

Entretien avec Bernard Comment

Par Vincent Annen, Alain Boillat et Jeanne Modoux

4 avril 2023

Retranscription de la version intégrale (177 minutes) par Loïc Schalbetter, Any Gabrielyan et
Timothée Zurbuchen

Supervision éditoriale : Vincent Annen

Mise en ligne : janvier 2026

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.

Peut-être le point de départ un peu général, c'est rappeler les débuts du parcours, ce qui vous a mené à devenir écrivain, et ensuite on ira du côté d'Alain Tanner.

Alors, « amené à devenir écrivain », c'est toujours un peu une question mythique, qui ne trouve pas de réponse simple. Mais, il y a quand même un moment. Si vous voulez, moi, j'étais dans le fantasme de la théorie dans les années 1970. Ma grande découverte, c'était Roland Barthes. Quand je suis entré au Lycée, j'avais un prof avec lequel j'étais en désaccord [sur] les discussions politiques de l'époque : la culture est-elle une infrastructure ou une superstructure ? Lui était sartrien, je trouvais Sartre très simplificateur dans sa définition de l'utilité du roman, et un jour ce prof m'avait posé *Le Degré zéro de l'écriture* sur un banc en me disant : « Tu vas trouver des arguments ». Bon, j'ai trouvé, mais c'était quand même une lecture assez difficile, mais ça a suscité une passion. Ensuite j'ai rencontré Barthes à Paris, je suis allé suivre un certain nombre de cours au Collège de France et je me suis retrouvé un peu orphelin à la mort de Barthes en 1980, suite à son accident, enfin aux complications pulmonaires, et donc lui-même m'avait dit : « Ne venez pas étudier à Paris, vous allez beaucoup vous ennuyer, parce que la fac française n'est pas très intéressante et parce que le système suisse ne vous met pas en continuité avec Normale Sup ou des institutions de ce genre ». Donc il m'avait conseillé d'aller à Genève et je suis allé à Genève, encore de son vivant, je me suis inscrit. Et c'est dans ce fantasme d'être un jour professeur au Collège de France que j'ai un peu évolué, mais j'avais déjà [eu] une tentation, et en réalité une tentative d'écriture de fiction quand j'étais à Genève, il y avait un concours d'écriture organisé par une revue ou quelque chose comme ça et j'avais écrit un début ou une première version d'un essai que j'avais réécrit plus tard dans un livre qui s'appelle *Allée et venues* et je suis parti ensuite pour des raisons personnelles en Italie, à Florence et c'est un soir, de retour d'un dîner chez un écrivain italien qui avait connu Gadda, qui avait connu Montale, qui s'appelle Piero Santi [...] Je me souviens qu'en rentrant, j'habitais dans la campagne de Florence, lui dans les faubourgs de Florence, et en rentrant dans la petite 500 que j'avais, de nuit, avec l'éclairage de la lune, tout à coup j'ai eu l'idée de ce motif un peu absurde de quelqu'un qui hériterait de la mémoire, toute construite, impeccable, de quelqu'un d'autre. Beaucoup plus tard j'ai observé que Paul

Klee avait sans doute eu la même idée puisqu'il y a un tableau de Paul Klee avec un personnage allongé à l'horizontale, avec un personnage à côté de lui avec des « pods » qui les relient comme une transmission de ce trésor de mémoire. Et donc c'est comme ça que j'ai construit mon premier roman, mais sur cette espèce d'« eurêka » nocturne par lumière lunaire. Ensuite, c'est évidemment un moment assez vertigineux, parce que quand on commence à écrire de la fiction, on n'a aucun point de repère. En théorie, on a des points de repère, on sait comment construire de l'argumentation, les notes en bas de page, etc., il y a toute sorte de repères avec lesquels on peut se domestiquer. La fiction c'est différent et celui qui a joué un rôle déterminant à ce moment-là, c'est Daniel Arasse, qui était directeur de l'Institut français de Florence, que j'avais entendu lors d'une conférence qu'il avait faite sur l'Annonciation, sur l'ange annonciateur, que j'avais trouvé assez extraordinaire, et deux jours après j'étais à l'Institut français de Florence dans la bibliothèque, je travaillais, je l'avais croisé et je lui ai dit : « Ah, c'était formidable votre intervention ». On a commencé à parler, il m'a dit : « Ah, mais faut qu'on se voie, faut qu'on aille déjeuner ». Et quand on a déjeuné quelques jours plus tard, il m'a interrogé, je lui ai dit que j'avais une idée de roman, et cette idée de roman l'a enflammé. Il a trouvé ça absolument génial, et presque tous les jours, ensuite, il me demandait : « Où en es-tu ? ». Ça a été mon premier lecteur, le premier lecteur du manuscrit, et c'est comme ça que je suis arrivé à la fiction pour ne plus la quitter.

Donc à ce moment-là vous étiez encore dans l'optique de publier des essais en théorie, ce qui a d'ailleurs donné lieu à Roland Barthes. Vers le neutre, ou votre travail de recherche sur les panoramas, donc la fiction intervient un peu en cours de route. Là, votre mission c'est encore la théorie et la recherche, potentiellement.

Complètement. Moi j'étais parti à Florence et grâce à l'aide de Jean Starobinski j'avais fini par trouver un poste à l'Université de Pise, donc j'habitais à Florence, mais j'enseignais à Pise et donc j'étais dans cette idée de la recherche universitaire. J'avais engagé un travail de recherche sur l'espace proustien, j'étais autour de Proust plutôt, et Daniel Arasse m'avait confié, c'était drôle parce que j'étais tout jeune, je n'avais rien, enfin j'avais une licence de l'Université de Genève, mais je n'avais pas plus, il m'avait confié la direction d'un séminaire de recherche où il y avait Louis Marin, quand il était là, il y a eu Hubert Damisch qui venait régulièrement, il y a eu Pierre Bourdieu, c'était complètement surnaturel. Et donc j'étais dans ce fantasme de la théorie, alors toujours avec un intérêt pour Barthes et j'ai fait pour l'écriture de ce livre ce que Barthes lui-même faisait, c'est-à-dire des fiches, de plus grand format que les siennes. De fait, c'était la bonne façon de faire, parce qu'en travaillant, c'est-à-dire en relisant tous les livres, tous les articles, les entretiens, etc., et en les mettant en fiche, je me suis aperçu que l'entrée du neutre grossissait à vue d'œil et était l'entrée qui s'imposait par rapport à toutes. Donc j'ai complètement réorganisé mon travail et j'ai fait ce manuscrit qui est devenu une thèse des hautes études, un peu artificielle, parce qu'en fait, j'ai soutenu cette thèse au moment où le livre venait de paraître, et donc pour respecter le rituel institutionnel, il y avait justement Daniel Arasse, il y avait Louis Marin et Hubert Damisch dans le jury et ils planquaient le livre sous la table pour qu'on ne voie pas que la thèse était déjà publiée. Ça a été une façon aussi, dix ans après, d'écrire sur Barthes et donc de faire le deuil. C'était compliqué pour moi, parce que j'avais quand même la grosse touche à Paris. Avoir établi un contact avec Roland Barthes, le voir régulièrement, assister à son cours et tout d'un coup il meurt, c'était vraiment très très dur. Il m'a fallu ces dix ans comme ça pour revenir sur cette œuvre et faire ce livre qui a été une étape importante. Aujourd'hui tout le monde se rend compte de l'importance du neutre, mais à l'époque ce n'était pas très évident. Et ensuite, j'ai embrayé, alors l'histoire est assez

drôle, j'avais une bourse de recherche du Fonds national de la recherche scientifique suisse pour être à Paris, pour suivre des recherches, donc j'avais ce projet sur Proust, et j'ai commencé à écrire une thèse, mais que j'écrivais d'emblée comme un livre et tout de suite j'ai eu une note de bas de page sur la question du panorama, et cette note a gonflé, elle est devenue un livre, et je n'ai jamais en revanche écrit le livre sur Proust. J'ai eu une hésitation l'année dernière, pour le centenaire en 2022, je me suis dit : « Tiens, peut-être que je devrais écrire ce livre », parce que je l'ai en tête, il est totalement écrit dans ma tête, mais j'ai eu la paresse de rechercher les citations dans la pléiade, mais je le ferai un jour... Ça s'appellera *Proust en mouvement* et c'est d'ailleurs assez lié à la question du cinéma, puisque c'est l'idée que la vue chez Proust ne libère pas d'expérience de mémoire involontaire, mais elle fonde, la tentative de mémoire involontaire fonde une esthétique qui est, disons, de l'ordre du travelling, c'est-à-dire qu'il y a imputation du mouvement de l'observant sur le monde observé. C'est quelque chose que j'écrirai un jour. C'est deux essais que j'ai sorti à un moment où j'étais encore dans l'idée de l'université, Jean Starobinski me poursuivait pour que je revienne à Genève, pour que j'accepte un poste là-bas, et puis la publication de mon premier livre de fiction, *L'Ombre de mémoire*, a fait que Christian Bourgois à l'époque m'a dit : « Mais venez à Paris, vous aurez plus de possibilités » et c'est comme ça que j'ai définitivement, disons, pris congé du monde universitaire pour m'engager dans le monde de la littérature. Et ensuite un peu du cinéma.

Et est-ce que vous diriez que cette première expérience théorique universitaire a ensuite eu, je me doute que oui, a eu un rôle sur votre travail artistique, littéraire et cinématographique, dans votre manière d'envisager le développement d'un projet non universitaire, ou dans la matière que ça pouvait vous apporter ?

En tout cas, disons que ça définit un rapport au travail d'écriture. C'est-à-dire, je pense que la fiction, ça peut être aussi une grande facilité. Or moi je pense que pour écrire de la fiction il faut travailler énormément, il faut réfléchir à ce que c'est qu'une phrase, il faut réfléchir à ce que c'est qu'une ponctuation, au rythme, et puis il faut accumuler beaucoup de savoir, tout l'enjeu étant de ne pas le laisser comme une étiquette de mauvais goût sur le livre ou sur le roman, mais je suis parfois affligé par la superficialité des propositions de fiction qu'il y a aujourd'hui dans les livres qui paraissent. Je trouve que d'une certaine façon, écrire un roman est un acte plus exigeant encore qu'écrire une thèse et suppose justement un énorme travail. Aujourd'hui on n'est pas un grand footballeur si on ne maîtrise pas un certain nombre de gestes qu'on répète cent fois, mille fois, cinq mille fois, et bien on ne peut pas être un écrivain respectable si on n'a pas cette pensée permanente de la littérature, du rythme, des mots, de l'importance des mots, de l'enchaînement, voilà, si vous voulez jouer sur des moments liturgiques dans un moment, il faut connaître la litanie. Ce n'est pas une chose facile à produire, c'est un effet.

Et l'écriture scénaristique n'a pas le même type d'exigence [...]

Alors on va à y venir, on va venir à l'écriture scénaristique, mais par exemple ce que j'aime, ce que j'ai toujours beaucoup aimé chez Alain Tanner c'était sa très grande connaissance de l'optique. Moi j'ai ensuite connu des cinéastes, des jeunes cinéastes dont je ne donnerai pas le nom, qui, je dirais, aliénaient leur liberté au chef opérateur, mais le chef opérateur, il est chef opérateur, pour moi il n'est pas cinéaste. Et ce que j'aimais chez Alain, Tanner, c'est qu'il connaissait parfaitement l'optique et qu'il n'est pas un cinéaste à qui on disait à 17h30, au

moment où on arrive vers la fin de journée de tournage : « Il me faudrait un Steadicam, il me faut absolument un Steadicam pour tourner cette scène ». On sait que c'est une partie qui génère des suppléments pour les équipes techniques, qui en sont redevables au chef opérateur. Alain Tanner il disait : « Non, non, il n'y a pas du tout besoin de Steadicam, tu vas changer d'optique, tu vas prendre ton rail comme ça, et on va tourner cette scène sans aucun problème », et ça, c'est une chose qui m'a beaucoup frappé. Il avait une connaissance totale à la fois des problèmes de son, des problèmes d'optique. Ce n'était pas un directeur de comédiens qui allait faire quinze reprises pour aller chercher on ne sait pas très bien quelle perfection. En revanche, il avait une attention extrême au moment du tournage, on discutait comme ça, et quand on discutait, je le voyais, il regardait, comme ça, il était là, il continuait la conversation, il était très attentif, et à un moment il disait : « Allez, on tourne ». Il sentait que l'ambiance, que les conditions étaient réunies, pour tourner une scène, une prise, deux prises, parfois trois prises, mais rarement plus. Et ça, c'était un peu l'idée du « kairós », du bon moment, et ça, c'est comme quand vous écrivez, c'est-à-dire quand vous avez beaucoup travaillé, et bien tout d'un coup les phrases, elles viennent, elles sont justes. Il n'y a pas besoin de faire cinquante corrections. Oui, sur un premier roman, vous allez faire cinquante corrections. Mais après, vous connaissez la matière, il faut la renouveler, mais vous connaissez la matière, et c'est en ça que j'appréciais énormément Alain Tanner.

C'est assez intéressant ce que vous dites parce que déjà vous pensez l'optique et la technique prise dans un tout, là on comprend bien, avec cette idée du « bon moment », mais Alain Tanner lui-même ne parle jamais de technique. Donc c'est assez curieux de vous entendre, le décrire comme un spécialiste et comme un fin connaisseur de technique. Est-ce que vous avez discuté de ces points-là avec lui ?

Oui, on en parlait beaucoup. Il cachait son jeu peut-être, mais en tous les cas, il était très conscient du fait qu'on peut se faire déposséder de son film. Il y a un côté, il y a un rapport de force dans un tournage, c'est clair. Vous avez les techniciens qui ont des solidarités entre eux, ce que j'évoquais, les « heures sup », payées au double si vous êtes en décors extérieurs, vous avez le groupe des comédiens, qui s'entendent, qui parfois ne s'entendent pas, vous avez des crispations, etc., vous avez la production, la régie. C'est des entités, c'est des communautés improbables, et puis vous avez un patron. C'est là, c'est le patron de tout ça. Et chez Alain, Tanner, il y avait l'idée qu'il ne fallait pas justement être un patron, mais qu'il jouait son film. Ce n'était pas le film de quelqu'un d'autre. Ce n'était pas le film du chef op. Il avait beaucoup d'admiration, beaucoup d'empathie avec les chefs op, mais c'est lui qui décidait. Jamais je n'ai vu un chef op lui dire : « On ne va pas pouvoir faire ça ». Parce que, justement, il ne voulait pas en entendre parler. Il savait ce qu'il voulait, et il savait comment l'obtenir, et au besoin justement, sa connaissance technique, qu'il n'étalait pas mais qu'il maîtrisait parfaitement, il savait exactement avec quelle optique il voulait tourner une scène. Alors il y allait en douceur, il laissait un peu le choix au chef op, mais à la fin c'est lui qui choisissait l'optique.

Très bien. C'est assez passionnant effectivement parce que c'est des choses qu'on n'entend pas formulées de cette manière-là.

D'autant si on fait des entretiens de techniciens.

Ah bah le chef op, ce n'est pas lui qui va vous raconter ça.

Non, tout à fait. Alors je voulais quand même, avant qu'on plonge complètement chez Tanner, même si là l'opportunité était tout à fait belle, revenir un peu en arrière et puis évoquer une autre collaboration importante dans votre travail un peu de vie, j'imagine, c'est celle avec Antonio Tabucchi. Est-ce que vous pouvez nous raconter comment vous en êtes arrivé à devenir son traducteur, son ami, son collaborateur et puis, peut-être, je vous laisse un peu évoquer librement les débuts de cette [relation]

La première fois que j'ai rencontré Antonio Tabucchi, j'étais un peu interloqué par ce nom, Tabucchi, qui pour moi m'évoquait le théâtre japonais kabuki et en même temps j'étais en italien donc il y avait « *bucchi* », les trous, donc je me disais c'est bizarre ce nom. Il se trouve qu'assez vite, lorsque j'ai eu mon poste à Pise, j'ai commencé à faire les trajets avec une amie qui était aussi professeure à Pise et, parfois, avec la femme de Tabucchi. Donc j'ai connu Maria José de Lancaster avant Antonio Tabucchi. Et un jour où je rentrais avec le train de nuit de Paris, j'avais mal dormi, j'étais fatigué, j'étais tout pâle, j'étais arrivé à la fac directement pour donner mon séminaire, et en sortant du séminaire, je croise cette amie qui me dit : « Oh là là, t'as l'air épuisé », je lui dis : « Oui, je rentre et je vais dormir », elle me dit : « C'est dommage, parce que je comptais t'inviter avec Antonio Tabucchi ce soir ». Je lui dis : « Je suis fatigué, mais ça m'intéresse de le rencontrer ».

Vous étiez un lecteur de Tabucchi à ce moment-là ?

