



Alain Tanner, la leçon de cinéma

Alain Tanner, parrain exceptionnel des Premières Rencontres du Cinéma Francophone en Beaujolais de décembre 1996 s'est entretenu longuement avec le public lors de la projection de deux de ses films *Fourbi* et *Dans la ville blanche*. L'occasion d'une grande leçon de cinéma.

LE PERSONNAGE DE ROSEMONDE DANS *FOURBI*

- Pourquoi avoir donné ce prénom de Rosemonde à votre héroïne ?

- Alain Tanner : Rosemonde, c'est le prénom de la protagoniste du film *La Salamandre* que j'ai tourné il y a vingt-cinq ans, et dont j'ai repris le personnage avec des différences. Et j'ai repris aussi le point de départ du scénario de *La Salamandre* pour revisiter le film, en quelque sorte. Je n'avais pas du tout l'intention de faire un remake. Mais j'aime bien parfois reprendre des personnages que j'ai utilisés dans le passé, faire des variations sur des thèmes et voir, par rapport à il y a vingt-cinq ans, ce que c'est devenu, ce que ça nous raconte à nous maintenant, quel est le terrain sur lequel ces choses là vont se passer aujourd'hui. Donc, Rosemonde c'est un nom du calendrier. Je ne sais pas quelle date, mais il y a une Sainte Rosemonde quelque part. Dans le vieux film, dans *La Salamandre*, on découvrait à un moment donné que les parents avaient donné ce prénom un peu bizarre simplement à cause de la date de naissance de l'enfant, comme ça se faisait dans les campagnes il y a un certain temps : quand on avait trop d'enfants, qu'on avait épuisé les prénoms usuels, on allait chercher dans le calendrier pour les suivants.

- Quel rôle joue pour Rosemonde et pour nous-mêmes sa découverte de l'alexandrin ?

- AT : Le choix de l'alexandrin est de ma part très volontaire, très délibéré. Je souhaitais faire comprendre que c'est le moment où Rosemonde découvre non pas la Culture avec un grand C, mais a tout à coup une ouverture, voit une porte qui s'entrebâille sur un ailleurs, sur quelque chose d'un peu magique, d'un peu différent, qu'elle n'a jamais abordé dans sa vie. Elle n'a jamais ouvert un livre. Elle n'a jamais été au théâtre.

Et puis je voulais l'alexandrin parce que je tiens beaucoup à l'importance du texte. Je trouve qu'il y a dix fois trop d'images aujourd'hui et pas assez de texte. On ne lit pas assez. On devrait lire plus et moins regarder la télévision. Je tenais au texte, et au texte classique, parce qu'il y a précisément cette musique et qu'on ne pouvait pas entrer dans le détail d'une pièce de théâtre. Si par exemple j'avais pris une pièce de Brecht ou de quelqu'autre auteur contemporain, il m'aurait fallu entrer dans le sens. Là on entrait simplement dans une musique à travers l'alexandrin classique. Voilà la raison du choix, important pour Rosemonde. Plus aussi le fait que ça permettait au professeur de nous parler de la force cosmique de l'alexandrin.

PAUL, ENCORE ROSEMONDE, ET LES AUTRES

- Le personnage qui m'a semblé le plus ambigu c'est Paul...

- AT : Paul ? Paul, c'est moi. Enfin, c'est moi et pas moi. Je veux dire que dans tous mes films il y a un personnage qui s'appelle Paul, et c'est toujours celui qui me représente un peu. Ça ne veut pas dire que ce soit autobiographique. *Dans la ville blanche*, ça l'est un peu plus, et le personnage s'appelle Paul aussi. Donc ici aussi on a quelqu'un qui s'appelle Paul parce qu'il est mon porte-parole, si vous voulez. Il vous paraît ambigu en quoi ?

- On n'arrive pas à savoir s'il est vraiment cynique.

- AT : Il n'est pas cynique. Il est naïf. C'est à dire que très souvent, je le constate, les artistes, les écrivains, les peintres, les musiciens sont extrêmement naïfs par rapport à la télévision. Ils ne savent pas comment ça marche et ils se font piéger. Et Paul se fait piéger, comme se fait piéger Rosemonde, comme se fait piéger Marie. Des chèques de dix mille francs (suisses, ne l'oubliez pas; ça fait quarante mille de vos francs à vous), quand on n'a pas de fric ça peut être intéressant. Alors il se fait piéger par naïveté. Ceci dit, il n'est pas non plus complètement dupe. Il le dit à Rosemonde à plusieurs reprises. Il lui dit : 'Moi, je pense qu'à travers votre histoire, on pourrait peut-être essayer d'avoir ensemble un propos sur l'état des choses, sur le monde d'aujourd'hui.' Mais il reste très naïf, parce que ce n'est pas du tout ce qu'on lui demande.

Son père lui dit : 'Tu as vendu ton âme au diable'. Et il lui répond : 'Mais aujourd'hui c'est le seul qui ait du fric.' Ça c'est une boutade de sa part. S'il pique du fric au diable, tant pis pour le diable! Il est naïf, comme Marie l'est de croire qu'elle va avoir son premier rôle comme ça. Comme Rosemonde l'est en disant : 'Bon, je vais toucher l'argent, et puis je raconterai n'importe quoi', car c'est impossible, ce n'est pas le contrat. Tous se laissent avoir par naïveté et par l'appât du gain. Par contre, tout le propos du film, c'est de montrer comment ensuite ils vont se sortir de ce piège. Parce qu'ils se rendent tous compte à leur façon que face à ça, ils ont une chose à défendre : c'est leur dignité. Chacun à sa façon.

Il y a deux images qui symbolisent tout le film : ce sont la première et la dernière. Dans le premier plan, Rosemonde, toute seule, descend le cours du fleuve. Et dans le dernier, au même endroit et avec la même musique, tout le monde remonte le cours du fleuve. Ils sont quatre, plus le bébé et le chien, disons quatre trois-quarts, je ne sais pas comment comptabiliser, mais c'est simplement pour vous faire remarquer qu'ils sont ensemble. Et que, s'ils ont pu se sortir du piège, c'est à travers leur relation. C'est ce qui nous reste aujourd'hui en l'absence de repères idéologiques que Paul possède encore, mais que les autres n'ont pas. C'est à travers la relation qui est plus particulièrement définie dans le film par les rapports entre les deux filles. Elles se sauvent en quelque sorte l'une l'autre à travers une relation de personnes qui n'étaient pas du tout faites pour se rencontrer. Une jeune comédienne issue d'un milieu bourgeois face à une fille qui fait des remplacements dans des bistrotts. Elles n'étaient pas faites pour se rencontrer, mais c'est à travers leur échange que finalement tous arrivent à se sortir du piège."

- Est-ce que le personnage que vous préférez, ce n'est pas le chien Fourbi ?

- AT : Non. Je l'aime bien, d'autant plus que c'est le mien et qu'il est charmant. Mais ce n'est pas vraiment un personnage. Moi j'aime tous mes personnages, y compris le sponsor et Kevin. Tout le monde fait son métier tant bien que mal, mais il n'y a pas de monstres. Je ne

voulais pas faire du noir et blanc. Ces deux là ne sont pas forcément sympathiques, mais pas non plus totalement abjects. On m'a dit qu'ils n'étaient pas du tout crédibles, ni le sponsor, ni Kevin, ni le producteur. Je ne le crois pas. Ils sont légèrement caricaturés dans la mesure où le film est un peu ludique, un peu léger, un peu rigolo. Donc je ne pouvais pas en faire des personnages absolument véristes. Et puis on m'a dit qu'ils n'étaient pas professionnels, que dans la réalité ces gens auraient été beaucoup plus professionnels. Eh bien moi, je peux vous dire que dans la réalité ils sont bien pires que ça !

