr que c'est son travail. Après, on est avec... La caméra vient se rajouter, mais c'est sa mise en scène. Enfin, l'expression de son corps vient d'elle [et] pas... Ce n'est pas une demande d'Alain, je crois.

Vous vous rappelez si elle avait des gens pour l'aider ? Comme un chorégraphe ?

Non, je ne pense pas. On retrouve ça sur *Lady M.*, par exemple. Le groupe avec lequel elle joue, c'est elle qui les a réunis. Est-ce qu'elle faisait partie d'un groupe ou bien elle venait de groupes différents ? Ça, elle a travaillé en amont avec elles donc, quand on est arrivé à Paris, elles se connaissaient. Elles

avaient déjà travaillé ce spectacle tel qu'on le voit dans le film, oui. Là, on est dans une boîte de nuit. C'est ça ? L'image que... Oui ? C'était beaucoup plus difficile pour elle...

On peut montrer [l'extrait], oui.

Il y a toujours quelque chose de doux et de sensuel chez Myriam. Là, j'aime beaucoup ce moment de danse. Là, on remarque c'est des... C'est plus découpé. Là, on est dans une écriture plus classique. Ce n'est pas forcément Alain Tanner qui a tourné, c'est ça que je...

C'est ça. C'est ce que je disais avant : il y a beaucoup de moments quand même comme ça dans le film ou... mais il est quand même là ?

Oui, il est là. Bien sûr. Mais là, aussi, ce n'est pas son scénario. Ce ne sont pas ses dialogues. Je pense qu'il n'aurait jamais écrit ça. Donc, finalement, il est peut-être... Comment dire ? Il est au service de Myriam Mézières. C'est sûr.

Et Myriam a mentionné avoir dessiné un story-board pour ce film, en particulier. Est-ce que c'est un document que vous avez vu ? Ou pas du tout ? Bon, elle dit aussi que Tanner n'en a pas voulu, mais qu'elle s'y référait de temps en temps.

Ah, OK. Non alors je ne crois pas l'avoir vu non plus.

[...] ça reste un mystère. On attend les archives Mézières pour en savoir plus.

Ça, je crois qu'on peut passer.

Bêtement, dans toute la collaboration, quand on a un plan de travail qui est le même pour chaque... enfin, classique, mais on savait en arrivant sur le plateau ce qu'on allait faire en discussion [...] On n'avait pas de préparation, de repérages. Si, il y avait [eu] des repérages. Mais on voit bien [qu'on] n'est pas du tout dans un... On est aussi dans une... Je ne crois pas qu'Alain voulait se débarrasser de... Comment dire ? Il voulait être libre, jusqu'au dernier moment, de décider de faire ça plutôt qu'autre chose. Mais il était précis, hein ! Ce n'était pas un... Il se promenait avec un petit viseur. Il marchait soit droit, soit en avant, en arrière ou en diagonale et puis voilà ! Ça définissait la focale qu'on allait poser.

Mais même pour ce film ?

Non. Non là, je parle des autres. Pas celui-là. Là, je me souviens que... Bon, je n'ai pas travaillé souvent avec Myriam Mézières. Deux fois. Mais c'est quelqu'un qui... Là, elle était particulièrement angoissée, hein ! [Pour] *Fleurs de sang*, j'ai le souvenir que ce n'était pas facile tous les jours. Mais bon...

[...] j'ai mis le dernier [...] film de Tanner. Donc Paul s'en va. [...] Bon, on a parlé un petit peu avant du financement, mais c'est un projet qui naît d'une demande de l'école supérieure d'art dramatique de Genève et qui se fait avec une classe de comédiens et comédiennes, de ces dix-sept personnages-là. Tanner dit avoir passé l'année entière avec tous ces comédiens-là pour donner des cours hebdomadaires. Est-ce que le film se fait déjà au cours de l'année ? Est-ce que vous intervenez déjà

dans la genèse de ce projet ou c'est vraiment à la fin ? On a un scénario, on dit qu'on va tourner le film et c'est que là que vous intervenez ? Est-ce que vous vous souvenez un peu comment se fait le... ?