Non, je rentrais de Pise à Florence, donc le dîner avait lieu à Florence, je suis passé par la librairie de l'Institut français, parce qu'à l'époque, je ne parlais pas encore très bien italien. Je n'ai jamais suivi un seul cours d'italien, je l'ai appris en écoutant les matchs de football à la radio et à la télé. Et je suis passé donc par la librairie française, qui est à côté de l'Institut français, et j'ai acheté deux livres de Tabucchi, dont *Nocturne indien*, et l'autre c'était *Le Fil de l'horizon*, que j'ai lu dans l'après-midi, rapidement quoi, mais que j'ai lu, ce ne sont pas des très longs livres, et le soir je suis arrivé à ce dîner où il y avait ce qu'on appelle en Italie un « *tuttologo* », quelqu'un qui sait tout sur tout, et qui confisquait complètement la parole. C'était un dîner à huit ou neuf personnes, et il y avait ce type, qui parlait de tout, qui avait un avis sur tout, qui assénait des vérités. Moi par fatigue, Antonio, [parce qu']il était totalement figé, tétanisé par ce déversoir de paroles, on a pour ainsi dire rien dit, mais on se faisait des petits regards complices, et le lendemain il m'a appelé, et il m'a dit : « On pourrait refaire un dîner, mais cette fois-ci en parlant », et c'est comme ça que ce dîner a été monté quelques jours plus tard. On s'est retrouvé à quatre, avec nos compagnes, et à ce moment-là, on se vouvoyait encore, et on parle, il me demande un petit peu ce que je fais, je lui dis : « Je travaille sur un livre sur Roland Barthes », et je lui dis : « Mais j'ai aussi un manuscrit de roman que j'ai fini et que je viens d'envoyer à un ou deux éditeurs », et il me dit : « Ah il faut l'envoyer à Christian Bourgois » et là je lui dis : « Ah bon ? J'ai plutôt l'image de Christian Bourgois comme un éditeur de littérature étrangère ». Et là il a eu cette formule magnifique, il a dit : « Mais vous êtes peut-être beaucoup plus étranger que vous ne le pensez ». Et c'était vrai, c'était très juste. Disons que mon côté Suisse, le fait d'avoir grandi, d'avoir eu mon éducation, ma formation en Suisse me rendait quand même étranger au système de référence dominant qui était le système français. Il a eu cette formule, et le lendemain, j'ai envoyé mon manuscrit à Christian Bourgois. C'était début juillet, je n'attendais pas du tout de réponse pendant l'été parce qu'habituellement il n'y en a pas, et puis peu de temps après, enfin quand même trois semaines après, un matin, j'ai reçu un télégramme de Christian Bourgois. Alors quand vous recevez un télégramme, en général, vous avez peur, parce que ça peut-être une mauvaise

nouvelle, et non, c'était un télégramme qui disait : « Je suis enthousiasmé par la lecture de votre manuscrit, veuillez me rappeler, etc. ». Bon, c'était la fête, mais pourquoi est-ce qu'il m'avait envoyé un télégramme, et bien c'est parce qu'il était l'éditeur de Tabucchi, et aussi de Pessoa, et à cause de mon nom, il a pensé que c'était une plaisanterie de Tabucchi qui lui envoyait un de ses manuscrits sous un hétéronyme, et donc comme il ne voulait pas passer pour un idiot, il avait appelé le matin même Antonio Tabucchi en lui disant : « Est-ce que tu connais un certain "Comment" qui habiterait près de Florence » et Antonio lui a dit : « Oui bien sûr je le connais, je l'ai rencontré, je lui ai conseillé de t'envoyer un manuscrit » et c'est comme ça que la chose s'est faite. Et je l'ai appelé, je lui ai dit : « merci », moi j'étais fou de joie, autant c'est la haute mer quand vous écrivez votre premier texte de fiction, autant, une fois que vous êtes reconnu, la vie change. Et, Antonio que j'ai eu au téléphone me dit : « Ah c'est bête parce que ce soir nous allons avec Marie José à Venise dîner avec Daniele Del Giudice, et donc on ne pourra pas fêter ». Je lui dis : « Mais on trouvera bien un jour prochainement pour le faire », et deux heures après il m'a rappelé et il m'a dit : « Ne bouge pas », « Ne bougez pas », je pense qu'on se vouvoyait encore, « Nous arrivons avec Marie-José à 20h, on apporte tout pour le dîner, un premier roman accepté ça se fête, donc j'ai annulé mon voyage à Venise et on arrive ». Et c'est comme ça qu'une énorme amitié est née, pour moi Antonio ça a été un grand frère, tout le reste de la vie, jusqu'à sa mort en 2012. J'ai été amené à le traduire plus tard, en deux temps, d'ailleurs. Le premier temps c'était *Requiem*, il y a eu une grosse histoire de traduction sur *Requiem*, c'est-à-dire que j'avais reçu le manuscrit de la traduction italienne de *Requiem* puisque, Tabucchi, c'est le seul livre qu'il a écrit en portugais, pour des raisons sur lesquelles il s'est expliqué, et donc j'avais reçu la traduction italienne d'un de ses amis puisque lui avait commencé à traduire, mais il s'était rendu compte qu'en traduisant en italien, il commençait à écrire un autre livre, donc il a délégué cette tâche. Et donc, quand j'avais reçu ce manuscrit, je me souviens, c'était en été, il faisait très chaud, je n'avais un tout petit bureau, même pas une chambre de bonne, une demi-chambre de bonne, et j'avais lu ce texte dans un enchantement absolu. Ensuite, quand j'ai vu Christian Bourgois, je lui ai dit : « Le prochain livre de Tabucchi, c'est un pur chef-d'œuvre », et quelques mois plus tard, juste avant Noël, je reçois un appel de Christian Bourgois me disant : « Bernard, je viens de recevoir la traduction du portugais de *Requiem*, est-ce que ça vous embêterait de jeter un petit coup d'œil ? », je dis à Christian : « Mais moi je pars dans quatre heures en Suisse, je vais passer Noël dans la famille », il me dit : « Je vous envoie un coursier ». Je vois encore, j'étais dans le train, je commence à lire cette traduction, et il n'y avait rien, il n'y avait plus rien. Toute la magie avait disparu. Et ça, c'est l'importance de la traduction quand même. C'était une traductrice prétentieuse, qui pensait qu'il fallait améliorer l'écriture de l'original, ce qui arrive malheureusement régulièrement en France, tout le monde s'est à un moment donné extasié sur une traduction de Dickinson par Claire Malroux qui était à mes yeux un assassinat contre Dickinson, où la traductrice ajoutait de la complication à une poésie quand même déjà compliquée, et bien là, ce livre de montagnes russes devenait, on ne « montait » plus les escaliers, mais on les « gravissait », on ne « regardait » plus la lune, mais on la « contemplait », tout était dans un niveau supérieur, et ça semble peu de choses, mais Tabucchi il est dans une esthétique qu'on avait fini par baptiser ensemble, à propos de Pessoa et de lui, « la métaphysique du salon de coiffure ». C'est-à-dire qu'on peut avoir des niveaux hauts et des niveaux bas, des niveaux hauts et des niveaux bas, [des niveaux] langagiers. Langagier et dans les implications de pensée que ça peut avoir. Si vous remontez tout, et bien vous n'avez que du niveau élevé, relevé, et vous perdez complètement l'effet de relief, l'effet de variation, et c'est exactement ce qu'il s'était passé sur cette traduction. J'ai appelé Christian Bourgois dès

mon arrivée en Suisse et je lui ai dit : « Christian, voilà, le livre s'est perdu dans la traduction ». Ça posait beaucoup de problèmes, et Christian nous a demandé, enfin en a parlé à Antonio et a fini par nous demander de retoucher la correction et finalement on ne l'a pas retouché, on l'a complètement réécrite. À bien plaisir. Mais Christian Bourgois nous avait dit, parce qu'on avait des petites habitudes, il avait dit : « Je vous paie tout le champagne que vous voulez pour faire ce travail ». Et donc on était dans le lobby, enfin dans le hall, enfin dans le salon de l'hôtel Montalembert et on retravaillait complètement cette traduction, à journée faite, pendant une semaine, on a tout retraduit en buvant du champagne à côté d'un feu de bois qui crépitait et c'est comme ça que *Requiem* est sorti avec un nom inventé, c'était marqué : « Traduit du portugais par Isabelle Pereira ». D'abord, il voulait être méchant avec la traductrice, il voulait trouver un des hétéronymes, un des soixante-quatorze hétéronymes de Pessoa, qui était Violeta di Parma, mais Violeta di Parma ça faisait vraiment foutage de gueule, donc on a opté pour cette version d'Isabelle Pereira, qui n'était pas rien puisqu'Isabel, I-S-A-B-E-L, c'est un personnage central, récurrent, c'est le grand trou de l'œuvre de Tabucchi, qui est construite sur des trous, et Pereira c'est le nom qu'il donnera dans un des livres suivants au personnage de *Pereira prétend*. Et voilà comment à la fois j'ai rencontré Tabucchi, comment je suis devenu plus qu'un ami, on était deux frangins qui se marraient, on a fait plein de conneries ensemble, et puis devenu ensuite son traducteur, puisque sur la base de cette première expérience, qui était un peu, moi j'avais la traduction italienne, lui avait le texte portugais et on retraduisait. Et ensuite quand est sorti son livre *Rêves de rêves*, j'étais à l'époque à la Villa Médicis à Rome, il était venu me voir à Rome, et en sortant d'un restaurant où on avait déjeuné un dimanche, il me dit : « J'aimerais que tu deviennes mon traducteur ». Et je lui dis : « Antonio, mais moi non seulement je n'ai jamais fait un cours d'italien, mais je n'ai jamais traduit, là on a fait ça ensemble, etc. ». Finalement je lui dis : « D'accord, mais j'aurai besoin de toi, il faut qu'on puisse relire ensemble, etc. », et c'est comme ça que j'ai traduit *Rêves de rêves*, il en a été très content, et ensuite est arrivé *Pereira prétend*, qui m'a tout de suite marqué, et dont j'ai tout de suite compris l'importance qu'il pouvait avoir dans l'Italie de l'époque, qui renouait avec ses pages les plus sombres, avec l'entrée de Berlusconi dans l'arène politique et voilà, ça c'est tout le côté « engagement » par la suite, dont Tabucchi a fini par mourir, sans doute.

Nous sommes obligés de revenir au cinéma, sans quoi j'ai peur que nous n'abordions pas les quatre films. Peut-être même avant Tanner, la question même de la cinéphilie, le rapport au cinéma, dans votre parcours, je ne sais pas, à Porrentruy, quel rapport vous aviez ? Et évidemment, rapport aux films de Tanner, dans un deuxième temps.

Alors, ça commence mal, ça commence très mal, la première fois que je vais au cinéma, je suis encore petit, je dois avoir cinq ans. J'y vais avec mon frère et des amis de mon frère, il a six ans de plus, et c'est dans une grande salle, c'était une grande salle de 450 places, et c'était un Charlie Chaplin. Et je ne voyais pas la drôlerie, et j'entendais tout le monde rire autour de moi, et ça a suscité en moi une solitude totale et une panique. J'ai commencé à pleurer, je voulais sortir, ça, mon frère ne comprenait pas, j'ai dû rester dans cette salle en état de panique, pendant ce qui m'a semblé être une éternité, et c'était un véritable cauchemar. Il m'a fallu beaucoup de temps pour accepter l'idée de retourner au cinéma, c'était des années plus tard, où je suis allé voir un film qui lui m'a tout à fait enchanté, qui était, qui n'est pas, disons un chef-d'œuvre, qui était *La Bible* de John Huston, avec les histoires de la Bible. C'est-à-dire que je ne connaissais pas, je n'ai jamais été pratiquant, mais j'étais protestant, et donc on n'avait pas de cours de catéchisme, donc je ne connaissais pas les histoires de la Bible. Et là, tout d'un coup, de découvrir cette puissance narrative assez extraordinaire fait que j'ai adoré le film, je

me suis réconcilié avec le cinéma et assez vite, j'ai eu le sentiment, mais vite, c'est-à-dire vers treize ans, qu'il fallait aller du côté de la modernité. Parce que bon, mon père était peintre, on allait à *Art Basel*, je voyais les tableaux de Warhol, les tableaux de Motherwell, etc., de Pollock, et j'ai eu cette espèce de goût du moderne. Je me souviens d'être allé à la bibliothèque de la ville et j'avais emprunté un livre de Marcuse, qui s'appelle *L'Homme unidimensionnel*, qui est un gros livre de 450 pages, que j'ai lu entièrement sans rien comprendre, mais en me disant que, j'avais le sentiment qu'en lisant ça, j'entrais dans une famille. Et ensuite, je me suis intéressé au Nouveau roman, mais je me suis aussi intéressé au cinéma. J'avais l'impression que le cinéma proposait des choses qui étaient vraiment l'incarnation de cette modernité dont j'avais, comme ça, l'espèce de pressentiment. Alors j'achetais des revues, j'achetais la revue *Positif*, je n'ai pas tout de suite acheté *Les Cahiers du Cinéma* d'ailleurs, j'étais plutôt [sur] la revue *Positif* et j'ai commencé à m'intéresser au ciné-club du collège. Mon prof d'allemand de l'époque, qui s'occupait de ce ciné-club m'a dit : « Mais est-ce que tu veux entrer dans une espèce de petit groupe où on choisit les films ? », voilà, je l'ai fait, et ensuite, quand je suis passé au lycée, ce même prof m'a dit : « Écoute, tu t'intéresses au cinéma, tu lis des choses, tu vas voir beaucoup de films », je veux dire, les premières fois qu'on allait à Paris, on rentrait, on avait vu quinze films, on passait nos journées dans les salles obscures, etc., et il m'a demandé si je voulais bien intégrer le comité du ciné-club, ce que j'ai fait, et donc j'ai fini par m'occuper pendant quelques années de ce comité du ciné-club et très vite, une fois que j'y suis entré, ce même prof m'a dit : « Un des deux journaux locaux... », il y avait deux journaux locaux à l'époque, mais c'était quand même des journaux qui tiraient à 25-30'000 exemplaires, ce qui fait rêver aujourd'hui, il me dit : « Écoute, le type qui s'occupe de la page cinéma du vendredi arrête, est-ce que tu ne veux pas reprendre ça ? ».

C'était quel journal ?

Le Démocrate, à Delémont. Et donc, j'avais quinze ans, je suis allé voir le rédacteur en chef, on a de la peine à imaginer ça aujourd'hui, ce serait impossible, mais à l'époque, le rédacteur en chef m'a dit, on s'est entretenu pendant une demi-heure, et il m'a dit : « C'est parti, ça commence vendredi prochain ». C'était une porte ouverte et ça a été une formidable chance, à bien des égards, ça m'a mis en face de la capacité à écrire, c'est beaucoup une page de journal.

Écrire sur le cinéma était assez central, c'est-à-dire l'expérience d'écriture...

Surtout que, il y avait quelques films parfois que j'avais vus à Paris dont je pouvais parler en connaissance de cause, mais l'exercice était beaucoup plus difficile que ça, c'est-à-dire que souvent l'écrivais sur des films que je n'avais pas vus. Donc j'essayais de multiplier les lectures, je lisais dans *Positif*, j'allais en bibliothèque, j'essayais de trouver dans une ou deux autres revues, ou dans des journaux la critique du film et je parlais de ce film parce qu'il était à l'écran dans la région et qu'il fallait en parler. Et puis parfois, j'avais des dégagements plus généraux. Donc ça a été très formateur et du coup, j'ai commencé à voir énormément de films, à aller, à être envoyé plusieurs années de suite, d'abord pour *Le Démocrate*, ensuite pour je pense qu'il s'appelait à l'époque *La Tribune de Lausanne*, au Festival de Locarno. Alors j'arrivais à Locarno, voilà j'avais seize ans, donc j'arrivais, je mettais mon vélo sur le train, c'était très long pour arriver jusque là-bas, je dormais au camping de Locarno qui était à côté de la piscine de Locarno et j'arrivais ébouriffé et habillé comme un jurassien dans ce festival quand même, voilà, c'est un festival de cinéma, c'est plutôt élégant, etc. Et je devais être une espèce d'ovni,

parce que les gens m'aimaient bien, ils se disaient qui c'est ce gamin qui arrive, j'avais les invitations pour aller dans les cocktails, je me souviens que je voyais Bideau, je voyais des gens, etc., et ça a été une immersion importante dans le cinéma.

Parce que là à quinze ans, c'est avant la sortie de Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000.