UN MONDE DE LA NON-COMMUNICATION

- La façon dont ils se tirent d'affaire, est-ce que ça ne tient pas un peu du miracle ?

- AT : Oui et non. Les autres ne travaillent qu'avec des machines. Bon, c'est vrai que les téléphones portables marchent très bien aujourd'hui. Mais je dis que symboliquement ça ne marche pas du tout, parce que ça ne communique rien du tout. On entre dans l'ère de la non-communication aujourd'hui avec toutes ces machines qui communiquent. Et puis d'un point de vue strictement technique, moi qui n'y connais rien je me suis renseigné auprès d'un spécialiste qui m'a assuré qu'il était parfaitement possible de rentrer dans la comptabilité d'une société. Quelqu'un qui manipule bien les ordinateurs peut jouer à ça. Ça lui prendra un peu de temps, mais il pourra la bousiller. Donc moi j'ai utilisé ça. Ironie du sort : ils ont les machines à communiquer, mais ça se retourne contre eux finalement et ils ne communiquent plus rien du tout. Leur propre système se retourne contre eux. Voilà. Ici dans mon film on est dans le jeu, mais c'est possible. Le gros sponsor est embêté. Il préfère faire arrêter les poursuites, perdre cinquante mille francs suisses, ne pas récupérer les avances.

- Est-ce que le discours de Paul sur le bénéfice légitime et le bénéfice indu correspond à quelque réalité économique ?

- AT : Est-ce que ça correspond à la réalité? Mais encore beaucoup plus que pour les ordinateurs! Il se trouve qu'avant d'aller dans la marine marchande, j'ai fait des études et que je suis licencié en sciences économiques. Ce sont des parcours, vous me direz, un peu chaotiques et bizarres, mais c'est comme ça, je n'y peux rien. Et le discours sur le bénéfice légitime et le bénéfice indu, je l'ai appris à l'université, et pas par la bouche de professeurs marxistes, je peux vous le dire. A l'université de Genève, dans les années cinquante, par des économistes archi-libéraux. C'est une théorie qui est parfaitement correcte. On distingue en économie deux types de bénéfice. Le bénéfice légitime sert à payer le capital, les actionnaires, à réinvestir dans des machines ou des bâtiments, à constituer des fonds de sécurité, etc... Et, en dehors de ces possibilités d'utilisation normale des bénéfices, il y a le surplus, dont on ne sait pas quoi faire. Mais aujourd'hui on sait très bien quoi en faire : on sponsorise à tour de bras. Quand Paul dit : 'Coca-Cola est la chaîne des Jeux Olympiques', c'est une vérité scientifique, totalement vérifiée il n'y a pas si longtemps. J'aurais même dû ajouter quelque chose de merveilleux, mais je ne l'ai su qu'après malheureusement : c'est qu'à l'intérieur du stade d'Atlanta où ont eu lieu les Jeux Olympiques, il y avait vingt-sept mille mètres de tuyaux où circulait du Coca-Cola. Donc c'est plus que du bénéfice indu; c'est du sang dans les veines. Il y avait partout des robinets où on pouvait se servir et des gobelets en carton. Vingt-sept mille mètres de tuyaux avec du Coca-Cola circulaient à l'intérieur du stade d'Atlanta! Bon, c'est une boutade. C'est une anecdote. Mais la théorie est tout à fait scientifique. Aujourd'hui, grâce à ce bénéfice indu, il y a tous ces gens qui achètent la parole du monde. Paul le dit dans le film, et les filles lui répondent : 'Les Jeux Olympiques, ce n'est pas de la parole!' Mais ce n'est que ça. Ça fabrique des comportements, des idées... Aujourd'hui on le

voit dans le sport. on le voit partout. Ces gens ont la parole, contrairement aux comédiens qui, eux, jouent *Les Femmes savantes* dans de petits théâtres.

LES JOIES DU PAINT-BALL

- Je n'ai pas très bien compris pourquoi l'homme en Mickey Mouse recherchait Pierrot...

- AT : Je sais que ça a gêné beaucoup de gens. Ça fait partie de ce que j'appelle les fausses pistes. Comme je n'adopte pas du tout la narration classique, le film est bourré de fausses pistes comme ça, qui sont destinées à déstabiliser le spectateur. J'aime bien le déstabiliser : c'est le mettre en état d'éveil, en le laissant partir dans une fausse direction et puis en le plongeant tout à coup ailleurs, plutôt que de l'entraîner dans la narration classique avec ses événements prévisibles. Dans le film on ne sait jamais ce qui va se passer dans la scène suivante. On est sans arrêt dans cette disposition d'esprit du fait de cette composition en mosaïque de scènes qui sont destinées à se renvoyer du sens l'une à l'autre, au lieu de suivre une histoire, un récit. Le chasseur joue ce rôle. Pourquoi j'ai choisi cette piste là? Parce que ce jeu existe dans la réalité. Il y a des gens qui jouent à la gué-guerre, qui vont dans les bois déguisés en soldats et qui se tirent des balles de peinture. Ça existe beaucoup plus qu'on ne l'imagine. Près de Divonne, pas loin de chez moi, on trouve des bois où il n'y a pas un tronc d'arbre qui ne soit maculé de taches de peinture parce que tous les dimanches il y a des types qui viennent jouer à la guerre. Ça doit venir d'Amérique, j'imagine. On a réinventé le jeu du gendarme et du voleur. Ça se passe exactement comme c'est décrit dans le film. Vous vous inscrivez dans une boîte postale. Les gens qui patronnent ça et qui font de l'argent avec ne se montrent jamais. Vous recevez par la poste un paquet dans lequel il y a un revolver exactement comme celui qu'on voit dans le film et des capsules de peinture en plastique qui explosent quand elles arrivent à l'impact. Et puis on vous donne une photo. Le type qui prête son visage et sa photo est payé. Et le chasseur paye. Il doit retrouver l'autre. Et la règle du jeu, c'est qu'il doit lui envoyer une balle de peinture sur ses fringues : c'est la preuve qu'il l'a trouvé et qu'il a gagné. Il y a des gens qui s'amuse à ça. Moi j'ai trouvé que c'était tellement con, d'une telle monumentale connerie... Et, comme on est entouré de plein de conneries, je voulais qu'elles soient là aussi quelque part représentées. On m'a dit : 'C'est un peu facile'. Je suis d'accord que c'est un peu facile, mais j'en ai profité pour désigner aussi la connerie avec ses attributs : Coca-Cola, Mickey Mouse, même combat! Ce qui m'amuse, c'est que beaucoup de gens ont cru que Pierrot allait vraiment se faire flinguer. On croit que le chasseur est un type de la mafia russe, comme il y a du trafic de bagnoles avec les pays de l'Est, et que le pauvre Pierrot va se faire descendre! Si on pense à ça, ça m'amuse beaucoup. Ça veut dire que les fausses pistes sont réussies, finalement. Comme par exemple aussi avec la hache sur le billot. Il y a des spectateurs qui m'ont dit : 'C'est qui qui va se faire fendre le crâne? C'est lequel?' Mais aucun! Tout simplement il y a un tas de bois parce qu'il n'y a pas de chauffage central. Il y a une cheminée et un tas de bois. Donc s'il y a un tas de bois il peut y avoir un billot avec une hache. Point final! On n'est pas dans un film gore, dans un film où les gens se fendent le crâne à coup de hache. Mais ça m'amuse beaucoup si les gens croient qu'il va y avoir du sang.