Oui. Non, c'est que [à ce moment] là que j'interviens. Les cours de dramaturgie, de mise en scène qu'il a donné pendant l'année qui a précédé... Bon ça, c'est un contrat qu'il a... Enfin, c'est un engagement qu'il a eu avec l'école. Moi, je n'ai pas du tout participé. J'ai lu un scénario très précis, avec des dialogues très précis et des décors qui étaient précisés. C'est l'école... On tourne beaucoup dans l'école. On tourne... Alors, curieusement, chez lui c'était l'appartement... La maison de Michel Soutter. Quand ils vont à la recherche [de Paul].

Quand il force la porte pour aller chercher, chez Paul, l'ordinateur et tout ça ?

Puis, ensuite, ce sont des lieux d'habitation. Ce sont des lieux multiples, des squats sur Genève. Des appartements trouvés, comme ça, assez simplement. Et puis le Rhône, à nouveau.

C'est intéressant parce qu'il y a plusieurs lieux qui reviennent par rapport au film précédent – le Rhône, le champ dont vous parliez avant – c'est une manière, un genre d'habitude finalement de reprendre ? Ou alors une volonté absolue de retourner aux mêmes endroits mêmes, y compris avec vous ? À l'intérieur des films que vous avez faits avec lui, il y a quand même certains lieux qui reviennent.

Je ne sais pas très bien ce qu'il veut dire en retournant. Toute façon, on retourne effectivement sur les lieux de tournage qui ont été filmés deux fois, trois fois, voire peut-être quatre fois. Moi, je n'ai plus en mémoire tout ça. Mais non, il y a une vraie volonté. Évidemment, quel sens ça prend ? Ça serait intéressant de savoir. Moi, je... Au fond, finalement, il privilégie la pensée et la parole. Et puis voilà, les lieux sont les mêmes. J'ai envie de dire que presque, dans le quotidien, on est souvent dans les mêmes espaces. Et puis là, on est en 2003...

Oui. Il y a déjà sept ans par rapport à Fourbi, par exemple, si on pense au plan du champ. Parce que pour le spectateur, connaisseur de la filmographie de Tanner, il y a des échos. Disons [qu'il] y a quelque chose qui... Ça fait aussi partie de la cohérence de l'œuvre. C'est un effet de cohérence, mais indistinct. On ne sait pas, on ne reconnaît pas forcément le lieu, mais il y a des récurrences d'éléments qui reviennent. Et puis, des fois, c'est juste l'espace. Parce que l'espace est capital chez lui.

Oui, bon. Mais il n'est pas retourné du côté de *Le Milieu du monde* [1974], par exemple. Quand même, *Paul s'en va* est un film à Genève, entièrement à Genève. Alors que *Jonas et Lila, à demain*, on est dans d'autres géographies. On est à Seyssel, au bord du Rhône. On est bien évidemment du côté de Marseille. On est relativement... à Carouge quand on est dans leur intérieur, mais il ne filme pas vraiment Genève. Alors que je trouve que dans *Paul s'en va*, il filme Genève. Ce qu'il avait rarement fait avant quand même, dans le...

C'est le cas dans les films vraiment d'avant. C'est vraiment Le Retour d'Afrique où là, le personnage énumère des rues, etc.

Vous aviez évoqué juste avant le scénario très précis, très écrit. Effectivement, on retrouve ça dans les archives, mais il y a une partie du film qui n'est quand même pas négligeable [et] qui me semble être

pas écrite ou pas très précisément prévue dans le scénario. Ce sont ces passages un peu de citations – presque autonomes – où la scène entière ne sert qu'à déclamer une citation, si l'on veut. D'ailleurs, on a un extrait de scénario, mais c'est vrai que c'est vraiment écrit à la main comme ça, à l'endroit où il ajoute toutes ces citations qu'il avait prévues à l'avance. Et puis, peut-être qu'on peut regarder la séquence qui suit, qui est un exemple de ça. Donc voilà, on a un découpage en chapitre et des scènes quand même assez longues où... Disons [que] c'est autonome. Ça ne s'intègre pas dans le scénario ?