Oui, alors *Jonas*, je l'ai vu dans l'actualité de sa sortie au cinéma à Delémont, je me souviens très bien. Un samedi après-midi, j'étais allé avec un ami qui était un peu plus âgé parce qu'il avait une voiture, et on était allé voir *Jonas*, alors qui n'était pas le premier film de Tanner que j'ai vu parce qu'à l'époque on voyait encore beaucoup de films, et notamment des films du cinéma suisse, à la télévision suisse romande et je me souviens que le premier film que j'ai vu, c'était *Charles mort ou vif*, qui a été un choc pour moi parce qu'il faut bien se dire que la Suisse de l'époque, ce n'était pas la Suisse d'aujourd'hui, il y a eu beaucoup d'assouplissement dans la vie quotidienne en Suisse, les horaires se sont assouplies, les phases d'immigration ont énormément apporté à ce pays, l'immigration italienne, espagnole, portugaise et ensuite des Balkans, etc., ça a apporté. On mange mieux, on vit mieux, c'est plus ouvert. À l'époque, c'est une Suisse où à six heures et demie, on baisse les volets, on ferme la porte à clé et c'est terminé. Donc cette espèce d'enfermement là, on le vivait. Il a d'ailleurs trouvé sa traduction emblématique dans un film assez génial qui est *Blackout* de Jean-Louis Roy, l'histoire de ce couple, dans un climat de guerre froide et de danger de conflit nucléaire, ce couple qui a une petite baraque autour de Genève et qui, dans la panique générale, tout le monde va faire des réserves, etc., eux-mêmes font des réserves, ils remplissent à peu près tout l'espace de leur maison, ils se calfeutrent, s'enferment et ils font les calculs, ils font une répartition de ce qu'ils peuvent manger et boire chaque jour, mais évidemment assez vite, ils commencent à se soupçonner l'un l'autre de prendre un peu plus que leur ration et ça devient tellement infernal qu'à la fin du film, lui ou elle, je ne sais plus, je crois lui, n'en peut plus et ouvre une fenêtre comme signe de suicide et non, il y a ce plan où la vie a continué, c'est très calme, il y a le chant des oiseaux, c'est le printemps, il y a les fleurs, on voit les voitures qui passent, des gens qui passent, etc. C'était très emblématique, c'était l'époque où il y avait le petit livre rouge qui avait été distribué à toute la population, on invitait les gens à faire des réserves dans leurs abris antiatomiques, on appelait ça des abris antiatomiques, alors qu'au fond on n'était, ça ne servait à strictement rien, mais c'était un énorme scénario à l'échelle nationale. Et donc, dans cette Suisse-là, d'autodiscipline, où moi, enfant, j'étais toujours assez émerveillé des caissettes à journaux où il fallait mettre de la monnaie, évidemment moi j'étais toujours tenté de garder un peu la monnaie pour acheter plutôt quelque chose à la boulangerie, que de la mettre dans la caissette pour ramener le journal du dimanche à mes parents, et donc dans cette Suisse de fermeture, de suspicion, les fiches ça venait beaucoup plus tard, mais le principe même qui donne naissance à ces fiches il est là, dans cette Suisse-là, *Charles mort ou vif*, cette espèce de pas de côté de patron, qui *a priori* doit incarner plus que tout autre cette Suisse, et qui tout d'un coup sort des rails, moi ça m'a incroyablement saisi. Et puis après, qui n'a pas été amoureux de Bulle Ogier dans *La Salamandre*. Elle était une apparition, c'était une épiphanie du pied de nez, de l'imprévisibilité, de quelqu'un qu'on n'arrive pas à domestiquer, et j'ai été très heureux finalement il y a quelques années, pas beaucoup d'années, d'accueillir Bulle Ogier dans ma collection aux Éditions du Seuil et de publier son formidable livre, et on s'est beaucoup vu à ce moment-là, enfin on se connaissait d'avant. C'est vrai que *Charles mort ou vif* et *La Salamandre* pour le jeune homme, l'adolescent que j'étais, j'ai dû voir ces films, j'avais onze-douze ans, ensuite *Jonas* c'est 1975, 1976, j'ai seize ans, c'est une grosse secousse. C'est sûr, Tanner pour moi, c'est celui qui permettait de respirer différemment.

Et après ses films suivants, vous les avez tous découverts à leur sortie ?

Oui, oui, enfin presque tous, il y en a deux-trois que je n'ai pas forcément suivis à leur sortie, du fait simplement que je vivais en Italie et qu'ils ne sortaient pas sur les écrans italiens à l'époque. Donc je pense qu'un ou deux films avec Myriam Mézières notamment je ne les ai pas vus, à l'époque, mais je me suis arrangé quand même pour les voir tous dans des récupérations de festivals ou d'autres choses. Donc oui, j'ai suivi Alain Tanner, parce que pour moi, il était le bon gars.

Mais comment vous l'avez rencontré ? Comment vous êtes arrivé à cette collaboration ?

Je le voyais parfois dans un restaurant qui était en face de Filmograph à Genève, dans le quartier Saint-Jean, il y avait ce restaurant qui s'appelait Le Rosaire et il était là, il était toujours avec une ou deux personnes, et c'était le bon gars. C'était le gars sympathique, et en même temps qui avait de l'aura, qui avait de la beauté, il avait un très beau visage Alain, il avait ses sourcils très fournis, et ce regard, il avait un regard tendu, comme ça, intense. Et donc le voir, comme ça, ça vous mettait de bonne humeur, ça vous donnait de la confiance, et puis on avait l'impression qu'il était intelligent, qu'il était créateur, et qu'il était proche une fois où justement une fois où on mangeait justement dans ce même restaurant, j'étais allé le féliciter parce qu'un de ses films venait d'être sélectionné pour le Festival de Cannes, il était là, il était content, gentil, il répondait gentiment. C'était quelqu'un de très gentil Alain Tanner. Il avait une pensée qui pouvait être une pensée dure, mais c'était un homme très gentil. Et voilà, on s'était rencontré comme ça, mais c'est anecdotique, puisque c'est beaucoup plus tard qu'on s'est rencontré. J'avais fait, je ne sais plus en quelle année, ça devait être, c'était forcément avant la Villa [Médicis], au début des années 1990, j'ai eu à un moment donné une collaboration avec le *Journal de Genève* et je ne sais plus sur quel livre, j'avais une colonne toutes les semaines, et j'avais titré « Charles mort ou vif », parce qu'il y avait un rapport. Et quelque temps après, je le vois, on a été présenté au Centre culturel suisse de Paris, il y avait quelque chose autour de lui, un film, je crois, qui avait été fait sur lui ou je ne sais pas quoi. Et on nous présente, c'était Daniel Jeannet qui était directeur à l'époque qui nous présente, et il me dit : « Ah, mais j'ai vu votre article l'autre jour, ça m'a fait sourire », et puis il me dit : « J'ai lu vos livres. Et j'ai trouvé ça très bien ». Ça en reste là. Ensuite il me recontacte, il me dit : « Je vous ai parlé de vos livres, je me dis qu'il y a de la matière à faire un film, peut-être, sur une de vos nouvelles, ou peut-être en combinant une ou deux nouvelles. Si vous passez par Genève, faites-moi signe ». Quelque temps plus tard, je suis passé par Genève, on a déjeuné, c'était très agréable, il m'a dit : « Ouais il faut qu'on réfléchisse », il y avait quelque chose dans l'air. Ensuite je suis parti à la Villa Médicis, donc en 1993, et on avait la possibilité d'inviter des personnalités à la Villa Médicis pour un petit séjour de quelques jours et de monter par exemple un mini-festival et la pensionnaire cinéaste [Evelyne Clavaud] n'avait pas beaucoup d'idée sur ce qu'elle pouvait faire, et je lui ai dit : « Invite Tanner », elle connaissait un ou deux films de Tanner, et c'est comme ça qu'on a invité Tanner. Il est venu à Rome, alors là évidemment on s'est vu un peu plus longtemps puisqu'il est resté quatre-cinq jours, je l'ai emmené un peu dans Rome, lui montrer des choses. C'était un moment où je venais d'ailleurs de rencontrer André Delvaux, qui voulait adapter un de mes romans, il voulait adapter, alors c'est assez curieux parce qu'il voulait adapter *Le Colloque des bustes*, non, non, non, je raconte n'importe quoi, c'était *L'Ombre de mémoire*, mon premier roman, j'étais un peu dans cette approche du cinéma, il m'avait dit : « Faut qu'on en parle », Delvaux, et puis finalement ça ne s'est pas fait. Et puis quand il est rentré de Rome, à la fin de l'été, Tanner m'appelle là-bas, et

me dit, il pouvait avoir un côté un peu brusque, par moment, par timidité sans doute, il me dit : « Ça te dirait qu'on travaille ensemble ? ». Je lui dis : « Travailler ensemble ? », il me dit : « Oui, est-ce que ça te dirait de travailler sur un scénario, avec moi, pour un film que je ferai ». Et je lui dis : « Mais Alain, je n'ai aucune notion de ce que c'est que d'écrire un scénario ». Et là il me dit : « Justement, c'est ça qui m'intéresse, je ne veux surtout pas d'un scénariste. Je veux travailler avec toi, et plutôt que d'adapter un livre, parce que c'est un peu enfermante adapter un livre, ça va être compliqué, c'est tes personnages, moi je vais avoir de la peine à m'en saisir, donc je préférerais qu'on travaille sur une écriture originale ». Je lui dis : « Mais écoute, moi je veux bien essayer, mais je te le redis, je n'ai aucune connaissance », et surtout je lui dis : « Je n'ai pas envie de m'y mettre », parce que je pense que dans l'écriture il faut faire attention quand on écrit, il faut préserver son écriture, il faut préserver son espace mental, moi je serais incapable, par exemple, d'essayer d'écrire un *bestseller* ou d'essayer d'écrire même un livre pour enfant, ça viendrait me nuire, et pour moi je ressentais l'écriture scénaristique comme quelque chose qui pouvait menacer mon espace mental de création. Donc je lui ai bien reprécisé ça. Il me dit : « Ne t'en fais pas, dès que t'es rentré à Paris on se voit ». Quand je suis rentré à Paris, je l'ai appelé, le lendemain il est venu et on a commencé à parler de cette idée d'écrire un scénario, mais qui n'était pas un scénario, puisqu'on a fait une répartition des tâches sur laquelle il était très précis et il n'y avait pas d'ambiguïté. Ce qu'il me demandait c'était de décrire, ce n'était pas d'écrire le film, c'était de décrire le film, c'est-à-dire de décrire les scènes. Il aimait que ce soit bien écrit. Il aimait qu'il y ait une intention littéraire. Donc, on s'est mis d'accord là-dessus, mais très vite, enfin immédiatement il m'a dit : « En revanche, les dialogues c'est moi, ce n'est pas par abus de pouvoir ou autre, mais les dialogues, ça sort des corps des comédiens, c'est lié au corps des comédiens, c'est totalement lié à la mise en scène, et moi je ne peux pas faire jouer un texte que je n'ai pas écrit ». Je lui ai dit : « Et bien je comprends parfaitement ». Donc on est parti sur cette première expérience, où on s'est d'abord mis d'accord sur le processus qui consisterait à ce que d'abord je décrive les scènes sans trop de considération technique, « Extérieur jour », etc.

C'était basé sur quoi votre description des scènes à ce moment-là ?

Je vais y venir. Donc, la répartition des rôles était claire. Je décris les scènes, l'une après l'autre, lui regarde, on travaille sur ce découpage, on supprime certaines scènes, on en déplace, etc., on arrête à un moment donné ça, lui, il écrit les dialogues, de son côté, j'ai obtenu quand même qu'il revienne vers moi une fois les dialogues écrits, que je puisse les lire, parce que je lui ai dit : « Alain, moi j'engage aussi mon nom, je comprends parfaitement ton discours, mais je ne veux pas non plus souscrire à des choses qui seraient trop éloignées de mes convictions, de ce que j'aime, etc. ». Il en a été d'accord, et donc on est parti sur ce principe-là et on a commencé à faire une ou deux séances où on travaillait ensemble. On avait la même conception, moi pour les romans, lui pour les films, c'est que les personnages sont là, mais dans le brouillard, et il faut les amener à sortir du brouillard. Donc le travail qu'on faisait c'était les sortir du brouillard. On parlait ensemble des personnages. Alors, assez vite, il y a eu l'idée de prendre *La Salamandre* comme motif d'inspiration.

Il s'agissait de l'idée d'Alain Tanner ?

Oui, oui.

Il voulait ça ? C'était un point de départ.

Oui, en tout cas, je ne sais pas s'il avait tout de suite cette idée, mais assez vite, peut-être parce que je lui avais parlé de *La Salamandre*, de façon convainquante, il m'a dit : « On pourrait reprendre ce motif », mais pas du tout faire un remake, ce n'est pas du tout ça l'idée, mais reprendre le motif et reprendre les personnages. Mais des personnages, mais différents, des personnages de l'époque, c'est-à-dire en 1995, quelque chose comme ça.

Et là vous l'avez revu le film ?

Non.

C'est vraiment un souvenir.

Je ne voulais surtout pas le revoir, parce que, et il en était d'accord, parce que ça nous aurait enfermés dans... C'est très difficile de faire revivre des personnages qui ont déjà existé au cinéma. Donc moi j'avais mes souvenirs de *La Salamandre*, lui évidemment en avait des beaucoup plus précis, mais justement, moi ma part de travail c'était, il m'a remis en mémoire les personnages et quelques données sur les personnages, et après il fallait que je fasse sortir ces personnages, que je les construisse, on a beaucoup échangé sur les personnages, on parlait : « Rosemonde aujourd'hui elle est comme ça, elle fait ceci, elle fait cela », après les histoires c'est un peu toujours les mêmes, c'est « quelles relations elle a ? », etc. Il y avait toujours la question sentimentale et sexuelle, entre les personnages, qui est importante. Et puis je sais qu'Alain, il aimait bien que ces personnages aient une vie de l'époque, du monde dans lequel ils vivaient, et c'est comme ça qu'on a construit ensemble sur deux ou trois séances, il venait à Paris, on passait des heures et des heures, on parlait des personnages, on prenait des notes, mais on parlait beaucoup. Et à un moment donné il m'a dit : « Voilà », on a convenu que les personnages étaient là, ils étaient sortis du bois et du brouillard, et il m'a dit : « Fais une suite de scènes », on avait parlé de quelques endroits. Après, il y a des choses qu'il a ajoutées, mais j'ai fait le séquencier.

Mais donc l'idée de dire qu'on reprend tel ou tel élément, je ne sais pas, le magasin de souliers il y est, mais différemment, sans parler du plan d'ouverture, etc., bon ça, c'est peut-être tardif, mais il y a beaucoup d'éléments qui sont ventilés...

Ça c'est lui, c'est lui parce que moi je n'avais pas revu le film donc je n'avais pas, c'est lui qui m'a donné comme ça quelques éléments en me disant voilà...

Parce qu'il y a des échos assez précis jusqu'à Laurel et Hardy, je veux dire même dans les répliques, bon ça, c'est du dialogue, sans l'avoir revu, c'est presque impossible de se souvenir.

Alors ça, c'est lui, ça, c'est totalement lui. Moi ce qu'il attendait de moi ce n'était pas de faire une démonstration de mes connaissances de Tanner, ce qu'il attendait de moi c'était à la fois une contribution d'imaginaire sur les personnages et sur les relations qui peuvent les animer, puisqu'on avait vraiment cette idée-là, c'est que l'espace de la fiction c'était des personnages et ce qu'il se passe entre eux.

Et la forme que vous donnez avec ces intertitres littéraires, « où on apprend que Rosemonde » etc., cette tournure, est-ce que ça va justement dans le sens que vous évoquiez avant, c'est-à-dire assumer un style littéraire qui était demandé, ou alors l'idée c'était de le garder peut-être sous forme d'intertitre dans le film ?

Ça aurait pu. C'était quand même dans l'intention de faire un objet littéraire. Il fallait que, il avait vraiment le souci... On n'a jamais eu l'idée de publier, mais au fond, il devait être publiable, il devait y avoir de la beauté dans les intitulés de scène, dans les descriptifs de chaque scène et c'est pour ça que voilà, ce n'est pas du tout un scénario, en fin de compte, mais c'est un travail de visualisation par les mots de ce que peut être chaque scène. Après, il a gardé toute la liberté, donc une fois qu'on a fini ce travail, il s'en est emparé, et il a écrit les dialogues. C'est sûr qu'il y a un effet de dépossession quand vous ne faites pas les dialogues. Des scènes que vous avez visualisées, vous n'auriez pas forcément mis ces mots-là, donc il y a un effet d'étrangeté, mais qui était dans le protocole, et qui était indiscutable, et qui n'était pas problématique. Si mes souvenirs sont bons, je lui ai demandé d'enlever certaines formulations que je trouvais vulgaires ou grossières et je lui ai dit que moi je n'étais pas à l'aise avec ça, que je n'ai jamais mis de grossièreté dans ce que j'écris, pas par pudibonderie, mais voilà, je ne le sentais pas, on discutait puis il disait : « Bon, d'accord ». Il a retiré des...

Il en reste un petit peu.

Il en reste un peu, mais j'ai, voilà, on en a un peu retiré.

Et ce partage avec le dialogue est-ce qu'il vous disait que c'était aussi ainsi avec d'autre pratique qu'il avait eue, notamment avec John Berger ?