LE CHOIX D'UNE COMEDIENNE

- Comment procédez-vous pour choisir vos comédiens ?

- AT : Ça varie d'un film à l'autre. Quatre-vingt dix fois sur cent je choisis les comédiens avant d'écrire le scénario, ou en même temps, pour avoir leur visage, leur corps, leur regard dans

l'œil quand j'écris. Je ne veux pas dire que j'écris forcément pour eux, mais j'écris un peu avec la connaissance de leur corps. Pour moi, c'est très important. Dans le cas particulier de *Fourbi*, tous les acteurs sauf Karin Viard, qui est Rosemonde, avaient été choisis avant que je n'écrive le scénario. C'était un groupe de jeunes comédiens genevois vivant en partie à Paris, mais peu importe, que je connaissais, qui se connaissaient entre eux. Je voulais qu'on reste un peu entre nous. Du reste le film a été tourné par une équipe technique entièrement genevoise. Donc tout le monde est de Genève sauf Karin Viard, parce que je n'ai pas trouvé ni à Genève, ni à Lausanne, ni dans tous ces coins là, une comédienne qui puisse tenir le coup dans ce rôle. Alors j'ai cherché ailleurs. Ailleurs, c'est à Paris. J'ai cherché et j'ai mis beaucoup de temps à la trouver. Et c'est très curieux, parce que j'ai demandé à ma fille, qui joue Marie et qui habite Paris et connaît bien le milieu des jeunes comédiens, de chercher pour moi. Et elle m'a dit : 'Je n'ai pas besoin de chercher. C'est Karin, ton personnage.' Elle la connaît très bien. J'ai dit : 'Bon, eh bien tu nous montres Karin. On va faire un rendez-vous.' J'ai donc rencontré Karin, et j'ai dit après à ma fille : 'Mais tu es folle. Tu n'as absolument rien compris au personnage. Ce n'est absolument pas elle.' Elle était arrivée superbement maquillée, très Greta Garbo. Elle a un visage très lisse, très pur, de face. Tout de suite j'ai dit : 'Moi, je veux quelqu'un qui soit un peu..., qui ait des marques de la vie, d'un passé, d'un milieu, etc... Je ne veux pas cette star.' Alors j'ai oublié Karin. J'ai vu une trentaine d'autres comédiennes. Je n'ai pas trouvé. Et puis ma fille m'a dit : 'Revois Karin'. Je lui ai dit : 'Attends. Avant de voir Karin, je veux voir les films qu'elle a faits.' Et j'ai vu *La Nage indienne* et *Emmène moi*, et j'ai dit : 'Putain, mais c'est pas la même. C'est extraordinaire, quelqu'un qui change totalement d'un rôle à un autre. C'est une comédienne formidable.' Alors j'ai dit : 'On va voir Karin.' Elle a débarqué, descendant de sa moto. Elle a enlevé son casque. Elle avait les cheveux comme ça. Elle avait des lunettes. Elle n'était pas maquillée. Je ne l'ai pas reconnue. Et c'est vrai qu'elle a une capacité de changement absolument incroyable. On le voit à l'intérieur du film, d'une scène à l'autre. Et puis après avoir vu ces deux films et l'avoir revue elle, j'ai dit à ma fille : 'Tu avais raison, c'est elle.' Je ne crois pas m'être trompé. C'est une actrice qui a énormément de charisme et de force. Mais c'est vrai que la première rencontre avait été désastreuse."

- Est-ce qu'elle avait vu vos films ?

- AT : Non, elle n'avait rien vu du tout. Elle n'avait absolument rien vu. Je ne voulais pas lui montrer *La Salamandre*. Je lui ai donné des cassettes pendant qu'elle tournait à Genève. Elle avait une vidéo dans sa chambre d'hôtel. Je ne sais pas si elle les a regardées ou non. Peu importe.

LA DIRECTION D'ACTEUR EXISTE-T-ELLE ?

- Dans la direction d'acteur, est-ce que vous laissez une part d'improvisation? Est-ce que vous êtes très directif ?

- AT : La direction d'acteurs c'est quelque chose qui est un peu un mythe. Ça n'existe pas. Si, ça existe, mais c'est un métier tellement particulier de pouvoir changer de peau. Vous avez une claquette de bois qui vous fait 'clac' sous le nez et vous changez de peau. C'est un métier très singulier, très particulier, et tous les acteurs ont une approche de ce métier, une façon à eux d'arriver d'une seconde à l'autre à se transformer. Il y en a qui ont besoin de beaucoup de concentration, de silence. Il y en a qui ont besoin du contraire. Ou il faut qu'on leur raconte des blagues jusqu'à deux secondes avant la prise pour qu'ils soient déconcentrés et pensent à autre chose. On ne peut pas appliquer une méthode qu'on appellerait une direction d'acteur à des gens qui font ce métier bizarre et qui ont chacun une approche différente. Donc moi, ce

que je fais, je ne leur demande qu'une seule chose, c'est de savoir le texte 'au rasoir'. C'est tout ce que je leur demande. Je suis très fâché contre eux quand ils ne le savent pas. On peut avoir des petits trous de mémoire. Ça arrive. Mais je leur demande de savoir leur texte 'au rasoir', et dans un premier temps je les laisse le jouer comme ils le sentent. A partir de ça on corrige. Parfois c'est parfaitement juste. Parfois on peut modifier, trouver une autre version. Karin est justement quelqu'un qui propose. D'autres non. Il y a beaucoup de comédiens qui ne proposent rien du tout, qui attendent tout du metteur en scène et qui font d'ailleurs leur métier très bien. D'autres, par contre, amènent des idées. Karin, c'est quelqu'un qui amène des idées, qui dit : "On pourrait faire ça plutôt dans cette direction que dans celle-là." Un petit exemple : la première fois que Paul vient l'interviewer chez elle, il y a un moment où elle se fâche parce que Paul lui dit : 'Parlez-moi de votre père', et deux minutes avant elle lui avait dit : 'Mon père, il est dans les affaires'. Et maintenant elle dit : 'Si vous voulez vraiment savoir, il était voyageur de commerce. Il vendait des apéros. Et puis après il faisait la tournée des bistrots. Il se saoulait la gueule. Quand il était saoul, il tapait ma mère.' Dans un premier temps j'avais dit à Karin : 'Tu joues ça ironique. Tu te payes la tête de Paul. Tu joues ça léger et ironique.' Et elle m'a dit : 'Moi je peux aussi le jouer tragique. Sur la mémoire de ma vie d'enfant dans cette famille un peu déglinguée. Je peux te le jouer sur l'émotion.' On a fait les deux versions, et c'est la sienne qui m'est apparue la meilleure, finalement. Donc, vous voyez, il faut être souple, savoir ce qu'on veut, et puis surtout leur mettre en bouche un texte qui ne leur donne pas des frissons d'horreur, de difficulté.... Ça peut arriver. Si vous jouez, je ne sais pas, des textes issus de la littérature, ou du théâtre, ça peut être plus compliqué que ça. Mais si vous leur mettez en bouche des textes quotidiens, qui ne sont pas trop compliqués à dire, ils entrent très vite à l'intérieur.