Non, mais c'est ça qui est singulier dans *Paul s'en va*. C'est que, finalement, il nous amène à des pensées, à des textes. Il nous conduit vers ça. Et vous voyez là, par exemple, le décor dans... Alors là, je suis à l'épaule, mais le décor dans lequel... Je me souviens bien. C'est l'ex-cuisine des employés de mon beau-père qui était paysan à la ferme de Bel Air qui est un hôpital psychiatrique. Et là, la cuisine est vide. Il n'y a pas une chaise... Il n'y a rien du tout. Donc ceci conditionne la valeur serrée que l'on apporte au plan. Mais elle nous... Je ne sais plus son nom à la comédienne, mais moi, elle me magnétise dans cette séquence. C'est une des citations que j'ai préféré tourner.

Je trouve que c'est aussi une des plus belles, mais là, ce que je veux dire, c'est que si ce n'est pas strictement prévu ou écrit, comment est-ce que le rapport à ces citations intervient dans le tournage ? Est-ce que, d'un coup, on se dit : « Ah, bah ! Il y a cet espace-là. Est-ce qu'on fait une citation » ? Ou est-ce que dans des espaces que vous utilisez pour une vraie – entre guillemets – scène dialoguée avec plusieurs personnages, tout le monde part et on dit : « Bon, on tourne la citation numéro 4 ici ». Ou comment est-ce que ça... Dans la dynamique du tournage, comment est-ce que sont intégrés ces moments où on tourne ? Ou alors est-ce que c'est très précis : il y a un plan de travail, on va à tel endroit que pour filmer cette citation-là ?

Oui, c'est ça. Moi je n'ai que la fonction de chef opérateur. Donc, si vous voulez pour répondre à cette question, il faudrait que j'aie encore la mémoire de ce dont on a parlé avec Alain. Et alors il m'aurait mis dit : « On va travailler comme ça. J'ai envie de ça ». Très probablement qu'on l'a fait et donc j'écoute et j'exécute. Mais pourquoi elles naissent ? Pourquoi elles sont tournées comme ça ? Moi, à ce moment-là, je n'ai pas la maîtrise du film. Il n'y a que lui qui l'a.

Mais du coup, pendant le tournage, est-ce qu'elles sont disséminées dans la période du tournage ou est-ce qu'on prend trois jours à la fin pour faire tous les endroits ?

Non, elles sont disséminées. Dans ce décor, on ne tourne rien d'autre que ça, curieusement. Mais là, il y a quelques scènes dans un squat et dans les parcs.

Il y a les séquences avec les dialogues habituels puis, dans la suite, vous tournez le [...].

Il y a le parc des Bastions, là où elles sont couchées. Elles disent du texte. Il y a même une séquence de nuit, non ?

Il y en a une pendant une manifestation.

Ah, oui.

Alors peut-être [encore] deux petites questions. Tu peux montrer la slide suivante. Peut-être un commentaire sur cette séquence de théâtre à l'intérieur du film qui est censée avoir été écrite par les personnages mais qui est, disons, quand même une séquence assez longue qui occupe tout un segment du film. Quel [est le] rapport à la pièce dans le film à ce moment-là ? Est-ce qu'ils le traitent comme une vraie répétition qu'ils ont l'habitude de faire et on essaie de le [plan] garder dans la longueur ? D'autant plus qu'en fait il y a un jeu sur l'aspect spontané de la répétition. Mais en même temps, il y a la musique. On pourrait imaginer [qu'elle soit] rajoutée par après sur le film [...] Donc il y a un peu un jeu sur ça ?

Alors je crois que... Il me semble [que] là, il avait la volonté d'une forme de naturalisme dans le tournage. Donc ils répètent « Ubu roi », c'est ça ?

Une parodie.

Une parodie avec W. Bush.