Non, non, mais il s'en justifiait pas plus que ça, chacun avait son rôle, sa position, moi je collaborais littérairement à un film d'Alain Tanner, les choses ont toujours été claires, pour moi ce ne sont pas des films d'Alain Tanner et Bernard Comment, c'est des films d'Alain Tanner. Moi j'y jouais un rôle qui m'a beaucoup intéressé, beaucoup intéressé, parce que j'entrais dans les arcanes, j'entrais dans les coulisses du cinéma et c'était avec quelqu'un que j'admirais beaucoup, donc c'était une opportunité de vie assez extraordinaire. Mais je savais où s'arrêtait mon rôle et justement, d'ailleurs, le côté littéraire, on peut quand même dire, pour ainsi dire, rien n'en apparaît dans le film et donc une grande partie est sacrificielle. Je pense qu'il avait besoin de ça pour se sentir à l'aise avec le film, c'est un peu comme si ce côté littéraire l'avait protégé ou l'avait installé dans une bonne atmosphère, ça le préparait bien au tournage...

Vous entriez aussi dans le cercle, dans la « famille Tanner », que vous évoquiez tout à l'heure.

Oui alors, quand on a commencé la collaboration, moi je venais de rentrer à Paris, je me souviens la première fois qu'il est venu, il y avait encore les cartons qui venaient d'arriver de Rome et on était au milieu de ces cartons à travailler. Et puis, assez vite, il m'a présenté une de ses filles, qui allait jouer dans le film, et puis beaucoup plus tard...

Donc le fait que Cécile Tanner allait jouer dans le film c'était très précoce ?

C'était d'emblée sur la table. C'était une des conditions du film.

Une autre question, il y a quand même une différence avec La Salamandre [...], c'est que c'était une tentative d'assassinat éventuellement sur l'oncle, là il y a quand même la question du viol qui intervient. Dans le document qu'on vous a remis d'ailleurs, c'est présent assez tôt, en tout cas là, dans le séquencier que vous faites, est-ce que ça vous avez souvenir de [l'origine de cette idée] ? Parce que là, aujourd'hui, à l'ère post-Weinstein, évidemment, mais bon, chez Alain Tanner, il y a quand même Messidor, il y a un rapport, les représentations de couple, de genre,

sont assez passionnantes, c'est ce qui nous marque aussi aujourd'hui. Et dans ce film, c'est un choix aussi que d'avoir fait ça. Est-ce que c'est quelque chose qui allait de soi ? Est-ce qu'au contraire vous avez souvenir d'en avoir discuté ?

On en a discuté, oui. On sentait quand même que son univers, et mon univers d'une certaine façon, c'est une façon de déjouer des relations de pouvoir et on sentait qu'une des structurations principales de la relation de pouvoir, c'était ce qu'on appelle aujourd'hui « le mâle dominant », qu'on n'appelait pas ainsi à l'époque, mais on voyait bien que cette structure patriarcale, elle pesait, elle était active et bon, *La Salamandre*, Bulle Ogier, c'est déjà quelqu'un qui échappe, mais je dirais qui avait peut-être un rapport moins frontal avec ces questions patriarcales. Là c'est peut-être un peu plus frontal et c'est quelque chose qu'on a décidé ensemble. On l'a décidé au moment justement où on dégageait les personnages du brouillard.

Parce que la victime est sa propre fille si en même temps il décide que c'est Cécile qui joue...

Alors là je pense qu'il ne faut pas aller trop loin... Là ça deviendrait psychanalytique, je pense qu'Alain n'était pas du tout psychanalytique.

Je ne veux pas le projeter, non, non, je ne pense pas... Mais c'est un vrai changement de La Salamandre d'avoir ces deux personnages féminins, avec toute la question des rapports sociaux, toute la question du ludisme et du jeu des inversions, enfin on verra, je ne pense pas qu'on pourra revenir sur tout, peut-être qu'on l'évoquera, mais il y a aussi une complication quand même à La Salamandre, du seul fait d'avoir ces deux personnages féminins et leur interaction et ce qu'il se passe, c'est vraiment quelque chose de neuf par rapport à La Salamandre d'avant, ça, c'était des objets... C'est pour ça que je me disais s'il y avait l'idée d'une actrice ? Bon je crois que Karine Viard, de toute façon c'était Cécile Tanner qui l'avait proposé [...]

Non quand on écrit, il n'y a pas de casting encore, il y a juste la présence de Cécile. Elle est posée d'emblée et si mes souvenirs sont bons, sur cette question du féminin, il y avait, là encore ce n'est pas le terme qu'on employait à l'époque, mais l'idée, c'était celle de la sororité, c'est-à-dire qu'il fallait qu'il y ait en quelque sorte un dédoublement, qu'il y ait une double, ce double personnage qui permettait peut-être d'exister mieux, de façon plus forte dans une riposte souvent ironique à la puissance patriarcale.

D'autant que La Salamandre, le personnage de Rosemonde, de Bulle Ogier, il n'y a pas cette notion du pouvoir symbolique, ce n'est pas une intellectuelle, les deux autres le sont, tandis que là en ventilant, en ayant quelqu'un qui est dans le théâtre, qui est étudiante, il y avait les deux facettes...

C'est ça, c'est ça. Alors, je sais qu'il y avait ce casting qui était à l'origine, il y avait Cécile, il y aurait un rôle pour Cécile, donc comme elle ne pouvait pas être le rôle principal, pour toute sorte de raisons, je veux dire, elle était très jeune, inexpérimentée, donc elle devait avoir, c'était très bien d'ailleurs, un rôle et donc vous écrivez aussi en fonction de données factuelles.

D'où la présence du théâtre et de l'apprentissage, d'être en formation...

Alors ça, ça c'est quelque chose qui l'habitait beaucoup, oui, la mise en abyme, le jeu dans le jeu, le théâtre, etc., et ça j'ai toujours respecté, d'abord parce que moi j'ai toujours été un

grand lecteur du Nouveau roman et le Nouveau roman est emblématique même du jeu dans le jeu et ça faisait partie chez lui de cette idée, sans doute renforcée avec le climat qui n'était plus... Il faut bien voir que *La Salamandre* c'est dans un climat de nouveau, la Nouvelle vague, le Nouveau roman, etc., alors quand nous on travaille, l'écosystème, si on veut, n'est plus le même. On est dans un réalisme dégoulinant de prétention à la vérité, etc., et donc la dimension brechtienne qu'il y a fondamentalement chez Alain Tanner, lui, il est du côté de Brecht, il n'est pas du côté de l'Actors Studio, clairement. Donc ce besoin de distance, évidemment, ne s'accomplit jamais aussi bien que par la mise en abyme et par la monstration du jeu, de la même façon qu'il détestait le cinéma tourné avec, c'était toujours son exemple, un pied avec le Scotch à la hauteur des yeux du comédien et donc tout le champ et contrechamp où il y a qu'un comédien qui est filmé, il n'y a personne en face de lui sinon la hauteur de regard, il détestait ça, parce que pour lui c'était la désincarnation du cinéma, et de la même façon, il n'aimait pas beaucoup le champ-contrechamp, si ce n'est tout à coup pour des questions de rythme, et c'était le plan-séquence. Je me souviens d'une fois où on dînait ensemble, on parlait comme ça de films, et tout d'un coup il a commencé à me parler de *Psaume rouge* de Jancsó, il était au jury du Festival de Cannes quand *Psaume rouge* avait été sélectionné et primé, et il me parlait de ce film en des termes tellement enthousiastes qu'aussitôt, j'ai remué ciel et terre pour trouver un DVD, et que j'ai regardé *Psaume rouge* et que j'ai compris pourquoi il adorait ce film, parce que *Psaume rouge* c'est quatre plans-séquences, avec une ampleur de circulation absolument énorme. Et donc, c'est vrai qu'il voulait que le spectateur ait constamment conscience qu'on est en train de faire du cinéma, qu'on construit des personnages, des relations entre des personnages et que voilà, il y a une part d'artifice, mais cette part d'artifice, elle doit passer par une création de beauté, et la création de beauté c'est le mouvement de la caméra. La contribution du cinéma, c'est la caméra, c'est son mouvement, et ça, c'était passionnant. Si vous voulez, le motif de la mise en abyme, le motif de tout ce qui montre le jeu, qui montre l'artifice, était d'autant plus nécessaire que l'écosystème avait changé.

Cette inversion des rôles qui est une idée scénaristique intéressant quand même... De la faire se balader, faire les exercices de théâtre, elle renoue avec les autres personnages de Tanner...

Ça, c'est son idée, l'inversion des rôles. Quand il m'en a parlé, j'ai trouvé ça génial. Tout de suite on a travaillé là-dessus.

Et puis, en même temps on est très loin de Brecht, mais il y a l'histoire du chasseur, etc., ces éléments comiques, ils sont très loin de l'histoire qu'il y avait dans...

Alors l'histoire du chasseur, je dois dire que moi au début, d'abord je ne comprenais rien à ce qu'il me racontait, et je lui disais : « Non, mais arrête, tu plaisantes ? », et il me disait : « Non, non, mais je te jure, ça existe, les gens qui se tirent avec des balles d'encre », et je lui dis : « Mais qu'est-ce qu'on en a à foutre, mais on ne peut pas, on n'est pas obligé de tout mettre dans ce film ».

Il n'y avait pas de lien avec le fusil d'ordonnance de l'oncle ?

Non. Non, c'était vraiment sur l'aliénation. Jusqu'où on peut aller, et c'était quand même, il a eu raison d'insister parce que cette scène elle est annonciatrice de la veulerie à laquelle on est arrivés aujourd'hui sur les plateaux de télé-réalité, etc. Moi je trouvais ça tellement excessif. Je

me souviens très bien d'une longue discussion là-dessus, parce que ça me dégoûtait de mettre cette scène, et je trouvais excessif, je trouvais ça caricatural, je lui dis : « Non, mais attends », et à un moment donné je lui ai dit : « C'est totalement anecdotique, c'est peut-être un truc que t'as vu, mais ça prend pas », il me dit : « Si, si, c'est la métaphore du monde d'aujourd'hui ». Et il avait raison. Totalement raison.

C'est en contrepoint : il y a l'idée du mauvais jeu. Ce jeu du chasseur qui est vraiment « postmoderne », entre guillemets, bardé avec Mickey, FBI, les États-Unis, etc., et puis le bon jeu qui est celui de la pédagogie, de la transmission avec l'inversion du rôle. Donc il y a toujours cette...

Mauvais jeu, dans un sens évidemment politique. Parce que, chez Tanner, il y a une vraie pensée de ce que c'est que l'individu, de ce que c'est que la singularité, de ce que c'est que quelqu'un dans son exercice d'individu et comme potentiellement résistant à toutes les aliénations qu'il va trouver sur son chemin. Et malheureusement, il y a un pessimisme historique, clairement. Je pense qu'il a vécu complètement dans l'idée que le monde allait de plus en plus mal. Alors on ne peut pas dire qu'il était d'un optimisme féroce dans ses premiers films, mais il y a de l'optimisme dans ses documentaires. Et il y a un vrai optimisme dans le film sur Le Corbusier à Chandigarh [*Une ville à Chandigarh*] et dans son documentaire sur Mai 68 [*Le Pouvoir dans la rue*], qui est un véritable chef-d'œuvre, qui doit tout au hasard, puisqu'il est avec une équipe de la Télévision suisse romande à Paris en mai 1968, et il est bloqué là-bas, et il a une équipe, ils ont un peu de pellicule, et il reste et il va tourner et il fait des plans-séquences. C'est insensé. C'est en pleine castagne dans les rues parisiennes et il fait des plans-séquences, et il fait des entretiens magnifiques. Donc si vous voulez je pense que Mai 68, il est sur place, il voit ça et il se dit : « Quelque-chose peut s'améliorer », et ensuite, c'est une déception, c'est une déception continue. Et tous les films sont quand même des films de grande déception, d'échec, *Jonas* c'est un film, quand on ressort de *Jonas*, la première fois qu'on le voit, on n'est pas gai. C'est quand même un film qui marque l'impasse, l'échec de tous les rêves communautaires.

*En même temps c'est la dimension comédie qui gênait Alain Tanner, il disait : « J'ai cédé, il ne faudrait plus que... Ça fait passer des choses, on voit mal... », parce qu'il l'a quand même sous-titré « Comédie », et cette dimension-là quelque part il la voulait plus, alors quelque part qu'on la retrouve dans les films et *Fourbi* le fait tout à fait bien.*

Le titre déjà, « *Fourbi* ».

Alors le titre, comment vous en êtes arrivé là avec tous les titres envisagés qu'on trouve dans vos archives ?

Alors je ne sais plus quels étaient les titres envisagés, mais *Fourbi* il y avait l'idée de voilà, que tout ça est un grand bordel, qu'il n'y a plus de repères et que *Fourbi*, en même temps, il y avait Michaux. Tanner, c'est un grand lecteur de poésie. Il y a comme ça un certain nombre de lectures qui ont été extrêmement importantes pour lui, Michaux en faisait partie, et c'est vrai que *Fourbi*, ça avait cette connotation et à un moment c'est là-dessus qu'on s'est arrêté. Je sais qu'il y a eu beaucoup de recherches autour de ce titre, mais ça, c'est normal.

Le discours sur la télévision, enfin comment, parce qu'on a parlé du pouvoir masculin, etc., c'est précisément le fameux type de l'agence de communication qui intervient pour une série qui ensuite doit devenir interactive, enfin bref, qui évolue dans le film, mais il y a un discours, enfin l'élément repoussoir, c'est ce que devient le projet de télévision privée. C'est différent de La Salamandre, évidemment il y a des éléments communs, voilà, comment ça s'est construit ça ? Est-ce que c'est des éléments que vous avez plutôt écrits vous, Ces aspects-là ? Ou est-ce que de nouveau ça vient d'Alain [...] ?

Discussion, discussion. Alors, lui, il était vraiment dans ce pessimisme historique. Moi j'ai essayé de nuancer. Lui, il y allait à la kalachnikov, moi, j'essayais de trouver des choses un peu plus ambiguës par moment, mais voilà, derrière il y a vraiment une réflexion sur son art, sur l'art du cinéma, c'était l'époque où apparaissaient ces termes monstrueux de *script doctors*. La première fois qu'il m'a parlé de ça, il était dans une rage, parce qu'il avait lu, je ne sais pas quoi, un rapport, voilà Berne tout d'un coup découvrait, Berne, mais la télévision aussi, fallait mettre des *script doctors*. Et il a très bien senti que ce qui faisait le cinéma européen, ce qui faisait la beauté fragile du cinéma européen, du cinéma suisse, était en train de disparaître, parce que vous aviez d'un côté des budgets qui augmentaient et de l'autre une intervention de pseudo-compétences, avec des *script doctors* qui sont supposés savoir comment... Oui, mais, de fait, aujourd'hui les *script doctors*, ils sont totalement à l'œuvre dans les séries, voilà, ils ont réussi, mais le prix à payer, c'est la mort d'un certain cinéma. Et c'est vrai qu'Alain Tanner avait, en plus de toutes les connaissances qu'on a évoquées, avait une grande conscience de l'économie du cinéma et des proportions qui doivent être respectées dans cette économie. Pourquoi il a arrêté de faire des films ? Il avait envie de, on en avait parlé assez longuement, deux fois...

[...]

On avait encore un projet, et puis à un moment donné il m'a dit, mais c'est un discours qu'il avait déjà tenu sur les sorties des films précédents, il m'a dit : « Non, j'ai envie de faire un film, mais je n'ai absolument plus l'énergie de le sortir ». Et la grande censure sur le cinéma, sur le cinéma de création, ce n'est pas la production, parce qu'il y a toute sorte de films qui se produisent, la censure c'est la sortie, c'est la sortie en salles. C'est les moyens, quand on s'est rendu compte à un moment donné que la sortie allait coûter aussi cher que le film, il m'a dit : « Mais, ça, ça ne tient pas, ça ne tient pas la route, ça n'est pas possible que la sortie d'un film exige autant de moyens que l'écriture, la réalisation de ce film », il me dit : « Ça, c'est le monde à l'envers, je fais plus ça ». Le dernier film qu'on a fait, c'était parce qu'il échappait à cette logique, c'était un financement différent, c'était lié à une école, il y avait un budget qui venait de cette école, il n'y avait pas l'impression d'une sortie en salles, même s'il y a eu une sortie en salles, mais on ne se mettait pas du tout la pression. Et je me souviens que pour la sortie, on a beaucoup réfléchi aux sorties, parce que lui avait eu une expérience, *La Salamandre* est sorti dans un cinéma à Paris, et d'ailleurs, Alain Cavalier, bien des années après, a repris ce principe, un créneau, un créneau par jour, c'était 13 heures pour Alain Cavalier, un créneau par jour et le film reste, trouve petit à petit son public. [Roger] Diamantis, il démarrait dans le cinéma, je veux dire Tanner mange un jour, ils sont à Cannes, il est à Cannes avec deux personnes pour *La Salamandre*, mais ils ne connaissent rien de ce milieu de paillettes, etc., ils sont dans un restaurant et il y a un grec à côté qui fait un peu fortune dans la restauration, rue de la Huchette, et qui vient de racheter des salles, une salle : le Saint-André[-des-arts], et qui

leur dit : « Mais vous avez un film à Cannes ? », et c'est comme ça qu'il prend *La Salamandre*, pas du tout parce qu'il a vu le film, mais parce qu'il a mangé à côté du cinéaste et la carrière...