MUSIQUE DE FILM, SON DIRECT

- J'ai été très attentif à la musique de *Fourbi*. Pourriez-vous me dire quelle est votre conception de la musique de film, comment vous l'intégrez aux images ?

- AT : Je travaille effectivement beaucoup sur la musique. On n'est pas obligé de mettre de la musique dans un film. Du reste, le cinéma a fait deux mauvais mariages dans son existence : ça a été, un, avec la télévision, mais c'était un mariage forcé, un mariage de raison, et un autre qui n'était pas forcé : c'est avec la musique. Et le cinéma s'est très mal marié avec la musique. On entend dans les films américains des choses pas possibles, comme si c'était obligatoire. Ce n'est pas du tout obligatoire. Eric Rohmer et Luis Buñuel n'ont jamais mis une note de musique dans leurs films. Donc c'est parfaitement possible de faire des films sans l'aide de la musique. Par contre, si vous décidez d'en avoir pour une raison x ou y, il faut y penser et y travailler, c'est vrai. Moi je souhaite en avoir. J'y travaille. Sur tous mes films j'ai fait la musique longtemps avant le tournage, même avant d'écrire le scénario. C'est souvent la première chose que je fais sur un film. Quand j'ai une idée, un projet de film, je me mets avec un compositeur et on travaille ensemble. On fait des maquettes. On fait des maquettes de musique souvent six mois avant le tournage. Là ça a été le cas. Je lui ai fait écouter plein de choses. Je lui ai raconté... Il ne faut jamais faire la musique après, parce que les musiciens voient le film, et alors là c'est la catastrophe. Ils font du cosmétique. Ils soulignent les émotions. Il ne faut jamais leur montrer le film. C'est pour cela que je fais faire la musique avant. Comme ça ils n'ont aucune chance de la voir. Par contre, on peut se parler. Par exemple j'ai dit au compositeur en lui faisant écouter des musiques que je possède : 'J'aimerais que ce soit une musique qui s'enfile sous les textes. Donc tu ne vas pas me mettre trompettes, clarinettes, tambours, etc.... Il faut des cordes. C'est évident, il faut des cordes'.

La musique ne doit jamais souligner les émotions. Elle peut à la rigueur servir d'articulation entre les scènes. Ça elle peut le faire. Mais elle doit venir soulever le texte, ce qui va le rendre un peu plus difficile à l'écoute par le spectateur parce qu'il y a un parasitage par la musique. Mais en même temps elle doit dire au spectateur, sans qu'il le sache : 'Ecoute mieux' à ce moment là. Oui, la musique doit être quelque chose qui soulève le texte. Elle peut très bien être écrite à l'avance. Ce n'est pas de la grande musique. Je dis au musicien : 'Tu ne vas pas faire la symphonie de ta vie. On va travailler ensemble sur les notes, sur les instrumentations.' Je travaille toujours sur les instrumentations. On fait donc tout ce travail bien avant. Parfois ça nous arrive de refaire quelques passages au moment du montage du film, mais pas du tout pour que le musicien puisse voir les images. Simplement peut-être parce qu'il y a des choses qui ont varié par rapport au projet. Sur les minutages parfois on est trop court ou trop long. On fait des rectifications. Mais c'est vrai que moi je suis toujours passionné par la colonne sonore des films : bruits, paroles, musique, et j'y travaille beaucoup.

- Il y a d'autres musiques qui apparaissent dans le film, le rap, la techno...

- AT : Ce n'est pas vraiment de la musique ça? Enfin bon, si on veut. Mais je ne suis responsable ni du rap ni de la techno. Je me fie aux autres pour ça.

- Le bruit de l'herbe quand Rosemonde est dans la prairie, c'est du son direct ?

- AT : Oui, c'est effectivement un brin d'herbe qu'on arrache. Je n'ai rien ajouté. Mais je tiens beaucoup à une profondeur de l'image que donne le son, à une sensorialité de l'image que le son rallonge. Je tiens beaucoup aussi surtout au son direct pour ce qui est de la parole. Ecoutez, j'ai fait seize longs métrages, je n'ai jamais fait un mot de postsynchronisation, alors que les films en comportent maintenant entre 40 et 80%. C'est vrai que le monde est plein de bruits et que c'est parfois difficile de capter le son en direct. Mais moi je n'ai jamais fait un seul mot de postsynchronisation. Je tiens toujours à avoir la voix de l'acteur au moment où il ouvre la bouche. C'est cette voix là que je veux, pas celle qu'on refera trois mois après en studio, ou celle qu'on fera doubler dans je ne sais quelle langue par la suite. Ça c'est quelque chose à quoi je tiens énormément. Jean-Marie Straub le dit très bien : 'Les gens qui doublaient les films, au Moyen Âge on les brûlait comme sorcières sur la place publique. On n'a pas le droit de mettre dans le corps de quelqu'un la voix d'un autre.' Moi j'ajouterais même : on n'a pas le droit de mettre dans la bouche de l'acteur les mots qu'il dit trois mois plus tard. Il faut que ce soient ceux qu'il a dits au moment du jeu. Ça me paraît d'une logique !

- Est-ce que vos comédiens entendent cette musique quand ils jouent sur le plateau ?

- AT : Absolument pas. Personne ne l'entend sauf moi. Je l'ai dans ma poche. J'ai une petite cassette, mais je ne l'écoute pas tellement sur le plateau. Je l'écoute le soir avant, en général, ou le soir après. Je l'écoute beaucoup, en tout cas tous les jours. Je l'écoute, mais personne d'autre que moi ne l'écoute, parce que ça n'a aucun sens pour eux.

DES TRAVELLINGS, POUR QUOI FAIRE?

- Vous êtes quelqu'un qui adorez les travellings. Pourquoi les utilisez-vous? Et est-ce qu'il y en a dans tous vos films ?

- AT : Non, pas du tout. J'ai fait des films où je n'ai pas un seul mètre de rail de travelling. Et il y en a où il y a beaucoup de travellings, comme dans celui-ci, effectivement. La caméra