Alors comment ils ont travaillé ces textes et ces scènes-là ? Est-ce que c'est le fruit, justement, d'une année de collaboration avec les élèves dans leur cours ? Je crois que c'est Alain qui peut répondre à ça. Moi, je n'ai pas les clés de ça. Ou Bernard Comment, éventuellement.

D'accord. Et au niveau du filmage, est-ce que c'est l'idée de faire toute la pièce en une fois et filmer sans arrêt, y compris s'il y a des erreurs ?

Oui, c'est ce que je disais tout à l'heure. Ce sont typiquement les scènes où la demande c'est un travelling qui traverse la pièce et il organise la mise en scène autour. Ça, c'est typique. Puis, ensuite, on va quand même commencer. Il y aura une ou deux répétitions. [Tanner] donnera un point de départ, il donnera des... Puis bon, ensuite, on trouve la musique du plan avec les comédiens. Mais ça veut dire que, par exemple là, je suis multiaxe. Ça veut dire que pour un chef opérateur, il faut éclairer différemment. On n'a pas beaucoup de moyens. Enfin là, aussi, on n'est pas... C'est plus compliqué. On est en numérique. Aujourd'hui, on s'en sortirait mieux. C'est un lieu qui est clos. Enfin, c'était un décor un peu difficile, mais qui est constamment... Qui est vraiment le lieu de travail des élèves. C'est là où il y a quand même des enjeux dans le film.

Est-ce que là vous avez tourné beaucoup dans le sens où, tout à coup, il y a une ellipse ?... Enfin non, il y a une ellipse. On est continu dans la pièce, mais, tout à coup, ils sont en costume et donc il y a deux moments de la répétition, mais c'est continu. Est-ce que ce n'est pas... Vous n'avez pas filmé une première version complète sans les costumes ? Tout ça était déjà prévu ? Qu'il y aurait une ellipse ?

Oui, voilà. L'ellipse sera là, voilà ! C'est vraiment la logique du film qui prime, mais pas la logique d'une pièce préalable.

D'une répétition.

Voilà, d'une répétition.

OK, très bien. J'ai encore une petite question [...] encore une fois un point de détail donc peut être un peu rude de demander comme ça [...] sur cette question de la fin [et du] fameux Paul du titre. Dans le scénario – ici, j'ai remis la page, mais ce n'est pas très important – il est précisé qu'un personnage voit Paul de loin, de dos et qu'il s'évapore un peu. Et dans le film, on a quand même un plan rapproché sur un acteur qui, on le comprend, est Paul et qui se retourne [pour qu'on] voit son visage. Donc comment est-ce que ce choix était... ?

Je crois que c'est déjà Giairo Daghini, d'ailleurs, celui que l'on voit dans *Les Hommes du port*. Ce n'est pas un acteur c'est... Mais ils sont très amis. Oui, parce que des dizaines et des dizaines de personnes lui ont posé la question si c'était un film testamentaire. Si Paul, c'était lui. C'est toujours... Moi, je l'ai toujours entendu dire [que] non. Après, on peut... Donc, c'est effectivement... C'est-à-dire [qu'il] donnait une réponse.

Donc, jusque-là, il a toujours dit : « Paul, c'est moi », sauf pour ce film.

Mais s'il prend la place de Giairo Daghini, il donne la réponse. Et je ne pense pas qu'il avait une réponse à donner à ce sujet.

Mais il donne quand même une réponse en montrant quelqu'un d'autre alors qu'il pourrait dire, en fait, c'est juste l'autre personnage et le jeune qui disent « Paul ». Et on [le] voit de loin. On ne voit pas très bien qui c'est, ça pourrait être ça aussi ?

Oui, mais est-ce qu'il s'est trompé ou pas ?

Ah ! Dans ce sens-là ?

Ben, oui. Il croit voir Paul. Ce personnage se retourne [mais] est-ce que c'est vraiment Paul ?

Mais c'est intéressant parce que dans le scénario, c'est marqué : « Il voit Paul sans aucun doute possible. » C'est donc précisé dans le scénario. C'est quand même...