D'après Alain Tanner, il aurait quand même vu Charles mort ou vif, enfin il l'avait vu, donc ils avaient un point de référence.

Ah, c'est possible.

Sa version c'est presque une fable tellement il l'a raconté.

Ah, mais c'est une fable ! C'est la dernière chose qu'il m'a raconté trois semaines avant de mourir, il est revenu sur ce moment-là.

C'est possible, c'est possible...

Mais Paul s'en va, c'est assez passionnant parce qu'en même temps le titre signifie, vu les alter ego, faudra qu'on revienne sur ça, de Paul dans sa carrière, mais quelque part c'est le dernier film. Il y a cette question du refus de l'OFC lors de la première soumission qui était quand même particulière pour lui. Déjà comment ça s'est passé concrètement ? Parce que vous avez resoumis auprès de la, je ne sais plus si on disait DFI à cette époque-là, ah non, Office fédéral de la culture...

Mais on n'a pas tout envoyé. Il ne voulait pas se soumettre à ce diktat. Il était hors de lui et il disait : « Ça suffit ». Il était fort aussi d'une expérience particulièrement exemplaire qui est celle de *Dans la ville blanche* dont moi j'ai eu écho par l'autre côté, c'est-à-dire par Christian Bourgois. Christian Bourgois était très content quand il a su que j'allais travailler avec Alain Tanner, il m'a dit : « moi, c'est un des cinéastes que j'admire le plus », et il m'a raconté justement le passage du dossier de *Dans la ville blanche* devant l'avance sur recettes qu'il présidait et il n'y avait pas de scénario, il y avait une page, une page écrite par Alain, une lettre en quelque sorte, donc Christian arrive à l'avance sur recettes, tout le monde est remonté à bloc en disant c'est scandaleux, pour qui il se prend, il n'y a qu'une page, etc., et Christian Bourgois a dit : « Oui il n'y a qu'une page, mais quelle page » et il a dit : « Je vous demande de me faire confiance, et je vous demande d'accorder l'avance sur recettes et je suis sûr qu'on ne sera pas déçu ». Et il m'a raconté toute cette histoire.

Mais la Suisse l'a accordée, il y a un peu plus de pages, il y en a quatre ou cinq, c'est un séquençier en fait qu'il soumet, mais là par exemple, il n'y a pas de problème, alors que pour Paul s'en va...

Mais l'avance sur recettes a été donnée aussi.

Oui, mais peut-être que dans l'ordre il faudrait voir, car peut-être que la Suisse suit simplement parce que l'avance sur recettes a été donnée. Mais là l'OFC vous l'avez quand même eu pour Paul s'en va, quelque chose a été adapté ou c'est eux qui ont cédé ?

Non, c'est eux qui ont cédé. Il a dû envoyer quelques notes supplémentaires, mais alors certainement pas un scénario, qui d'ailleurs n'existait pas. C'est un film construit sur d'autres principes que celui du scénario. C'est un film de, c'est un pur film de montage, de montage littéraire et de montage filmique, et donc il fallait en accepter le principe. Aussi au nom d'une

œuvre, à un moment donné, on ne demande pas à un cinéaste reconnu de devoir encore faire ses preuves. Je veux dire, c'était aberrant. Mais chez lui, c'était une conscience d'une menace sur une certaine forme d'art.

Et c'est ça aussi qui a joué sur le fait d'arrêter là ? C'est ce contexte général ?

Non, ce qui a joué. Il a eu beaucoup de plaisir à tourner *Paul s'en va*. Je pense que ça a été vraiment une très belle expérience pour lui, il était content d'être avec ces jeunes comédiennes et comédiens, il avait passé du temps avec eux pendant son enseignement et il se sentait très libre et il n'y avait pas de pression : « Ouais mais alors, est-ce qu'on va trouver un public ? ». Donc ça, c'est important. Ça s'appelle *Paul s'en va*, mais il ne faut pas surinterpréter ce titre. Parce que l'idée, ça n'est pas un adieu d'Alain Tanner, je pense que c'est pas ça. C'est comme un révélateur, dans les expériences chimiques qu'on peut faire quand on est élève. On met deux gouttes et puis le contenu d'un aquarium devient bleu, etc. Là, c'était l'idée qu'une absence pouvait fonctionner comme le révélateur de désirs, de doutes d'une jeunesse. J'ai d'emblée trouvé ça très beau, je pense que l'influence de *Requiem* est très importante sur *Paul s'en va*. C'est-à-dire que *Requiem* est construit, ça a été un des gros problèmes de l'adaptation, le roman *Requiem* est construit sur un trou, sur un trou narratif, c'est-à-dire que toute la tension narrative du roman conduit vers les retrouvailles, la rencontre avec le personnage d'Isabel dont rien n'est dit dans le roman. C'est-à-dire, il frappe à la maison de l'Alentejo, on le fait rentrer, etc.. Il va voir Isabel, on tourne la page et il en ressort, et il va à son dîner avec Pessoa. Donc, c'est vraiment un roman extraordinairement construit sur un vide. Quand il a été question de l'adaptation de *Requiem*, l'histoire est à la fois longue et simple, on était encore une fois d'ailleurs au Centre culturel suisse, je pense... je pense pour une projection de *Fourbi*. Et puis on buvait un verre après et Alain me dit : « J'aimerais bien qu'on continue de travailler ensemble, c'était vraiment bien », c'est vrai qu'on s'est admirablement entendus, c'était amical, c'était harmonieux. Et il me dit « et j'aimerais qu'on travaille ensemble sur un film qui se passerait à Lisbonne » et là je lui dis « Mais alors Alain, je peux pas ». Je peux pas parce que je viens de lire, enfin je viens de retraduire, enfin toute l'histoire sur *Requiem* et je lui dis : « Pour moi Lisbonne est littéralement épuisée par ce livre qui est l'incarnation d'une ville, etc. ». Il me dit : « Ah bon mais... il faut que je le lise » et il lit *Requiem*. Il me rappelle, il me dit : « Ah ouais t'as raison c'est magnifique, c'est vraiment... », et il me dit : « On aura un problème parce qu'il y a cette scène qui est une ellipse mais au cinéma ça n'aura pas le même effet ». Et l'idée d'une adaptation est lancée et on fait un dîner. On a fait un dîner dans un restaurant qui s'appelait Le Temps Perdu, à Rue de Seine à Paris. Antonio Tabucchi arrive avec sa femme, il y a Alain, moi je viens, je pense qu'il y a aussi la fille d'Alain, dîner très sympathique, un peu arrosé, Tabucchi, un petit verre dans le nez, dit « Oh mais Alain, c'est un livre de fantôme, il faut que vous y mettiez vos fantômes ». Là je le regarde, je me dis : « Oh là là, ça c'est le début des problèmes ». Mais Alain entend ça et se dit : « Ben oui, je vais mettre mes fantômes. Ça, c'est la première catastrophe.

D'où le personnage de la mère ... ?

La mère arrive dans une scène. Je lui dis : « Alain, quand même, c'est beaucoup, parce que le père, il est structurant dans l'histoire de *Requiem* et avec l'histoire de la mère. on est pas à la hauteur quoi. Il y a un background énorme sur cette scène, je pense pas qu'il faut y toucher ». Il me dit : « Mais t'as entendu ce qu'il a dit, je peux mettre mes fantômes, etc. ». Et là, premier

soubresaut... Tabucchi lit une pré-version et dit : « Mais il est fou ! Il est fou ! Il remplace mon père par sa mère... ». Il était ulcéré, et donc ça a tendu la situation.

Parce que c'était comment le rapport de... parce qu'au générique si je me souviens bien, il y a les trois noms autour du scénario. Donc Tabucchi lit après mais il n'y a pas de discussion au moment de l'écriture ?

Si, parce qu'il y a une nécessité contractuelle d'approbation.

D'accord, alors c'est ce mode-là.

Voilà, donc il y a cette première escarmouche, Alain comprend qu'il faut faire machine arrière là-dessus mais laisse encore des éléments personnels. Et trois semaines avant le début du tournage, même pas trois semaines je pense, quinze jours, le contrat d'adaptation n'était toujours pas signé et Antonio, comme il pouvait le faire parfois, envoie une lettre incendiaire en disant : « Vous avez trahi mon livre, il est hors de question que ce film se tourne, je vous refuse tout droit. D'ailleurs le contrat n'est pas signé », panique totale. Panique totale, moi je me souviens j'étais au Festival de la Cité, à Lausanne, pour une lecture, et c'était les débuts du téléphone portable, je vois mon téléphone portable qui commence à sonner dans tous les sens. C'était la prod qui me dit : « on a un très très gros problème, Tabucchi ne veut rien entendre, y'a que toi qui peut débloquer la situation ». Et je prends le premier avion le lendemain. Je rentre sur Paris, je prends un avion et je rate l'avion, donc j'arrive, je prends l'avion suivant, j'arrive mais Antonio Tabucchi était d'une humeur de chien comme je l'ai jamais vu. D'ailleurs, on s'est engueulé deux fois, ça c'était la première et on s'est engueulés très très fort. Je lui ai dit : « Mais tu es complètement fou, tu te rends compte sur quel ton tu me parles, etc. ». C'est parti en sucette. J'étais chez lui et il me dit : « T'as pas besoin de rester, de toute façon, on va pas travailler et ce film ne se fera pas ». Donc moi j'appelais la prod pour les tenir au courant et leur dire : « C'est loin d'être gagné ». Et puis, je reste quand même, sa femme revient, elle voit l'état d'énervement, elle repart aussi sec. Elle me dit : « Je peux rien pour toi » et à un moment donné, il a dû se rendre compte qu'il était allé un peu loin et il cherchait un petit peu la façon de rétablir la situation. Il lisait le journal et il me dit : « Mais tu te rends compte de la façon dont on traite Roberto Baggio ? », qui était un joueur de football qui jouait à l'époque à l'AC Milan et dont Milan ne voulait plus et qui trouvait pas de club. C'était l'artiste en péril. Et je lui dis : « Oui, c'est scandaleux ». Et il me dit : « On écrit un article pour le *Corriere della Sera* ». Je lui dis : « Mais Antonio, on a peut-être autre chose à faire... ». Il me dit : « Non, non, non, on écrit un article. ». Je lui dis : « Mais après on travaille ». Il me dit : « Peut-être, mais d'abord, on écrit l'article ». On écrit l'article, mais vraiment entre deux scènes, moi j'ai mon ordinateur, je fais alinéa, alinéa, alinéa, et on commence. Et on écrit ce texte qui paraît le lendemain dans le *Corriere della Sera* qui s'appelle « Elogio di Roberto Baggio », qu'on signe les deux. En une, hein, ça sort en une du *Corriere*, et il est tellement heureux de l'article qu'on a fait qu'il me dit : « Bon on va résoudre, en fait, y'a pas beaucoup de problèmes à résoudre, y'a ça, y'a ça et y'a ça, on va résoudre... », et on a résolu en une demi-heure. Il m'a dit : « La scène qui manque, on va l'écrire » et on l'a écrite comme ça, comme elle a été tournée. La scène, c'est quand il danse.

La descente des escaliers et la danse ?

La danse, la danse dans la grande salle.

Donc ça c'est l'idée de Tabucchi ?

Oui.

Mais pas la descente de l'escalier ?

Non, mais la descente des escaliers, elle est dans la logique du livre, quoi. Mais la danse, muette, c'est Tabucchi. Et moi j'ai toujours eu un regret, c'est que je trouve qu'il y a un moment en trop, c'est le signe de la main à la fin de la scène. Je trouve que c'est une erreur. Après c'était tourné comme ça, c'était compliqué de couper juste ça, parce que ça coupait mal. Mais c'est pas comme ça qu'on l'avait pensé et sans ce signe de la main, je pense que la scène aurait été encore plus belle. Mais, bref, ça s'est résolu en une demi-heure, j'ai appelé Gérard Ruey, qui a recommencé à respirer, il est sorti de l'apnée et Antonio était ravi, de nouveau d'excellente humeur et on est allé, l'histoire est drôle, parce qu'on est allé manger le soir à Forte dei Marmi dans un très bon restaurant et on tombe sur le directeur technique de l'AC Milan et le préparateur physique de l'AC Milan, qui étaient là et qui avaient évidemment lu l'article dans le *Corriere* et on a commencé à avoir une longue conversation sur Roberto Baggio au restaurant de Forte dei Marmi. Et c'est comme ça que. ensuite, le film s'est fait, et s'est fait dans de très bonnes conditions. Antonio a été extrêmement gentil, il allait régulièrement sur le tournage. Il était à la fois discret, très aimé, parce qu'il était vraiment adorable, Antonio, quand il était de bonne humeur. Et toute l'équipe l'aimait beaucoup, Alain appréciait beaucoup qu'il vienne régulièrement. Moi je suis allé deux trois fois sur le tournage et c'est vrai que c'était un tournage très agréable.

Mais cette scène ajoutée de la danse n'en remplaçait pas une autre, y'en avait pas ?

Y'en avait pas dans le livre.

Et puis les deux, trois autres choses, est-ce que vous vous souvenez ?

Non, c'était des petites choses, c'était encore des traces de fantômes personnels de Tanner qui ont été « jartées ». Mais le soir même lors du dîner je savais qu'on allait au désastre avec cette histoire de « mets-y tes fantômes », je veux dire... Je connaissais trop Antonio pour savoir que...

Mais Alain Tanner mettait assez peu d'autobiographique dans ses films, Les Hommes du port excepté [...] ça vous a pas un peu surpris, qu'il s'engouffre comme ça dans cette idée ?

Si, mais à partir du moment où il y était invité [...] Antonio il était très charmeur comme ça, puis c'était quelqu'un d'hyper intelligent, donc à partir du moment où il lui dit : « mais il faut y mettre vos propres fantômes », voilà, il s'est cru non seulement autorisé, il s'est cru invité à le faire. Et voilà, c'était la fausse bonne idée, c'était la catastrophe annoncée. Et on est passé tout près du drame hein, je veux dire... parce que voilà, un film qui démarre pas, c'était fini quoi.

On s'était posé la question, alors on a énormément de questions qu'on n'avait pas abordé, j'en ai conscience. Mais Les Hommes du port, qui était quand même une genèse assez

compliquée... parti sur une fiction, devenu documentaire, etc.. Si vous aviez eu quelque chose à faire avec ce projet-là ?

Non, non pas du tout. Moi je trouvais le projet formidable. Et il y avait six films je crois qui étaient prévus dans cette série. Y'avait un film de Ken Loach qui a peut-être vu le jour, je sais plus... Alain m'en parlait, parce que, d'abord, il savait que j'avais vécu quand même cinq ans en Toscane donc je connaissais un peu la réalité italienne et je savais aussi... Bon, c'est sa première expérience professionnelle, d'être logisticien comme on dit aujourd'hui, sur les bateaux... il a toujours dit que pour lui les plans... les plans de logistique sur les cargos, c'était la même chose que le cinéma quoi. C'était du découpage, c'était un jeu entre l'espace et le temps dans la durée. Et donc il adorait ça, il aimait beaucoup l'activité des ports, l'activité des dockers et il était très conscient que c'était une culture qui disparaissait. C'est une culture qui a disparu, comme beaucoup de cultures d'entreprises, comme beaucoup de cultures de métiers. C'est un très grand film, c'est magnifique et il y a beaucoup de tristesse dans ce film. Il y a une profonde mélancolie, d'un monde qu'on assassine. Donc voilà, cette qualité-là de syndicalisme a été bousillée, il y a pas d'autre terme.... Oui c'est un cri du cygne ce film, c'est vraiment très fort quoi.

[...] Il nous reste Jonas et Lila, à demain. Après j'aimerais qu'on prenne un petit moment pour aller dans les documents et peut-être vous faire réagir dessus. Mais c'est vrai que Jonas et Lila on en a pour ainsi dire pas du tout parlé encore. Peut-être pourriez-vous résumer l'émergence de cette idée-là en quelques mots. Notamment cette idée de suite qui n'en est pas une, de reprise de personnages un peu à la Fourbi avec cette continuation du personnage de Rosemonde mais ici dans le personnage de Jonas, comment est-ce que ça a émergé ?