glisse un peu. Elle ne taille pas dans le lard des choses. Elle glisse parce qu'elle crée un processus, je dirais, de distanciation. Moi, il y a deux choses qui m'intéressent quand je prépare, quand j'écris un film, quand je réfléchis un peu à ce que je vais faire : c'est comment la vérité advient au film et quelle est la place du spectateur. Ce sont des questions qui se complètent. Donc le travelling sert à mettre le spectateur à sa place, à la place où je souhaite qu'il soit, parce que je ne raconte pas une histoire pour l'embarquer par le bout du nez, un peu comme un somnambule, avec une identification aux personnages. Je ne veux pas qu'il s'identifie aux personnages. Je veux qu'il les reconnaisse comme étant des êtres humains fréquentables, qu'on peut à la rigueur aimer. mais qu'il ne se confonde pas avec eux. Et il y a des procédés pour parvenir à ça, entre autres, des procédés qui trouvent leur expression dans la technique, comme le travelling. Le travelling est un jeu déroutant. Il frotte un peu l'œil du spectateur. Il est parfois un peu tordu et compliqué. Si on va franchement dans du champ/contrechamp, tac-tac/tac-tac, on est très proche. Je ne suis pas contre, moi. J'en ai fait aussi et on peut faire ça très bien. Mais on est très proche du personnage. On est très proche du naturalisme, de ce type de vérité là. Moi, ce que je cherche, c'est une autre vérité. Il y a des moments où ma caméra met un sacré moment pour aller trouver l'autre personnage. Elle glisse dans le vide, comme ça. Elle glisse dans le vide parce que je ne veux pas qu'elle s'arrête. La caméra est un personnage. La caméra, c'est l'œil, c'est un mode de regard. En faisant en sorte qu'elle ne s'arrête pas, qu'elle patine dans les trous en allant trouver l'autre personnage, ça met le spectateur dans le fauteuil où je souhaite qu'il soit. Lui n'a pas à le savoir au moment où il regarde le film, bien sûr. Il ne va pas dire : 'Attendez, je suis dans le bon fauteuil, parce que la caméra...' Non, ce n'est pas ça du tout. Simplement je le mets dans une perspective par rapport au film qui est celle que je souhaite. Ou bien le spectateur est un client, ou bien il est un vrai spectateur. En fait je souhaite qu'il soit les deux. De toute façon il a payé son entrée. Mais je souhaite qu'il soit essentiellement un vrai spectateur, c'est à dire un interlocuteur. On me demande souvent : 'Pour qui tu fais des films? Tu fais des films pour les élites, pour les intellos?' Non, moi je fais des films pour un spectateur, c'est à dire l'Autre, celui que les Arabes appelleraient mon frère, celui sur la terre avec qui j'ai envie de partager quelque chose. Ça peut être un café au bistrot ou un film que j'ai fait. Il est un interlocuteur, quelqu'un avec qui j'ai envie d'être un peu. Quelqu'un que j'estime et que je respecte. Voilà. Quand on me dit : 'Tu ne respectes pas les spectateurs, parce que tu ne vas pas ratisser le public du samedi soir', moi je réponds : ' Mais non, je le respecte, parce que je pense qu'il est aussi intelligent que moi, et puis que je ne souhaite pas faire des films totalement stupides. Donc on va, à niveau d'intelligence à peu près égal, dialoguer sur quelque chose. Moi, j'ai le privilège exorbitant de me mettre sur l'écran. Ça implique une responsabilité, un respect pour l'autre, et puis de lui raconter des trucs qui, je l'estime, peuvent l'intéresser, et pas de le soudoyer ou de l'endormir. Non, avoir simplement un dialogue comme ça, de personne à personne. C'est tout.

- Le premier plan du film est un long travelling latéral. Est-ce qu'il fait lui aussi partie de cette entreprise de distanciation ?

- AD : Non, non. Le travelling du générique d'ouverture, ça n'a pas grand chose à voir avec ça. C'est un mouvement lyrique. Et là, le travelling, il est très émotionnel et lié à la musique et au fleuve et aux mouvements de la fille. Mais ce n'est pas un travelling de distance. Non, disons simplement que le travelling le plus compliqué, c'est quand les personnages ne bougent pas et que nous on bouge. Mais là on bouge avec elle. Elle marche dans la Suisse. C'est tout. Ce n'est pas plus compliqué que ça. Il y a un mouvement qu'on sent bien, du reste. Elle a la musique dans les oreilles, elle la mime, elle la joue avec son corps, avec ses bras, les troncs

d'arbres passent... Moi, je trouve le travelling superbe. Non pas parce que je l'ai fait, mais je trouve qu'il ouvre le film sur une certaine qualité... Cette fille qui marche en dansant un peu, le fleuve émeraude qui coule. Il y a de la beauté, et j'ai aimé ouvrir le film là-dessus. Par contre, là où le travelling devient ce dont on parlait tout à l'heure, c'est lorsque les personnages ne bougent pas, lorsqu'ils sont assis à une table, et qu'au lieu de faire du champ/contrechamp, etc..., on commence à rouler autour d'eux, à tordre la caméra pour les rattraper, à tomber dans les trous, à ne pas forcément suivre celui qui parle mais aussi celui qui écoute.... C'est très compliqué. C'est un boulot d'une haute précision horlogère, mais passionnant. C'est de l'écriture cinématographique. Si on ne fait pas ça, on est un chef de chantier.

LE COUT D'UN FILM

- Vous avez été votre propre producteur. Combien ce film a-t-il coûté ?

- AT : Je vais vous parler en francs français. Ce film, c'est cinq millions de francs. Quand on a commencé, on en avait quatre. On en a trouvé un autre par la suite. Mais sachez qu'aujourd'hui un petit film pour TF1, un tout petit film, fauché, coûte dix millions de francs. Le budget moyen du cinéma français aujourd'hui, c'est vingt-cinq millions. Mais tout ça c'est absurde. C'est faux de croire que le cinéma est aussi cher. Cinq millions c'est déjà beaucoup d'argent. Vous ne les trouvez pas sous votre paillason en rentrant chez vous le matin. C'est beaucoup d'argent, mais par rapport aux budgets qu'on annonce aujourd'hui, c'est très très peu. Et souvent on doit s'en cacher, dire : 'Non, ça va coûter dix millions', parce que personne autrement ne vous prendrait en considération ou entrerait dans le financement. Si vous dites : 'Ça coûte cinq millions,' on vous dira : 'Mais non. Prends un crayon, un bout de papier et puis apprends à compter'. Moi je suis producteur de tous mes films. En fait je fais tout : les bandes annonces, les affiches, les comptes, les films... Et je sais très bien qu'on a fait ce film tout à fait à l'aise. Tout le monde a été très bien payé. On a tourné dans des squats-; c'est moins cher que dans des appartements de luxe. Mais ce n'est pas un film où on a besoin de trois mille cavaliers en armure du Moyen Âge. C'est clair qu'alors ça coûterait plus cher. Mais ce que vous avez vu sur l'écran, ça ne coûte pas plus, je peux vous le dire. Donc on pourrait faire plein de films avec ces budgets là. Par contre, en étant mon propre producteur, je sais très bien que je peux le faire avec une équipe de dix techniciens, que je n'en ai pas besoin de trente. Et c'est le cas. On a dix techniciens qui travaillent remarquablement bien, qui travaillent bien mieux à dix qu'ils ne travailleraient à trente, parce qu'à trente on se marche sur les panards : ça veut dire qu'il faut amener un groupe électrogène, monter des câbles, etc... Et aujourd'hui il y a des pellicules très sensibles qui vous permettent de travailler avec très peu de lumière, comme on l'a fait pour *Fourbi*. Avec très peu de lumière on est techniquement très vite sur les décors. Tout ça est parfaitement possible. Mais ça ne rentre pas dans le système. C'est à dire que tout le cinéma, avec ce qu'on appelle l'audiovisuel, la télévision, etc... fait maintenant partie d'un grand système où tout le monde se sucre au passage, où il y a beaucoup d'argent à gagner. Mais si on arrive à ne pas être pris à l'intérieur de ce système, à le contrôler de l'extérieur, on peut parfaitement faire ça tout à fait à l'aise, pour des budgets qui sont la moitié d'un petit téléfilm. Et on fait un film mieux qu'un petit téléfilm.

- Et le cinéma suisse dans tout ça ?

- AT : Il va très mal. Parce que ce qu'on peut faire en Suisse qui est un tout petit pays, où il y a très peu de moyens pour le cinéma, c'est précisément ce cinéma d'auteur qui a toutes ces

difficultés sur le marché. Petit à petit, on voit des cinéastes renoncer. Je vois beaucoup de cinéastes, au fil des années, qui ont des projets qui ne se font pas et qui renoncent devant les difficultés. Leur film précédent n'est pas sorti...

DISTRIBUER UN FILM

- Vous dites qu'on peut arriver à faire un film pour relativement peu d'argent. Mais ensuite il faut assumer les coûts de distribution...