Mais pas dans sa phrase à lui [...] Le type qui a l'accent italien, Momo, dit : « Je l'ai vu sans aucun doute possible ». C'est une réplique. Tandis que là, tu dis que c'est dans la didascalie, ce qui change le statut du... Là, ça veut dire que ça atteste. Par contre, l'image ne le montre pas. Bon, c'est intéressant qu'il choisisse Daghini, c'est-à-dire qu'ils choisissent une figure... Je veux dire : c'est l'appartement de Soutter et c'est Daghini... Enfin, il y a un truc...

Parce qu'ils sont intermédiaires [...].

Enfin, voilà [...] c'est drôle, c'est vrai [...].

Mais du coup, ça a été évident dès le départ ce plan rapproché où on le voit ?

Oui. Oui. Ben voilà, ça aussi c'est une situation qui va prendre son sens au montage. On n'a pas toutes les clés sur le tournage non plus [pour les] situations comme celle-là, quoi ! Là, pour l'anecdote – ça,

c'est une réalité – Alain était très heureux de tourner avec l'ensemble des élèves. Ça l'a rendu assez heureux. Il fallait le souligner.

Le rapport à une nouvelle génération, c'est ça ?

Oui. Il a eu beaucoup de plaisir à diriger ces jeunes acteurs, en apprentissage, en formation. Ils [n'avaient] pas fini...

Ce qui lui conférait un statut d'enseignant alors que la question [...].

C'est pour ça que [l'argument] « Ce n'est pas moi Paul » est quand même difficilement défendable [...].

Mais en tout cas, pour revenir sur la question, ce n'était pas : « Ah ! On la refait avec Daghini ». Enfin, ce n'était pas une espèce de truc fait après coup, ce plan où on le voit ? C'était prévu ?

Oui ou même, il vient sur le tournage et on fait un petit quelque chose ?

On s'en aperçoit parce que l'on a participé au film. On s'en aperçoit parce que vous faites de la recherche, mais vous pouvez imaginer que je ne connais pas le spectateur lambda qui fait la relation. Même s'il avait vu les deux films.

Tout à fait, mais ce choix en tout cas [le fait] de montrer son visage n'est pas quelque chose qui vous a semblé être une indécision au bout du tournage ?

Non, mais parce que moi j'avais toujours – comme je l'ai dit tout à l'heure – entendu [qu'il] se défendait de ne pas être Paul dans le film. C'était un personnage construit, fictionné, pas du tout dans ces...

Mais même si ça n'est pas lui, ça n'exclut pas de ne pas le montrer... Comme le prévoyait le scénario. Or là, on voit quand même un visage ?

Ça, je pense... Est-ce qu'il avait le choix au montage ? Je me souviens plus de la scène. Oui, il se retourne sur le trottoir. Bon, il aurait pu couper avant...

[...] même pas le contrechamp, rester [sur] Momo qui regarde ?

Ben, voilà ! Alors s'il y a un contrechamp, c'est une vraie volonté sinon [...] on sortait de la scène avec l'autre.

Voilà ! Il aurait pu laisser sur l'autre, ce qui aurait laissé le doute : « L'a-t-il vu ou non ». D'ailleurs, beaucoup plus...

C'est vrai.

Alors c'est vrai qu'Alain Tanner a toujours eu la phrase : « Paul c'est moi », jusqu'à ce film. C'est-à-dire [qu'à] propos du Paul, il y en a un certain nombre. Paul de Dans la ville blanche, etc. Et c'est vrai que tout à coup, là, au moment où ça devient évident, il le dit plus...

Bon après, il le redit quand même un petit peu. Certaines fois.

D'accord.

Il dit : « c'est un peu moi, mais je ne suis pas enseignant », mais c'est [...] après il dit non... après plus...

Parce qu'il y a toujours eu cette idée d'autofiction. Enfin, c'est un élément assez passionnant qui fait aussi la cohérence de son cinéma.

Il sait aussi que c'est le dernier film qu'il tourne.

Oui, c'est ça.