C'est lui, c'est toujours Alain qui avait ces idées de revenir comme ça sur le territoire de ses films mais sur *Jonas*, ma première réponse, ça a été de lui dire que ça ne m'intéressait pas. Ça ne m'intéressait pas parce que je pensais que c'était un film très historique qui avait exprimé un moment de l'histoire et qu'on était plus du tout dans ce moment de l'histoire. Donc on en a parlé et puis il m'a dit : « Oui, mais faisons comme pour *Fourbi* on va récupérer des personnages. Et on va construire à partir ces personnages ». Donc, là aussi, je n'ai pas de nouveau regardé *Jonas et Lila* dont je je gardais vraiment ce souvenir très plombant.

De 76, vous l'aviez pas forcément revu entre-deux ?

Non je l'avais jamais revu. Et je trouvais ça très plombant, en plus de ça je savais que c'était un film, alors là je crois, construit en extrême collaboration avec John Berger, sans doute celui qui a été le plus construit dans la collaboration avec vraiment une implication aussi idéologique de John Berger. Et moi, c'est des positions que je ne partage pas forcément, donc je me voyais pas du tout refaire quelque chose qui ne me correspondait pas. Et ça a été les conditions de démarrage, je dirais que *Jonas et Lila*, c'est sans doute le film dans lequel j'ai le plus mis d'imaginaire, de mon imaginaire. Voilà, on a pris ces personnages, on a pris ce personnage d'Anziano.

Pourquoi pas Paul ?

Oui, pourquoi pas Paul ? Dans mon idée, je voulais quelque chose de plus méditerranéen. C'est un film d'ailleurs assez méditerranéen et Anziano, j'aimais bien, c'était « l'ancien ». Et puis on a repris... c'était dans le climat un peu apocalyptique du passage à l'an 2000 où on nous

annonçait un dérèglement général. Y'a eu un moment où le monde a retenu son souffle, parce que tout le monde nous parlait de l'impossibilité de passer du neuf au zéro et, bon, il s'est rien passé. Mais il y avait ce climat quand même, ce climat qui était révélateur aussi de la profondeur de changement du monde puisque voilà... Internet s'imposait, avait dix ans mais s'imposait définitivement et révélait des zones fragiles, des zones d'inconnu, où tout à coup les gens se disaient : « Il faut peut-être freiner ». De la même façon qu'aujourd'hui, les apprentis sorciers s'interrogent sur les risques de l'intelligence artificielle. Là, à l'époque, c'est le côté digital qui posait problème.

Et le hacking dans Fourbi ? Ça m'intéresse beaucoup dans Fourbi, ces aspects-là technologiques, mais je n'imagine pas Alain Tanner penser à ce motif-là.

Oui, ça c'est une contribution personnelle.

C'est omniprésent dans vos textes de fiction

Oui, ça c'est la question de la mémoire, du risque d'effacement etc... dès mon premier livre hein et c'est dans tous les livres. C'est des éléments, disons, tolérés. Alain il avait son univers donc, donc il pouvait accueillir comme ça, mais il ne fallait pas que ça prenne trop de place. Et donc voilà. C'est dans ce climat-là, et je dirais que ce film, c'est une volonté de mettre de la beauté, la beauté des corps, la beauté de la jeunesse pas contre mais disons en réponse au pessimisme historique d'Alain, voilà. Et le film tourne beaucoup autour de ça, de cette question-là. Avec cette relation entre Jonas et Lila qui est assez complexe, qui a, comment dire, une espèce de catalogue de casuistique du couple moderne, du jeune couple moderne, décliné sous toutes sortes de variations. Et là il m'a laissé pas mal de place sur le scénario et une place qui justement reste dans le film tourné. En revanche, il m'a pour ainsi dire pas laissé de place sur le tournage. Alors c'était toujours subtilement fait. Mais sur ce tournage-là, j'ai senti et j'ai compris qu'il n'avait pas envie que je sois là. Peut-être parce que j'étais trop présent par mon imaginaire dans le film et que voilà, ça suffisait. Et donc, je suis allé je crois une fois, il me semble à Bâle ou à Zurich, sur un bout de tournage, mais je sentais que ma place n'était pas là quoi.

[...]

Après y'a des désirs, il avait envie d'un zoo. En fait, il avait envie d'un zoo, mais je crois que cette idée du zoo, elle est venue sûrement d'une discussion parce que j'avais écrit un récit qui se passait à Lisbonne. Dont une version retravaillée est parue beaucoup plus tard dans *Tout passe*, mais à l'époque je l'avais écrit pour une revue qui s'appelait *L'Ennemi* et ça se passait à Lisbonne dans un quartier où il y a une station de métro à côté du zoo, où il y a de très beaux *azulejos* de panthères, etc. Et donc il avait lu ce texte, il m'avait dit : « Ah oui, c'est beau, c'est beau ce moment avec le zoo ». Et on avait commencé à partager sur notre intérêt commun pour le zoo, c'est-à-dire que c'est vrai que c'est une période de ma vie où, quand j'arrivais à Londres ou à Madrid ou à Barcelone ou à Rome, j'allais tôt ou tard voir le zoo. Et lui aussi aimait beaucoup les zoos, avec toutes les questions que ça pouvait poser mais... Et donc il m'a dit : « Mais on va mettre du zoo dans le film ». C'était un moment où on découvrait les bonobos, ces singes hypersexuels, ça le faisait rire, parce qu'on a beaucoup parlé aussi de la question du sexe, la représentation du sexe au cinéma, jusqu'où on pouvait aller, à partir de quand ça devenait trop, et lui-même a mesuré les applications d'aller un peu trop loin et de ce que ça a

produit comme effets de censure. Censure commerciale et autres, censure télévisuelle. Et donc voilà, il y avait ces éléments, dans les discussions qu'on avait y'avait un peu tout ça hein. Y'avait nos vies, y'avait ce qu'on avait traversé, y'avait l'ambiance du moment et c'est comme ça que *Jonas et Lila* [est né], qui moi est un film que j'aime beaucoup. Après, les quatre films qu'on a faits ensemble, il faut aussi reconnaître que ça a pas été des gros succès, enfin *Fourbi*, *Fourbi* a quand même pas mal marché, ça lui avait redonné un élan. Mais voilà, le tapis de l'histoire se retirait sous ses pieds. C'est ce qui « condamne », entre guillemets, Tanner, et le fait sortir de l'actualité et de l'intérêt de ces pauvres critiques de cinéma tellement grégaires qu'il y a en France, qu'il y a à *Libération*, qu'il y a au *Monde*, qui sont vraiment navrants d'incuriosité. Mais ce qui l'a fait sortir de ça, c'est justement sa résistance à un nouveau modèle qui se met en place à ce moment-là sous l'influence de Canal+. Canal+ fait gonfler les budgets du moindre film tourné en France et lui, il a jamais voulu monter dans cette surenchère de production, etc. Alors *Fourbi* a encore été acheté par Canal+ pour la diffusion, ce qui permettait de boucler la production. Après c'était fini, ils voulaient pas de ce cinéma-là, ils trouvaient ça cérébral, ils trouvaient ça anti-commercial, trop lent, tout quoi.

Le paysage de la production en Suisse change pas mal à ce moment-là. Et même en Europe, parce que y'a Eurimages et d'autres programmes qui sont...

Mais lui n'a jamais voulu ça justement, il a toujours dit : « Il y a un prix juste du film, ça sert à rien de mettre plus d'argent ». Mais c'est le même réflexe qu'il a quand, après *Les Années lumière*, il est approché par Hollywood pour aller là-bas et il dit : « Non ». Voilà, c'est Charles, mort ou vif, et bien, il reste vivant. Il ne va pas mourir pour des modèles, économiques, esthétiques, etc., qui ne lui correspondent pas.

Même par la France aussi, par les grandes productions françaises, il est approché bien en amont, après La Salamandre.

Mais il savait ce que c'était. Il savait qu'il perdrait sa liberté de créateur. Et Alain, finalement, c'est quelqu'un qui a toujours eu... c'était un homme modeste, Alain Tanner. Modeste dans son être et modeste dans ses besoins, modeste dans sa vie. Il a toujours vécu dans sa maison, qui est une belle maison, mais enfin une maison un peu ancienne qui avait été retapée, restructurée comme on dit aujourd'hui. Il était dans ce quartier, qui est un quartier, disons, moyen. Il pouvait, quand il était encore jeune il pouvait, il y avait un court de tennis un peu plus loin. Il y allait tous les jours. Il travaillait sur ses films, il allait jouer au tennis. Il y a une qualité de vie extraordinaire chez Tanner et malheureusement j'ai vu, à un moment donné, que l'âge le rattrapait, que tous ses plaisirs devenaient compliqués, que son corps, qui était un beau corps, c'était un grand homme, beau, bien proportionné avec une beauté de visage comme ça. Et ce corps, comme souvent les gens qui sont grands, devient une grosse entrave avec l'âge et ça l'a beaucoup diminué mais une fois de plus, il avait encore envie de faire un film, peut-être deux films. Il avait envie qu'on fasse encore ensemble un ou deux films mais c'était toujours cette question des budgets de sortie, il n'avait plus envie de ça quoi.

Et vous avec d'autres, potentiellement, vous avez eu envie de faire d'autres films ?

J'ai longtemps pensé que j'avais envie de faire du cinéma et je dirais que de travailler avec Alain Tanner, ça m'a un peu guéri de cette idée. Parce que j'ai mesuré l'énormité de savoir que ça supposait et je m'en sentais pas l'énergie. Je voulais pas faire un film justement comme

certaines personnes que j'avais côtoyées, par exemple, à la Villa Medici en faisaient, c'est-à-dire dans une méconnaissance totale de l'optique. Je veux dire c'est des... je ne sais pas ce que c'est mais c'est pas du cinéma de cinéaste. C'est du cinéma de réalisateur, c'est-à-dire qu'ils rendent réelles des choses qui sont écrites mais il y a pas le souffle créateur. Et pour avoir ce souffle, je sais pas, il faut avoir l'inspiration, il faut avoir beaucoup de connaissances, beaucoup de pratique. Alain Tanner il a aussi découvert la caméra dans un moment pionnier de la télévision, où ces expériences-là, ces expériences de documentaires mais à l'époque où on ne savait pas ce que c'était qu'un documentaire, ce que c'était que l'écriture d'un documentaire. Je veux dire, il y avait tout à coup l'idée de faire un sujet sur un personnage mais il y avait pas de modèle. C'était les temps pionniers de la télévision. Et donc tout ça, je me suis dit, c'est un énorme bagage, quand même. Alors faire un film pour faire un film, comme Beigbeder peut faire un film, non.

Puisque vous parlez de son expérience, moi je l'ai vu peu dans sa maison, vraiment très peu en fait, avant sa mort au moment où le projet allait commencer, etc. Mais il y avait une négation assez systématique de cette expérience télévisuelle. Les Apprentis, il ne voulait plus en entendre parler, c'était une erreur. Son premier film, son premier long métrage c'est Charles [mort ou vif], comme si Les Apprentis était pas un long métrage, etc. [...] Mais c'est vrai que ça, c'est pas des choses qu'il évoquait non plus avec vous ? Déjà à cette époque-là... ?

Si, si, mais il aimait bien. Il savait que ça avait été un temps... alors pour lui, le temps fort, c'est le *Free Cinema*, c'est Londres, c'est le premier moyen métrage ou court métrage, je sais plus, avec Goretta. Et les gens qu'il fréquente. Je veux dire, ça, c'est déterminant pour lui. Mais Alain, à la fin, enfin les dernières années, il était devenu quand même souvent très négatif et très carré. Donc c'était noir ou blanc. Il avait un peu perdu la nuance. Mais je sais qu'il savait pertinemment qu'il avait beaucoup appris avec les documentaires. D'ailleurs, il a été étonné de mon enthousiasme quand j'ai revu le film sur Chandigarh. Et puis quand je lui ai dit que j'ai redécouvert, retrouvé ce film sur Mai 68, en fait je crois que ce film je l'avais retrouvé dans les archives de la Télévision suisse romande, à un moment où on préparait un film avec Bertrand Theubet, *le Pied dans la fourmilière*. J'étais tombé là-dessus et je lui ai dit : « Mais il est extraordinaire ton film », et il l'avait revu et il m'avait dit : « Ouais, c'est pas si mauvais ». Mais il y avait un côté ronchon, un peu, dans les dernières années et c'était comme ça quoi.

Il avait tellement dit aussi dans les années septante, pour se singulariser et s'éloigner le plus possible de la télé, que ça n'avait aucune valeur.

Oui, mais ça c'est normal quand tout à coup vous êtes créateur, vous choisissez votre acte de naissance. Et il l'avait choisi avec *Charles*...

Qui lui-même thématise en rapport à la télévision.

Oui complètement.

On parlait de mise en abyme avant, mais là l'émission en deux fois, l'intégration indirecte de , médecin de campagne, quand même [...]

Mais c'est un geste d'émancipation, c'est-à-dire qu'il est quand même né au cinéma, à la télévision mais à un moment donné voilà, c'est le meurtre de la mère et du père. Mais je sais, en tout cas le film sur Mai 68, il a été étonné. Et je sais qu'à la fin, il y tenait, et il y a eu une

édition DVD. Il y a eu des choses, quoi. Il y a de la mauvaise foi dans un créateur sur sa propre œuvre.

Non mais on y travaille aussi. C'est-à-dire que les discours de Tanner sont intéressants en eux-mêmes, les discours contre le scénario, l'intégration de l'écriture scénaristique à l'intérieur des films, qui est très présente.

Non mais moi il y a beaucoup de choses, quand il m'a parlé d'un livre qu'il voulait faire, au début j'étais pas sûr que c'était une bonne idée.

Ah mais vraiment l'idée partait de lui ?

Oui. Non, non, mais c'était formulé avec plus de prudence quoi mais c'était un peu son idée. Moi j'étais assez réservé parce que je me disais : « Je suis pas sûr que ce soit... Ça risque de détériorer notre amitié, parce qu'être éditeur, c'est aussi dire ce qui va pas » [...] Il y a eu un moment difficile, un ou deux moments difficiles. Il y a eu un moment où je lui ai dit : « Alain, si tu n'enlèves pas ces deux pages, je publie pas le livre », et il l'a mal pris [...] Je vais pas en parler du tout, mais je trouvais caricatural, ça appauvrissait totalement le livre, et c'est vrai que, Alain, peut-être avec l'âge, est arrivé sur des positions beaucoup plus dogmatiques, beaucoup plus négatives, et je dirais que notre dialogue, c'était vraiment aussi là-dessus. C'est-à-dire que moi j'essayais d'amener autre chose quoi que cette négativité. Je voulais pas que la négativité prenne le dessus. Et je voulais pas non plus qu'elle prenne le dessus sur ce livre, qui a fini par sortir, que je trouvais être un très beau livre et qui est, là pour le coup, un vrai testament quoi.

Mais la forme de l'abécédaire, l'idée vient de lui ?

Oui. Oui, mais on en a parlé. On en a parlé parce que je me souviens que je lui avais parlé du *Roland Barthes par Roland Barthes*. Je lui avais dit : « Il y a une dimension autoportrait dans ce que tu vas faire, il faut trouver une forme », et donc la forme du fragment lui convenait parfaitement parce que c'était voilà, c'était un homme de plans. De plans, de plans-séquences, et il avait toujours cette formule de dire : « Le film doit être dans chaque plan ». Donc aucun plan qui est, comme ça, un plan de transition, non. Tous les plans doivent absorber toute l'intensité et toute la signification du film, donc il savait ce que c'était qu'un plan, ce que c'était qu'un fragment. Et donc, l'écriture d'un livre forcément rejoignait aussi ce souci de plan, fragment... Et après l'abécédaire, ça, pour le coup, c'est quelque chose qui est venu d'une discussion sur le *Roland Barthes par Roland Barthes*, parce que je lui avais expliqué que Barthes avait fait un abécédaire mais complètement faux. Parce que ça n'existe pas un abécédaire. Vous pouvez changer le titre du fragment et il se déplace automatiquement. Donc après il y avait tout le jeu justement des intitulés...

[...]