- AT : Ça, c'est autre chose. Aujourd'hui c'est vrai qu'un des grands problèmes du cinéma, c'est celui de sa diffusion et de sa distribution. Le marché est devenu très dur, très coûteux. Je peux, moi, contrôler les coûts de production du film. Je ne peux pas contrôler les tarifs de la publicité ou des copies du laboratoire. C'est vrai que maintenant les films ont un double coût : le coût de production et le coût de sortie : publicité, copies, attachés de presse, etc... Il y a un énorme travail à faire si on veut exister un tout petit peu sur le marché. Par exemple, je n'ai rien à vous cacher, on sort *Fourbi* en France en dépensant vraiment le moins possible, eh bien ça coûte 700 000 francs, rien que pour la France. Ce qui signifie qu'il faut 50 000 spectateurs pour récupérer les frais de sortie. Donc il faut faire tout un travail au niveau des salles, des villes. C'est un gros boulot. Moi je veux bien le faire, ce n'est pas ça qui me gêne. Mais quelle chance est-ce qu'on a par rapport aux budgets de publicité des films importants, des films américains, qui ont des coûts de merchandising, comme ils disent, qui sont aujourd'hui supérieurs aux coûts de production? Pour un film au budget de production de trente millions de dollars les Américains dépensent trente-cinq millions de dollars pour sa sortie dans le monde entier. C'est énormément d'argent. Moi je paye l'annonce de la sortie de mon film dans le journal le même prix que M. Spielberg. Ce n'est pas juste. Il devrait payer cent fois plus que moi. Ou moi cent fois moins que lui, plutôt. On se bat avec un canif contre une division blindée! On n'arrive même pas à toucher le public potentiel, qu'on devrait toucher. On n'en touche peut-être que 50%, à travers le simple fait qu'on ne peut pas payer le petit événement, parce que aujourd'hui tout doit être un petit événement ou un gros événement. Quand je sors *Fourbi* à Paris en septembre, une semaine après la sortie du film on est assassiné. Par qui? Par *Independence Day*. Moi j'ai cinq salles à Paris, des petites salles. Bien, très bien, je suis très content d'en avoir cinq. Eux, ils ont soixante-deux salles. Ils tirent six cents copies pour la France, moi j'en ai trente. Grâce à leur budget de publicité qui doit être de l'ordre de trente millions de francs français, ils prennent la première semaine sur Paris 56% du public. Il y a cinquante films qui sont dans les salles d'exclusivité; il y en a donc quarante-neuf qui se partagent les 44%. On n'est pas compétitif pour des raisons d'argent. C'est comme ça. On est dans une société qui est gérée de cette façon là, où la loi de la marchandise est la seule loi qui existe. Le grand problème aujourd'hui c'est la diffusion. On parle souvent de l'Europe. Moi je suis totalement contre ce qu'on appelle le cinéma européen, un terme qui ne veut du reste strictement rien dire, à part quelques films du genre europudding qu'on fait de temps en temps avec d'énormes budgets. Par contre, ce qu'on pourrait faire au niveau de l'Europe, c'est organiser la circulation des films qui n'ont pas les moyens de se payer beaucoup de publicité, qui ont des difficultés à accéder aux salles. C'est à ce niveau là qu'on devrait s'organiser, faire un réseau de diffusion européen qui permettrait de payer des copies, des sous-titrages. C'est là qu'il y a quelque chose à faire. Ça commence, mais enfin ce n'est pas encore vraiment au point."

- Malgré tout, votre film est optimiste ?

- AT : Optimiste, pessimiste, je ne sais pas très bien ce que ça veut dire. C'est vrai que si on observe un peu aujourd'hui l'état des choses et du monde, il n'y a pas de quoi être trop optimiste, où qu'on soit. Par contre, c'est un film qui a été fait non pas pour des jeunes, parce que je ne sais pas très bien ce que ça veut dire, mais avec des jeunes. L'équipe des comédiens et toute l'équipe technique étaient à peu près du même âge. Donc ils pouvaient tous être mes enfants. J'ai beaucoup aimé travailler avec eux. Je les connais bien. Et il n'y a pas d'âge vraiment dans le travail de création. Par contre, mon propre pessimisme, je n'avais peut-être pas envie de l'exprimer à travers eux, vu qu'ils appartiennent à la génération suivante et que ce sera à eux à se débrouiller avec tout ça. Mais qu'au moins, s'il n'y a plus les références idéologiques, les utopies sociales qui nous ont fait fonctionner par le passé, il leur reste au moins une chose : c'est la vie et la vitalité. C'est la raison pour laquelle j'ai fait un enfant à Rosemonde. C'est que c'est la suite du monde. Quelle que soit la situation, quoi qu'il nous arrive, on ne va pas s'arrêter, quand même. Il faut que la suite du monde se fasse.

DANS LA VILLE BLANCHE, HISTOIRE D'UN FILM

- Est-ce qu'on ne pourrait pas distinguer dans votre œuvre deux sortes de films : ceux où les personnages parlent beaucoup et ceux où ils parlent très peu, comme *Dans la ville blanche* ?

- AT : ... C'est vrai que, selon mes films, je prends deux chemins différents. Parfois je suis pris par la rage de dire : c'est un peu *Fourbi*. Je pense que parfois il faut revenir à un discours sur le monde et sur la société. C'est un peu le cas de *Fourbi*. Et puis à d'autres moments je suis davantage sur des chemins plus poétiques : c'est le cas de *Dans la ville blanche*. Ceci dépend des circonstances, qu'on n'attend pas, qu'on ne provoque pas. On ne sait pas toujours comment les projets de film vous tombent sur la tête. En ce qui concerne *La Ville blanche*, je ne pense pas que ce soit un film qui suscite une grande discussion, parce que c'est un film très à l'intérieur de mon crâne, très privé. Les circonstances, elles, étaient assez particulières. C'est un film, je dirais, de malade. C'est pour ça que les gens l'ont beaucoup aimé, parce que tout le monde est un peu malade quelque part. C'est un film de thérapie, de guérison. J'étais à cette époque très malade, c'est vrai. Et un soir dans ma chambre d'hôpital, il y avait une télévision, je m'endormais, en regardant vaguement la télévision. Et on passait un film avec Bruno Ganz. Et quelque temps auparavant j'avais vu un ami portugais qui s'appelle Paulo Branco, qui est producteur à Paris et à Lisbonne, et qui m'avait dit : 'Viens faire un film à Lisbonne. On a une équipe. On a des gens formidables. On a travaillé avec Wenders, avec Raul Ruiz, etc.... Viens, tu verras. Tu seras bien.' Et je lui avais dit : 'Peut-être. Pourquoi pas? Mais quoi faire à Lisbonne? Je ne parle pas portugais. Je ne parle pas la langue. Ce n'est pas mon pays.' Et en voyant tout à coup l'acteur Bruno Ganz à la télévision je me suis dit : ' Il me le faut. Lui, c'est moi. Lui, il me le faut absolument. Je ne vivrai pas tant que je n'aurai pas fait un film avec lui.' Et puis, en sortant de l'hôpital, j'ai appelé mon ami à Lisbonne et je lui ai dit : 'J'arrive. J'arrive avec Bruno Ganz sous le bras, et on va tourner un film. Il n'y aura pas de scénario, je t'avertis.' Lui s'en foutait complètement. Il produit plein de films sans jamais lire un scénario. Ce n'est pas cela qui l'intéresse dans le cinéma. Ce sont les gens plus que le scénario. Donc j'ai débarqué là-bas avec Bruno Ganz, qui ne savait pas le moins du monde ce qu'il allait faire... parce que moi non plus, du reste. Simplement, je suis retourné sur mes pas, dans ma mémoire. Lorsque j'avais vingt-deux, vingt-trois, vingt-quatre ans, j'étais dans la marine marchande. J'étais écrivain de bord sur des cargos. Et j'ai dit à Bruno Ganz : 'L'histoire, c'est très simple : c'est un marin qui arrive à Lisbonne. Il débarque. On verra bien ce qui se passe. Il déserte son bateau, parce qu'il en a marre. On verra bien ce qui se passe.'