Là, il était averti.

Mais pourquoi est-il averti ?

Simplement parce que pour la première fois de toute sa carrière, le financement de *Paul s'en va* a été refusé par l'OFC. C'est l'Office Fédéral de la culture... Puis, il a déposé un recours. C'était au temps de la direction [de] Bideau... Enfin, le fils de Jean-Luc qui voulait, au fond, un peu modifier les choses – pour ne pas dire autre chose – et il a dû faire un recours [pour que] finalement on lui accorde le... Parce que je crois même qu'il menaçait de dénoncer ça par la presse, etc. Donc il voulait... Il était quand même vénère qu'on lui ait refusé ce dernier... Surtout qu'il avait quand même relativement, voilà ! [En] 2003, il a septante-quatre ans. Il songe à s'arrêter. Ça commence à devenir un petit peu pénible. Mais ils lui ont quand même accordé le financement de *Paul s'en va*. Et ça vient de lui... C'est de lui... Il a dû quasi promettre de ne plus redéposer de projet, quoi ! [...] de toute façon, à l'avenir, il ne serait pas financé. Mais il fait partie aussi d'une génération de réalisateurs... Même ceux qui... Je pense à Francis Reusser qui [a] quand même une dizaine ou une quinzaine d'années de moins. On éprouvait beaucoup de difficultés pour trouver des financements, mais je parle... Alors, il y a bien d'autres auteurs qui ont... Véronique Goël, vous voyez, c'est cette génération de cinéastes dont on ne voulait plus [et] c'est tout. Seulement, où il n'a pas été très malin c'est que... Il a mis... Alors, je reparle de Bideau [...] C'était même apparu dans les journaux. Il y avait sept petits portraits de réalisateurs qui seront financés dont faisaient partie Jean Stéphane Bron, [Lionel] Baier et [Nicolas] Wadimoff, vous voyez, cette génération-là qui... Mais bien sûr qu'ils ont... Il n'y a pas de souci de les financer, mais on ne peut pas exclure les autres de cette façon-là. Enfin, je trouve ça bizarre parce que ça ressemble furieusement à [de]la censure.

Très bien. Bon, on pourrait dire que quand La Salamandre est financé, Berne en choisit que très peu et c'est un peu le seul qui est retenu [alors que] d'autres sont sur le carreau.

Pour La Salamandre ?

Oui. Je dis[que] dans les années septante se sont posées un peu les mêmes questions, sauf que sa position était inverse.

Non, mais, dans les années septante, il n'y avait rien. Il y avait moins de... Beaucoup moins de réalisateurs. On connaît les réalisateurs emblématiques, puis ceux qui sont venus, mais qui sont quand même les générations en dessous. On peut parler de Marcel Schüpbach, [Jean-Louis] Amiguet...

Je me disais Simon Edelstein, vous l'avez... ?

Oui, mais Simon Edelstein, c'était quand même un réalisateur de télévision. Enfin, voilà ! Moi, j'ai travaillé sur *L'Ogre* [1987] comme assistant. C'était avec Bernard Zitzermann. Mais là, il est sorti de la télévision pour faire ce projet. Je sais qu'il en a refait un autre dix ans plus tard. Mais, vous voyez, il n'y a pas de... Et puis, entre-temps, il est parti en retraite... Enfin, etc. Mais c'était un réalisateur de *Temps Présent* donc, c'est son choix. Je ne critique pas du tout, d'ailleurs.

Ah, mais je ne veux pas faire la biographie d'Edelstein, on est d'accord. Je l'évoquais juste parce que... Mais, non. Alors, merci vraiment beaucoup. C'était...

Et puis, pour l'anecdote, ça me faisait toujours rire à la fin des... Puisque j'ai eu l'occasion d'en faire quelques-uns, il disait toujours, au dernier clap : « Un film de moins à faire ».

Tanner, donc ?

Oui. Tanner. Ce qui a du signifiant, quand même.

Merci beaucoup ! C'était vraiment super, vraiment très précieux pour nous.