La croyance dans le collectif, je dirais... Il y a beaucoup de blessures chez Alain Tanner. Finalement, l'expérience du Groupe 5, je pense que la disparition assez rapide de Soutter l'a beaucoup marquée. Il s'est retrouvé seul, alors qu'il avait sans doute pas envie d'être seul. Alain Tanner est quelqu'un qui croyait au collectif, qui croyait à l'échange. Il y avait ce côté famille, je veux dire, quand vous travaillez avec lui. Il y avait sa famille mais plus largement c'était des gens qui l'aimaient. Il y avait de l'amitié et vous entriez dans un collectif où les gens,

voilà, le producteur il était bien. Paulo Branco, c'était un type bien, on discutait pas, on savait qu'il payait pas, etc., mais on savait aussi qu'il réinjectait de l'argent, quand il gagnait de l'argent, il le réinjectait dans des projets, il faisait partie d'un projet, d'un projet général du cinéma, qui n'était pas un projet capitaliste, qui n'était pas un projet d'accumulation du bénéfice. C'était : « Le cinéma doit continuer, le cinéma d'auteur doit continuer, et on s'arrange. Il me doit de l'argent, c'est pas grave ». Quand on allait, quand on est allés sur le tournage de *Requiem*, on savait qu'il y a des choses qui ne seraient pas payées. Mais tant qu'on pouvait faire le film, il fallait faire le film. Et il y avait cette croyance dans le collectif justement chez Alain Tanner, c'est-à-dire qu'il n'a pas fait du cinéma pour être seul, et je pense d'ailleurs qu'à la fin, il était un peu plus seul, par rapport à ces strates qui composent un tournage. Ou ces groupes qui composent un tournage. Il se sentait un peu plus seul. Par exemple, sur le tournage de *Jonas et lila*, je crois que son enchantement, c'est quand il a pu aller en équipe réduite au Sénégal, avec Aïssa Maïga. Ça a été un moment de pur bonheur pour lui. Quand il est revenu, il m'en a parlé mais pendant des heures. Pour lui, c'était extraordinaire parce qu'il était dans une magnifique complicité avec cette jeune fille, qui avait comme ça ces yeux grands ouverts. Qui avait un mélange d'intelligence, de naïveté, d'enthousiasme, d'appartenance à une culture et évidemment d'expérience de l'exil, d'insertion difficile. On parlait souvent, la question de quelqu'un de noir au cinéma, la difficulté aussi pour l'éclairage. Et il a passé ce moment extraordinaire au Sénégal, qui sans doute lui a fait retrouver la magie qu'il avait au début, de découvrir ce plaisir collectif en petit groupe comme ça.

Mais là il était avec du matériel léger un peu comme on pourrait dire, le 16mm du début.

C'est ça.

Mais cette idée de ne filmer que en DV ce moment au Sénégal, ça c'était fixé assez rapidement ? Parce que là, c'est le film dans le film qui prend complètement la place, si on veut, et il y a pas l'idée du film enchâssant [...] Ça c'est des choses sur lesquelles vous étiez fixés ? Ou c'est des questions de coûts ?

C'est pas des questions de coûts, c'est des questions de rapports. C'était pas évident d'aller avec une équipe tourner au Sénégal. Je veux dire, je pense que Alain Tanner ne voulait pas apparaître comme ça, voilà, le groupe de cinéastes qui arrive. Cet effet de domination, il voulait vraiment l'éviter. Il voulait faire une expérience sur ce continent que, finalement, il connaissait quand même très peu parce qu'il en a fait le tour plusieurs fois avec les cargos, mais rentrer dans le continent, c'était beaucoup plus rare. Et donc je pense que, par délicatesse, par impression qu'il fallait se fondre dans cette réalité, il a choisi de pas partir avec un gros attirail. Et je trouve que c'est très réussi. Et même si ça avait pas été réussi, je crois qu'il avait besoin de ça. Il avait besoin de ça, il avait besoin de partir avec sa comédienne, il y avait quelque chose de magnifique entre eux, vraiment. Elle, elle a compris qu'il l'adorait, qu'il la trouvait magique, il était totalement sous le charme. C'était pas du tout des trucs de drague ou autre. C'était, voilà, un moment magique où il y a deux personnes, deux générations qui se rencontrent et il y a quelque chose qui se passe. Et tout le monde, je pense, a fait l'expérience de ça. Il y avait eu un moment de magie dans le tournage.

J'ai juste une dernière question avant de regarder deux trois documents ensuite. Je vous laisserai tranquille, j'aimerais quand même vous faire réagir sur cette idée qui est assez double en fait, parce que c'est présent à la fois via les Paul dans les films et via la présence médiatique,

le discours assez imposant d'Alain Tanner, sur vous, vous votre positionnement par rapport à cette figure d'auteur dont il a joué. Vous parliez, peut-être pas d'une certaine mauvaise foi, mais d'une forme de construction tout le temps. Comment vous vous positionnez par rapport à ça ? et d'ailleurs c'est assez marrant parce que les Paul dont vous vous êtes un peu écarté avant en répondant à une question en disant : « C'est les films de Tanner, c'est pas moi, etc. », c'est peut-être anecdotique mais dans la construction des personnages, les documents de construction des personnages de Fourbi, Tanner fait une première version où il écrit : « Paul, aspirant écrivain, qui n'a rien publié, qui n'y arrive pas », puis vous, vous la retracez chez vous en disant : « il a publié un roman et quelques essais ». Enfin, il y a quand même ce jeu-là où vous avez envie de participer à cette représentation de l'auteur aussi. Comment vous vous positionnez par rapport à ça ? Face à Tanner quand même très imposant et imposé aussi dans le paysage...

Disons que, oui, Alain il avait un vrai discours sur le cinéma, il avait un vrai discours sur son œuvre, moi je l'ai accompagné dans la fin de son œuvre. Mais une fois de plus, c'est ses films alors il avait par moments disons, ce qu'on pourrait presque appeler une « posture ».

Mais enfin, pas dans un sens péjoratif...

Oui, mais avec le côté justement un peu dogmatique que ça pouvait avoir. Voilà, ce que vous évoquez, c'est justement intégrer un peu de nuance. Je n'avais pas envie que le personnage de *Fourbi* soit dans le ressentiment. J'avais envie qu'il soit dans le désir. C'est très différent. Je n'ai jamais voulu aller du côté du ressentiment. C'est un point sur lequel je voulais me battre. Il fallait justement de la positivité à ce moment-là. Le romancier qui n'a rien écrit, qui s'est vu tout refusé, etc. D'abord, c'est un cliché, et c'est totalement l'inscrire du côté du ressentiment. Or, j'ai assez lu Nietzsche pour savoir à quoi expose le ressentiment et on l'a vu par la suite chez Nietzsche.

En soi, il y a quand même cette idée, que vous avez dû discuter ensemble, mais quand même de l'apprenti écrivain qui devient scénariste, qui reçoit une proposition. Il y a quand même quelque chose de...

D'une projection ?

D'une projection qui, du coup, vous concerne aussi.

Oui, mais ça, c'était avec un sourire.

C'était un jeu, c'est ça ?

Oui, c'était un jeu.

Mais pour Tanner, ce n'est pas forcément un jeu. En tout cas, dans la défense médiatique de ses films, ce n'est pas un jeu. Il y va quand même très fort en parlant, par exemple, du fait que, pour Fourbi, les personnages lui ont lui-même demandé de retravailler sur eux ou pour Jonas [et Lila, à demain], il dit quelque chose du même acabit dans la presse. Vous aussi, vous avez travaillé ces personnages. Comment vous positionnez-vous par rapport à ça ? Est-ce que vous

prenez du recul de la distance en voyant que Tanner joue une forme de jeu et de promotion ? Comment en parlez-vous avec lui ? Est-ce que vous en parlez avec lui déjà ?

Moi, je pense que les poétiques *a posteriori* sont toujours des tissus de mensonges. Après, il faut bien construire un discours quand on a un film qui sort. Donc, on ne peut pas le lui reprocher. Mais il ne faut pas prendre trop au sérieux ses positionnements. Il faut s'en tenir aux films. Et c'est vrai que l'autobiographique, il y en a toujours un peu chez Tanner, mais il y en a chez tous les créateurs. Il n'y a que les non-créateurs qui ne mettent pas d'autobiographique. Si on ne s'implique pas d'une façon ou d'une autre, à quoi bon créer ? Et donc, Alain avait son discours de sortie, mais il n'aimait pas les sorties. Il n'aimait pas beaucoup les critiques de cinéma. Il y en a un ou deux. Ceux qu'il aimait, il les aimait beaucoup. Il y avait beaucoup Serge Daney, Serge Toubiana, qui a toujours été impeccable, mais pour le reste, il y a quand même beaucoup d'âneries... Quand vous faites une œuvre de création, c'est quand même beaucoup de choses que vous mettez en œuvre. C'est beaucoup d'imaginaire. Vous vous donnez les moyens de réaliser justement cet imaginaire. C'est forger un style. C'est énormément de choses. Et vous tombez sur un critique qui ne voit rien, comprend très peu, réduit tout. Donc, ce n'est pas un moment agréable. La sortie d'un livre, ce n'est pas un moment agréable. La sortie d'un film, ce n'est pas un moment agréable. En plus de ça, il y a la mondanité, il y a les trucs... Alain, il n'aimait pas ça. Il aimait être avec des amis dans des petits restaurants où vous mangez bien, etc... Je sais qu'il détestait ça, mais il aimait bien, en revanche, parler dans des situations amicales ou dans des situations de gens qui connaissaient le cinéma, il aimait beaucoup parler de cinéma. On a fait un voyage à Cuba ensemble et je me souviens du plaisir énorme. On était allé à Cuba parce que j'y étais allé, quelques mois avant ou un an avant. Et j'étais rentré, j'avais fait un livre qui s'appelle *Éclats Cubains* et je lui avais dit la richesse de cette expérience que je n'attendais pas. Je n'ai pas de fantasmes guévaristes ou autres, mais j'avais beaucoup aimé ce pays et... J'avais réussi à le faire inviter par l'ICAIC, qui est l'Institut du cinéma, et le Festival de la Havane, qui, en principe, est réservé à la production latino-américaine. Mais là, bon, Tanner... D'ailleurs, malheureusement, la copie était bloquée et on n'a pas assisté à la projection du film. On l'a croisée, la pellicule. Nous, on allait à l'aéroport et la pellicule arrivait de l'aéroport et on n'a pas assisté à la projection. C'est très regrettable parce que c'était les grandes des salles de la Havane, les salles de deux mille, deux mille cinq cents places. Et il y a eu une *standing ovation*, ça nous a été rapporté après, sur la scène sur le Coca-Cola et le bénéfice indu.

C'était Fourbi, donc, le film ?

Oui, c'était *Fourbi*. Et donc, à la Havane, tout le monde s'est levé et a applaudi. J'ai toujours regretté qu'Alain n'ait pas pu vivre ce moment-là qui était assez magnifique. Parce que c'est une scène qui a mis beaucoup de temps à s'écrire, parce qu'elle n'était pas facile. Il ne fallait pas que ça soit juste l'application d'une théorie économique sur le bénéfice indu. Il fallait que ça se concrétise, etc... Et je crois qu'à la fin, elle est réussie. Voilà, ce sont quelques moments heureux. Mais les sorties vous poussent à durcir un peu le propos ou à le schématiser.

Je suis tout à fait d'accord avec vous, mais je voudrais vous entendre là-dessus. Vous avez quand même beaucoup thématisé le recul sur l'image qu'on dégage, dans vos livres, les personnages sont très réflexifs et souvent, ça revient, donc ça m'intéresse de vous faire réagir sur cette question. Peut-être qu'on passe à quelques documents pour finir, si ça vous convient.

Peut-être que vous n'arrivez pas à lire, mais c'est pour revenir à Fourbi et à ce fameux document dans lequel il expose son idée de remake de La Salamandre à une assemblée d'autres cinéastes avec qui il cherche à reformer un groupe. Est-ce que ça vous dit quelque chose, ce projet qu'il avait, ou pas du tout ?

C'est au moment de *Fourbi* ?

Vu le contenu du texte, il n'y a pas encore vraiment de version écrite avec vous, j'ai l'impression. C'est assez vague, mais il dit qu'il a envie de retravailler sur La Salamandre, en tout cas. Et il dit surtout qu'il a envie que les cinéastes de l'époque joignent leur force pour refaire des films à petit budget, à la manière du Nouveau cinéma suisse.

Je savais qu'il avait ce souci et qu'il s'énervait parce qu'il voyait bien que les gens pensaient que faire un bon film, c'était obtenir un gros budget. Il était quand même très dubitatif là-dessus, mais ça, ce n'est pas un texte dont j'ai eu connaissance, je pense.

Le fait qu'il voulait regrouper d'une manière un peu officielle les cinéastes ensemble non plus ?

Il m'en a un petit peu parlé, mais je crois que c'était déjà dans un moment où il constatait l'échec de cette intention. Moi, ce que j'ai constaté, c'est que, quand je l'ai rencontré à Rome, quand je l'avais rencontré avant, j'avais le sentiment de quelqu'un de blessé. Il a eu des problèmes de santé, mais il était blessé, et *Fourbi*, de ce que j'ai compris, ça n'a jamais été formulé aussi explicitement, mais c'était un retour pour lui à l'idée de faire un film qu'il avait abandonné à un moment donné. Donc, je pense que ça doit être antérieur à la rencontre. Parce que je l'ai compris par Janine, son épouse, qui me regardait comme celui qui ramenait son mari vers le cinéma. Et je sentais que c'était fragile, ce désir de cinéma... Jeanine malheureusement est très âgée maintenant. Je ne pense pas qu'elle est en capacité de témoigner de ça, mais il y avait des blessures, il y avait des non-dits, il y avait un peu de monde dans les placards. Et puis, il y avait quelque chose qui était cassé et qui se reconstituait. Je ne sais pas si cette cassure, elle est liée à certains films, si elle est liée à ce désir de faire un collectif qui n'a pas vu le jour, mais j'avais un peu le sentiment de travailler avec un rescapé. Mais c'était très agréable. Mais je sentais que c'était quelqu'un qui n'était pas convaincu qu'il fallait encore faire un film. Et après, c'est venu. Après, il s'est piqué au jeu, etc. Mais moi, au début, c'est ce que je le ressentais, mais je me disais : « Pas sûr qu'on le fasse, ce film. Pas sûr qu'il aille au bout ».

Vous pensez que c'est en partie cette idée de retour aux sources, La Salamandre, Super16, petit budget, qui a relancé la machine ?

Non, je pense que, peut-être, que c'était une façon intelligente de reprendre. Moi, j'ai eu le sentiment qu'il avait coupé le fil et qu'il reprenait avec *Fourbi*. Qu'il reprenait parce que... Peut-être qu'il avait déjà eu une intention de refaire *La Salamandre*. Je pense que ça n'avait pas marché. Et je pense que c'est la rencontre, c'est la rencontre, l'amitié qui se construisait. Et tout à coup, il a eu envie qu'on fasse un truc ensemble, qu'il n'aurait peut-être pas fait si on ne s'était pas rencontrés. Je ne pense pas qu'il l'aurait fait seul. Peut-être qu'il aurait trouvé quelqu'un d'autre, mais je ne peux pas prétendre vous dire une vérité avec ça. C'est vraiment

une sensation que j'ai eue à l'époque. Et finalement, pour quelqu'un qui se dit qu'il a coupé avec le cinéma, ce n'est pas infondé de repartir avec les personnages du premier film.

Tout à fait, merci. Je passe à cette figure-là. Ça, c'est un de vos carnets. Je pense que vous reconnaissez votre écriture peut-être. Qui est d'ailleurs assez changeante d'un endroit à l'autre, mais soit. Ici, c'est une page dans laquelle vous prenez des notes, visiblement après, si j'en crois ce qui est noté, « visionnage à la table de montage », pour Fourbi. Ce qui m'amène cette question-là : est-ce que vous êtes allé au montage de tous les films ? Est-ce que vous aviez un rôle à y jouer, un avis à y donner ou est-ce que c'était une simple forme de curiosité ? Votre travail continuait jusqu'au montage final ?

Oui. Alors, pas pendant la période de montage, mais au premier bout à bout. Il me montrait le premier bout à bout. Alors, il prenait des précautions. Il me disait : « Bon, c'est fait. S'il y a un gros problème, tu peux parler, mais enfin, le film, c'est ça. » Ça ne laissait pas beaucoup de place à la discussion, mais il avait raison. Je veux dire, il avait fait ses choix et tout. Et néanmoins, une ou deux fois, je ne peux plus vous donner les détails parce que c'est vraiment trop loin, mais je sais que sur *Fourbi* et sur *Jonas et Lila*, à chaque fois, il y a eu au moins une scène que je lui ai suggéré de déplacer et qui, effectivement, il en convenait, que c'était mieux de faire les déplacements. Puisqu'il y avait vraiment des possibilités de permutation dans ce type de constructions narratives. Et puis, je prenais quelques notes. Je ne suis pas sûr de lui avoir fait part de toutes ces remarques. Je savais qu'il y avait une ou deux balles dans le fusil, mais pas plus. Donc, ça ne servait à rien de jouer aux mitraillettes.

Sans ce témoignage, on a aucune manière d'interpréter ces notes-là. Le moment auquel ça intervient, à part si c'est daté...

Ça, c'est vraiment pendant le visionnement C'est pendant le visionnement du bout à bout.

Très bien. J'avais pris ensuite ce document. On ne va peut-être pas y revenir, mais si vous avez deux phrases à dire dessus, vous lui avez envoyé cette nouvelle en cours d'écriture qui est « Une fuite », finalement reparue dans Tout passe, aussi sous une forme différente qui est une fuite, en lui proposant, avec une lettre à côté, de le faire comme deuxième projet avec lui, ça aurait été à la place de Requiem, du coup...

Non, ça aurait été à la place de *Jonas et Lila*.

Est-ce que vous vous souvenez de lui avoir fait cette proposition ?