C'est comme ça que le film a été tourné sans une ligne de scénario, ce qui est la seule fois que j'ai fait ça. C'est une expérience intéressante, mais extrêmement compliquée. Le film a été tourné dans l'ordre chronologique absolu, c'est à dire jour après jour. J'étais très seul à faire ça. J'inventais le soir ce qui allait se passer le lendemain en toute liberté. Et ça m'a guéri. Voilà. Je ne sais pas si ça vous guérira de votre maladie, mais je voulais simplement vous mettre le film en perspective. Et puis c'est un film qui a eu un succès énorme. Je ne m'attendais pas du tout à ça. Je me suis dit : 'Je raconte mes histoires. Je me fais une thérapie. Je me guéris tout seul dans la ville de Lisbonne avec une histoire abracadabrante.' Et ça a eu un succès énorme. Ça n'a pas été *Independence Day*, mais ça a marché très très fort. C'est vraiment devenu un film culte.

UN FILM THERAPEUTIQUE

Si vous me disiez que vous n'avez pas envie de parler sur le film, je vous comprendrais très bien. C'est plutôt quelque chose qu'on a envie de trimbaler avec soi, qui donne envie de rêvasser plutôt que de tenir un discours. Moi, je peux vous raconter des choses sur le film. Je peux vous dire que ça a été, comme je le disais, une thérapie. Ça a été une bonne thérapie dans la mesure où, en dépit des difficultés de tourner sans scénario, ce qui n'est jamais simple, ça a été un film assez douloureux, mais, en même temps, d'une douleur qui n'était pas destructrice, qui était plutôt créatrice. Par exemple, avant de commencer le tournage je me suis enfermé dans une chambre d'hôtel pendant une semaine. Il y avait un bar-restaurant, donc je pouvais me nourrir. Mais je ne sortais pas du tout. Je n'avais pas de livres, pas de journaux, pas de radio. Essayez : c'est très difficile de rester seul dans une chambre d'hôtel. J'avais vue sur le Tage, comme c'est le cas dans le film. Je n'avais pas d'immeuble en face de moi, ce qui aurait été encore plus dur. J'avais quand même cette perspective. J'ai fait ça pour me mettre dans la peau des personnages, simplement. Et c'est très difficile, parce qu'on tombe sur soi-même, sur ses fantasmes, sur ses histoires. Et puis, pendant le tournage, alors que l'équipe avait congé le dimanche, comme il se doit, je sortais faire les images en super-8 moi même. Je suis resté constamment à l'intérieur de cet état d'esprit, dans cette douloureuse solitude.

Mais c'est quand même un film fait sur un certain bonheur du travail. C'est à dire qu'il y avait un pari : est-ce que la mayonnaise allait prendre? Je ne savais pas vraiment. Est-ce que c'était possible de faire un film comme ça? Et puis, au fil des jours, j'avais le sentiment que quelque chose se passait, que quelque chose commençait à prendre consistance. Grâce aussi beaucoup à Bruno Ganz. Il porte le film formidablement bien parce qu'il est encore plus fou que moi, même beaucoup plus. Ça se voit dans son regard. C'était, à mon sens, le seul acteur que je pouvais prendre pour faire ce film. Avec lui on a très peu parlé du personnage, d'abord parce que ce n'est pas un type bavard. On se parlait au dîner le soir, mais ce n'est pas du tout quelqu'un qui aime qu'on lui raconte des histoires sur le plateau. Et comme j'avais très bien compris qu'il avait compris, et que je savais qu'il comprenait que j'avais compris, on ne se disait pas grand chose. Mais quand je le mettais dans des situations, je voyais tout de suite qu'il avait pigé. Il n'y avait pas d'histoires à lui raconter, pas d'explications psychologiques comme certains acteurs le demandent. Pas du tout. Il avait mis les pieds dans les bottes du personnage. Peut-être parce qu'il n'était pas très éloigné de ce personnage. C'est ce que j'avais pressenti en voyant Ganz à la télévision. Et puis, à la fin, il est tombé malade lui aussi. Tout allait bien!

TOURNER A LISBONNE

Comme ça, petit à petit, au fil des jours, le film s'est fait. Avec aussi, je dois le dire, l'aide de l'équipe, de mon partenaire Paulo Branco, et des habitants de Lisbonne. Je sais que ça a beaucoup changé depuis, parce qu'après les quelques films qui ont été tournés là-bas, le Portugal est devenu un peu à la mode. Et c'était aussi beaucoup moins cher pour les producteurs français de tourner là-bas qu'en France. Donc il y a eu une ruée. Il y a eu beaucoup de séries télévisées, de téléfilms, etc.... et les prix sont montés. Maintenant ça doit être un peu comme partout. A l'époque c'était beaucoup moins cher.

Mais en même temps, ce n'était pas seulement une affaire de coût, c'était aussi une affaire de rencontre avec les gens, même avec les gens dans la rue. On sait que partout c'est très difficile de filmer dans les rues. Si vous essayez de tourner à Paris, c'est l'enfer, même si vous avez l'aide de la préfecture et des agents pour vous protéger ou vous boucher les rues. C'est extrêmement pénible de tourner dans les grandes villes, alors que là-bas pas du tout. Parce que les gens sont complètement avec vous. Je vais vous raconter une anecdote. On tournait un plan dans une de ces ruelles du vieux Lisbonne, et j'avais mis la caméra sur un praticable haut comme cette table à peu près, en haut de la rue. On était en train de cadrer, de préparer. Il y avait des badauds, et un type nous demande : 'Je peux regarder dans la caméra?' Et je lui dis : 'Oui, pourquoi pas, Regardez!' Alors il y va, grimpe sur le truc, il regarde et puis il dit : 'C'est pas bien.' 'Ah bon, c'est pas bien?' 'Non, non, je trouve ça pas bien du tout, parce que, bon, le choix de la rue c'est bien, mais il y a ces six ou huit voitures garées avec deux roues sur le trottoir. C'est moche, ces voitures.' Moi, je lui dis : ' Oh, vous savez, aujourd'hui dans les villes, des bagnoles, il y en a partout. Elles sont là, je ne peux pas faire grand chose'. Il me dit : 'Moi, je vous les enlève tout de suite'. Il siffle dans ses doigts. Il y a un type qui apparaît au troisième étage. Il lui dit : 'Antonio, enlève ta bagnole.'... Dix minutes après il n'y avait plus de voitures. Et très souvent, dans d'autres circonstances, il se passait ce genre de chose. Les gens adorent qu'on tourne, adoraient (je ne sais pas comment ça se passe aujourd'hui) qu'on tourne dans leur ville. Ils adoraient le cinéma. Il y avait beaucoup de badauds, pas mal de chômeurs. Il y avait toujours beaucoup de gens autour de nous. Ils faisaient eux-mêmes la police dans la rue sans qu'on leur demande. Ils arrêtaient les bus. Ils arrêtaient les tramways : 'Ils tournent un film. Arrêtez. Silence!' Ça, c'est assez incroyable. Donc il y avait, si vous voulez, un climat de travail très agréable et très favorable.