Non. Mais Alain, il était très généreux. Il s'intéressait à ce que faisaient les autres. Ce n'était pas un égoïste qui croyait être seul à exister. Il m'interrogeait toujours sur ce que j'écrivais. Il lisait mes livres, il m'en parlait. Il m'interrogeait sur ce que j'écrivais. À ce moment-là, j'avais écrit un ensemble de nouvelles que finalement, j'ai décidé de ne pas publier sous cette forme. Il y en a eu une ou deux que j'ai reprise ensuite dans *Tout passe* et il y avait une fuite. Je pense que je lui avais parlé de cette nouvelle et que ça l'avait intéressé. Je peux voir pourquoi ça l'avait intéressé. Donc, je lui avais envoyé le texte. Je pense que c'est un texte qu'il avait beaucoup aimé, mais c'était toujours la question de partir d'un autre matériau. Finalement, ça a été *Jonas et Lila*. Mais c'est vrai qu'à un moment donné, je lui ai envoyé ça.

C'est très bien aussi, Jonas et Lila, finalement.

Oui, très bien.

C'est vraiment un peu pour le clin d'œil, mais à un moment, dans le développement du Pied dans la fourmilière, vous aviez projeté d'intégrer un peu plus de fiction, de la fiction tout court. Il y en a un tout petit peu, au final, où vous intervenez d'ailleurs vous-même dans des scènes semi-fictionnées. Mais là, c'est un texte intermédiaire et il y a, c'est vraiment pour le clin d'œil...

Paul.

Paul, de nouveau, le premier personnage du film.

Je ne suis pas sûr que... Ça, je pense que c'est Bertrand Theubet qui peut-être a eu cette idée. C'était une fausse piste totale, ça. Je pense que c'est lui qui a écrit ça et je n'ai pas du tout adhéré. Je trouvais ça « tarte ».

Je suis assez d'accord sur ça, mais c'est vrai que c'est quand même fou de voir un autre projet de film au plein milieu. Et comment s'appelle le personnage ? Paul...

Moi, je n'aurais pas mis Paul. J'aurais mis Robert. C'est mon Paul. Donc, je n'aurais pas mis Paul. Je pense que c'est Theubet, peut-être par clin d'œil, parce qu'il aime bien les clins d'œil. Mais c'était un moment où le projet s'embourbait un peu. C'est compliqué, le docufiction, ça peut devenir kitsch. Et donc ça, je me souviens que j'avais assez mal réagi à cette piste-là.

Très bien. Ici, c'est encore une fois un petit élément précis, mais vous listez un peu dans un carnet de voyage à Lisbonne, juin 1995, si je me souviens bien, tous les lieux que vous tirez du roman Requiem. Est-ce qu'il y a déjà un projet d'adaptation à ce moment-là et vous faites en quelque sorte des repérages ? Même s'ils sont personnels ou c'est vraiment un hasard complet, une curiosité de votre part, ou alors c'est cette fascination pour le roman ?

Ce n'est pas une simple fascination pour le roman. Si je me souviens bien, il y avait une revue, je ne sais plus quelle revue, qui m'avait demandé un texte sur Lisbonne. Et donc j'y étais allé dans l'idée de faire un parcours dans Lisbonne sur les traces du personnage de *Requiem*. C'est dans ce cadre-là que j'ai pris des notes, puisque j'étais allé à Lisbonne chez Antonio Tabucchi. Et puis, finalement, quand je suis rentré, je n'avais pas envie d'écrire un texte sur ce personnage dans les traces de Tabucchi, donc j'ai écrit un tout autre texte qui se passe à Lisbonne, qui est l'histoire d'un entraîneur de football qui quitte le grand stade de la Luz au milieu du match. Il sort. C'est un peu comme... C'est *Charles mort ou vif*. C'est sortir. Je sais pourquoi aussi, c'est qu'à l'époque, on en parlait d'ailleurs avec Alain, on se marrait, parce qu'on se disait toujours que c'est très compliqué d'arriver jusqu'à un studio de télévision, sur une émission, etc. Il y a toutes sortes d'obstacles, etc. Comme si c'était vraiment le cœur du désir. Et ce qui nous faisait rire, c'est qu'il n'y avait pas d'obstacle pour sortir. Alors que finalement, on se disait, c'est un élan beaucoup plus naturel de fuir ce truc que d'y aller. Et donc, c'est un truc qui nous faisait rire. Et c'est un peu ce motif très décalé que j'ai pris... C'est la même chose pour arriver sur le banc d'entraîneur, c'est très compliqué. Mais finalement, il n'y a rien qui est prévu pour retenir l'entraîneur s'il veut partir. Et donc, j'ai pris cette voie.

Ça, peut-être, vous pouvez réagir sur cette scène... Je ne sais pas si c'est vous qui l'avez écrite ou Alain Tanner, d'ailleurs. Peu importe, mais c'est la fameuse scène de Jonas et Lila, à demain, finalement non retenue, dans laquelle on voit effectivement les personnages du film précédent, de 1976, dans une scène tous réunis autour d'une table en train de discuter et de thématiser un peu l'écart entre les deux films et le besoin d'adaptation à l'époque avec Jonas, le jeune, qui est présent ici. Est-ce que vous vous souvenez de la raison de cette scène ? Pourquoi ne pas l'avoir gardée ? On a des indices sur pourquoi il ne l'aurait pas gardée, mais...

Je n'ai même pas de souvenir de ça... Comme je vous ai dit, je ne voulais pas qu'il y ait trop de Jonas qui aura 25 ans.

[...]

C'était compliqué, les rapports avec John Berger. Je n'ai jamais bien su, mais c'était froid à la fin. À l'époque où on fait le film, c'est froid. On n'en parlait pas, à l'époque, avec Tanner. Chaque fois, ça coupe court. Parce qu'une ou deux fois, je lui ai dit : « C'est un film que vous avez quand même beaucoup fait [les deux] ». C'était justement une des raisons pour lesquelles moi, je voulais... J'ai concédé Jonas, mais après, j'ai tout fait pour qu'on s'éloigne du Jonas initial. Là, il a dû insister à l'époque pour quand même faire ce pont. C'était son choix, moi, je le respectais. Mais effectivement, je pense que tout le monde avait conscience que ce film était inscrit dans un moment de l'histoire, était vraiment quelques années après Mai 68, mais qu'on ne pouvait pas tirer ce truc au moment où on a fait le film. On était sur autre chose.

Mais pourtant, c'est quand même assez curieux parce que cette scène, elle est coupée, mais au final, le dispositif du film, les thèmes qui sont traités, c'est quand même la même chose, mais actualisé. On a l'impression qu'en supprimant ce lien direct, on va couper quelque chose alors qu'en fait, c'est vraiment une forme de transposition, quand même.

Moi, je ressens moins la proximité entre les deux films que vous. Pour moi, c'est deux films très différents. Il y a quelques points de repère comme ça, mais pour moi, c'est... C'est l'idée du personnage 25 ans plus tard. Donc, déjà là, ce n'est pas la reprise. *Fourbi*, c'est vraiment la reprise de personnages et de relations qu'il y a. De personnages qui ont le même âge que dans *La Salamandre*. Ici, on est dans une temporalité des personnages qui est décalée, puisqu'on est 25 ans plus tard. On n'est pas dans la reprise à l'identique, on est vraiment dans: qu'est-ce qu'ils sont devenus. Et de fait, moi, je ne me suis pas trop posé la question d'être dans un réalisme d'évolution des personnages. Pour moi, ils étaient les enfants de [Mai] 68, ils étaient les enfants d'un certain nombre de rêves, mais il fallait les affranchir de ça. Moi, ce qui m'intéressait dans l'écriture de ce film, c'étaient des jeunes gens dans ce moment historique de la bascule d'un millénaire à l'autre.

Mais de nouveau, j'évoquais le magasin de chaussures avant, le père de Lila qui joue au jeu et qui perd systématiquement. Il trouve qu'il y a ce plaisir de jouer pour perdre, c'est là. Ces circulations sont quand même très nombreuses, finalement. C'est plus des moments de dialogues, plus des petits moments, ces fameux moments un peu autonomes de dialogues, mais ils sont quand même assez nombreux. Les décalages, les transpositions.

Oui, mais les dialogues, une fois de plus, c'est Alain. Lui, il a mis cette dimension de façon beaucoup plus forte que moi, dans ma participation au film.

D'ailleurs, il aimait bien l'idée de me dire « remake ». Parce que moi, je lui ai dit que j'aimais bien Fourbi, parce que c'est vrai que j'avais bien aimé Fourbi [...] c'est un film dont on avait pas mal parlé. Et en fait, il l'aime bien. On a pas mal parlé de ça, mais il aimait bien cette idée, il me dit : « Non, mais vraiment, remake ». J'aimerais presque dire là, c'est un sequel, ça, c'est plutôt un reboot. On ne peut évidemment pas utiliser cette terminologie avec lui, mais il y a vraiment cette idée de revenir à zéro, tandis que l'autre, ce sont vraiment les liens très lâches que des sequels peuvent avoir. C'est juste un état d'esprit lointain qui revient après. Mais là, cette question du remake, pour Fourbi, pour lui, ça le définit. Et là, moi, je ne connaissais pas ce document que tu as montré, mais il met le terme remake tout de suite, alors qu'il est tôt ce document. Il n'y a rien, il n'y a pas de Fourbi du tout. Il y a juste un projet de film avec les deux...

Oui, c'est vrai que Fourbi, il est beaucoup plus de l'ordre du remake que *Jonas et Lila*.

Une question encore. C'est ce document-là, qui m'amuse pas mal... C'est la citation de Paul...

Beauchamps. Paul Beauchamps. Alors ça, c'est assez complexe. Donc, pour *Paul s'en va*, assez vite, il m'a dit qu'il avait envie de mettre des citations. Je lui ai donné pas mal de textes. Guyotat... Je ne sais plus qui il y a, mais c'est tous des textes que je lis. Il y a Carlos Drummond de Andrade, il y a Guyotat, Pessoa.

Brecht aussi ?

Brecht, ça doit être lui.

Il y a Pierre Michon, même. Il y a des gens étonnants qui ne sont pas très Tanner, en effet.

Pierre Michon, je lui ai fait découvrir. Mais parce que c'est aussi une époque où, moi, je fréquente beaucoup Guyotat, Michon... Et Alain venait à Paris, on se mettait dans mon bureau où il y avait la bibliothèque. Et puis, je lui sortais des livres, je lui parlais un peu du livre. Et puis après, je lui disais : « Regarde, ça, c'est beau. » Donc, je lui ai donné beaucoup de citations. Et puis, je lui ai raconté un truc qu'on faisait avec Antonio Tabucchi... À l'époque, j'avais inventé des proverbes. J'avais inventé un premier proverbe. J'avais fait une conférence devant l'Assemblée annuelle des Suisses de l'Étranger et, en conclusion, parce que c'était un défi avec Tabucchi, c'est qu'il fallait glisser un proverbe dans un truc qu'on faisait et faire en sorte que ça passe pour un proverbe. Et j'avais conclu, ou à peu près à la conclusion, en disant : « Comme disent les paysans du Val-de-Travers : "Quand quelqu'un a une pomme à la place de la tête, je sors mon arbalète" ». J'avais prononcé ça. Et à la fin, plusieurs personnes étaient venues en me disant : « Je l'avais entendu, mais je ne me souvenais plus de ce proverbe ». Ou d'autres me disaient : « Mais vous pouvez le redire ». Et j'ai poussé le vice jusqu'à accepter que ce discours soit publié dans le *Journal de Genève* à l'époque, ce qui fait qu'il est entré dans l'ordre des proverbes, puisqu'il a été re-cité après, etc, c'est devenu un proverbe. Et je l'avais fait une deuxième fois dans un entretien avec la revue *Artpress*, où j'avais dit : « Comme dit le proverbe tchéchène : "À tout artichaut, sa vinaigrette" ». D'ailleurs, la remarque immédiate que j'avais eue de la direction d'*Artpress*, c'était : « Je ne savais pas qu'il y avait des artichauts en Tchétchénie ». J'avais dit : « Bien sûr, il n'y a que ça ». Et donc c'était un jeu que j'avais raconté à Alain. Ça le faisait beaucoup rire. Il me disait : « Tu es quand même gonflé ». L'histoire du Val de travers, il avait trouvé ça incroyable parce qu'il y avait Guillaume Tell, etc.

Qui est présent dans Le Retour d'Afrique.

Voilà, exactement. Et donc à un moment donné, il m'a dit : « On va inventer une citation dans l'ensemble des textes qu'on va utiliser ». C'est lui qui a écrit la première version. Ça, c'est ma réaction à la première version. Il y a pas mal de corrections. D'ailleurs, je suis un peu étonné parce que je vois que c'est au rouge. Ce n'était pas tellement dans mon style de corriger au rouge, mais je devais être un peu énervé. C'était peut-être pour lui signifier qu'il fallait vraiment retravailler le texte. Mais c'était un beau geste. C'était une belle idée d'inventer une citation.

Et donc le nom de l'auteur était... Paul Beauchamps ?

C'est Paul B. Oui, c'est Paul B. Mais Beauchamps, c'est lui qui a décliné ça. Je ne sais pas pourquoi.

[...]

Le proverbe, le slogan, c'est la puissance courte de la langue. C'est beau. Effectivement, avec Antonio Tabucchi, on avait fondé un club qui s'appelait le « Club des *finti ottimisti* », c'est-à-dire des faux optimistes, des optimistes feints, qui avait pour devise la phrase de Groucho Marx : « Je ne ferai jamais partie d'un club qui accepte des gens comme moi ». Et dont l'activité principale était d'inventer des proverbes. Et Alain, ça lui plaisait beaucoup. Il y a eu une belle complicité entre Alain Tanner et Antonio Tabucchi, même s'ils avaient des univers très différents. Et je dirais même une approche politique très différente. Ils étaient de gauche l'un et l'autre, mais pas de la même gauche, disons... Mais il y avait une vraie belle complicité. Et Antonio a été extrêmement heureux de *Requiem*.

Requiem avait une assez bonne réception en Suisse, dans mes souvenirs. Je me souviens de Locarno... Je ne sais pas tellement ailleurs.

Si, si. Mais moi, je trouve que c'est un film très réussi, *Requiem*. C'est une belle adaptation. Il y a ce climat... Ce n'était pas facile parce que quand même, le livre, c'est Lisbonne déserte. Donc, ce n'était pas facile d'avoir ça. Mais c'est une vraie belle nouvelle rencontre avec Lisbonne.

Il ne vous l'a jamais présenté comme un remake de Dans la ville blanche ?

[Rires] Non...

Est-ce que Tabucchi avait vu Dans la ville blanche ? C'est une question qu'on peut se poser.

Il l'avait vu. Tabucchi, il l'avait vu, oui. Oui, mais parce que tous les gens qui ont un rapport à Lisbonne avaient vu ce film, qui est quand même un film mythique. Il y a une seule scène qui l'exaspérait parce qu'il trouvait que c'était vraiment le cliché, c'est la scène du Harry's Bar avec l'horloge qui tourne à l'envers. Il trouvait que c'était touristico-cliché.

En même temps, ça fait un peu Jonas et Max qui tirent sur... La symbolique « à la Berger ». Ils vont tirer dans le moment rêve en noir/blanc, quand il prend le pistolet, il tire sur le

réveille-matin... Il y a ce côté trop explicite, quelque part. Mais qu'il y a quelquefois chez Tanner, c'est comme ça, tout à coup une sur-explicitation. Mais ça va avec ce dogmatisme, c'est ça aussi au bout d'un moment.

Ce dogmatisme s'est renforcé à la fin. On peut comprendre aussi, c'est le sentiment d'avoir été, pas répudié, mais condamné par l'histoire, par l'évolution d'un art auquel il a vraiment beaucoup cru et qu'il voit aller un peu dans le mur. Après, il y a du cinéma encore aujourd'hui, il y a des choses très belles, mais je partage un peu ce sentiment. Moi, je trouve qu'il y a des choses très bien. L'époque des grands cinéastes, pour moi, elle est finie. Pour moi, elle se termine au moment où la technique prend... La technique, vraiment la technique, pas l'optique. La technique, les artificiels techniques, etc, prend le dessus.

C'est quoi les années 80 ? Milieu fin ?

Non, je dirais...

Ou carrément le numérique ?

C'est un autre âge du cinéma. Et je dirais que le cinéma d'auteur, ce qu'on appelait « le cinéma d'auteur », le cinéma européen, a perdu un peu son âme, a perdu son économie.

[...]

1959-1989. Eh oui, et après, c'est autre chose. On peut aimer, on peut ne pas aimer, mais c'est autre chose. Mais cette grande Europe, quand même, avec des cinématographies... L'Italie, la France, la Suisse, l'Allemagne, il y a des choses extraordinaires. Pour moi, il y a des produits très intéressants, mais c'est des produits. Ce n'est plus le dépôt d'une âme. C'est très différent.

[Fin]