LES IMAGES EN SUPER-8

- J'ai déambulé un peu aussi dans Lisbonne. Je n'arrive pas à comprendre pourquoi les images en super-8 me semblent beaucoup plus parlantes, beaucoup plus vraies, plus réelles que toutes les autres. Je reconnais Lisbonne à travers l'image super-8.

- AT : Parce qu'elles sont mises à côté d'images 35 mm. Si vous voyiez tout le film comme ça, ça deviendrait un truc un peu underground et avant-gardiste. Mais parce qu'elles sont mises parallèlement et parce que, dans le jeu du film, elles sont la cosa mentale du personnage, j'avais l'impression, quand je les voyais, qu'elles avaient été taillées au scalpel pour en faire ressortir la vérité. Voyez la dernière séquence du film dans le compartiment du train : il y a deux femmes, une jeune, une plus âgée devant Bruno Ganz. Il y a des plans très longs sur lui. Et puis ensuite l'image passe en super-8 sur la femme jeune, bien que lui n'ait plus de caméra. Donc on est vraiment dans son imaginaire. A cet égard, confrontées aux images classiques du 35 mm, les images en super-8 deviennent très fortes, c'est vrai.

- Dans Lisbonne on se sent vraiment déambuler avec cette caméra, totalement libre, qui se balade, comme dans les faits finalement. Ça regarde partout. Ça s'arrête là où il faut. Mais c'est quand même vous qui la teniez, cette caméra. Vous ne filmiez pas n'importe quoi!

- AT : Oui, moi j'essaye, bien sûr, en même temps de faire des images un peu d'amateur qui se fiche éperdument de savoir s'il fait des beaux panoramiques, des beaux plans. Il appuie. Il s'arrête. Il appuie. Ça ne marche pas. Ça repart, etc... Mais en même temps, c'était très calculé de ma part, cette façon de faire. Mais c'est une caméra amateur tout à fait ordinaire, qui tourne du reste à dix-huit images alors que le 35 est à vingt-quatre images. D'où ce côté un peu saccadé

IMPROVISER

- Vous n'aviez vraiment pas de fil conducteur ?

- AT : Non, je n'en avais pas.

- Donc vous avez dû tourner dans l'ordre ?

- AT : Ça c'était indispensable. Comme il n'y avait pas de scénario, on aurait commencé à s'y perdre un peu si on avait filmé dans le désordre. Non, il n'y avait pas de scénario, mais il y avait une grande présence du film dans ma tête. Il n'y avait pas vraiment d'histoire, mais j'avais dû écrire quelques lignes. Comme il a fallu financer le film, j'avais expliqué à mes partenaires, aux gens de la télévision anglaise, de la télévision allemande : 'Bon, je n'ai pas de scénario. C le principe du film.' Et ils m'avaient dit : 'Bon, envoyez-nous deux pages quand même pour nous dire ce que ça raconte'. J'avais écrit trois pages qui étaient un petit peu l'esprit du film, vaguement la trajectoire du personnage, et j'avais envoyé ces trois pages à ces partenaires producteurs. Bon, ils me connaissaient déjà un peu. On avait déjà travaillé ensemble. Plusieurs m'ont dit : 'Vous savez, c'est une bénédiction de recevoir un scénario de trois pages; parce qu'on le lit. Moi j'ai deux cents scénarios dans mon bureau, de deux cent cinquante pages, mais quand est-ce que je vais les lire, je ne sais pas!' Aujourd'hui ce serait totalement impossible. Il faut voir l'évolution !

- Comment cela se passait le matin, l'emploi du temps, les premiers contacts avec l'équipe ?

- AT : J'avais réfléchi la veille dans ma chambre d'hôtel à ce qu'on pouvait faire le lendemain en fonction de ce qui avait été fait la veille ou l'avant-veille. On se voyait le matin avec les techniciens et je leur proposais une sorte de plan pour la journée, comme ça. A l'acteur aussi. Et on avait vraiment une souplesse incroyable. Et ça aussi c'est grâce à Lisbonne. Par exemple, pour tout le dernier quart du film, il n'y avait rien sur le papier. Et puis ces trois feuilles de papier, je ne les ai jamais eues avec moi, de toute façon! Je les avais dans ma tête. Le dernier quart du film a été totalement improvisé. Pendant que l'équipe tournait on avait appris qu'il y avait le championnat du monde de football, en Espagne ou au Mexique, je ne sais plus. Et on est allé voir à la télévision le match Brésil-Italie, toutes affaires cessantes. C'était impossible de demander à quiconque d'aller tourner ce jour-là. Donc quelqu'un avait enregistré une cassette vidéo du match. Et puis, je me souviens, une après-midi on était dans la chambre d'hôtel. Je n'avais pas envie de tourner. Je ne savais plus quoi y tourner. Elle commençait à me sortir par les oreilles et les yeux, cette chambre. On y était déjà depuis assez longtemps. Et puis j'ai dit au garçon qui était mon assistant, qui s'occupait de la régie : 'Tu te souviens de cette taverne sur le port, où on a bu un verre l'autre jour? Tu fais la chose suivante : tu trouves un poste de télévision, une machine vidéo, tu prends la cassette qui a été

enregistrée, tu vas là-bas, tu y mets le poste de télé, tu me prends quarante figurants et dans deux heures on tourne. Sans la moindre demande d'autorisation. Ils adorent. Vous arrivez dans un bistrot. Vous leur dites : 'On vient tourner chez vous' Ils disent : 'Ah, génial, formidable; faites ce que vous voulez, etc...' Donc on avait toujours cette possibilité d'improvisation. Toujours. Par exemple, il y a un plan où Bruno Ganz vient vendre sa montre dans un bar où il y a des tonneaux de vin, et il descend d'un tramway. C'est un plan assez compliqué avec un rail, etc..., et le tramway doit vraiment s'arrêter pile devant la vitrine du café pour que ça marche. On n'avait pas demandé l'autorisation à la compagnie des tramways ni rien. J'ai dit à l'assistant : 'Descends la rue avec Bruno Ganz. Saute dans le tramway. On va poser un caillou sur les rails là où il doit s'arrêter exactement, et tu diras au conducteur du tramway qu'il s'arrête pile là où il y a le caillou.' Et le type du tram, enchanté, dit : 'On fait un film ? D'accord.' Et puis on a refait le plan. Il est redescendu en marche arrière. Tous les trams attendaient au bas de la rue, bloqués. Les gens descendaient, demandaient ce qui se passait. 'Oh, ils tournent un film'. 'Ah, ils tournent un film?' Mais les gens s'en foutaient complètement. On a remonté la rue avec le tramway. Il s'est arrêté là où il fallait, etc.... Dans le restaurant on n'avait pas demandé d'autorisation. On était venu parce que le bar me plaisait. En fait c'était le coup de feu. Il y avait un restaurant avec cinquante personnes qui déjeunaient derrière. Le rail traversait, passait entre les tables. On n'a demandé l'autorisation à personne. On leur disait : 'Attention, on tourne!' Ils gardaient leur fourchette en l'air, comme ça, et faisaient le silence. On disait : 'Coupez!' et ils recommençaient à manger. Tout ça était possible. Le fait qu'on improvisait aurait été beaucoup plus compliqué dans d'autres circonstances. On pouvait vraiment faire ce qu'on voulait, comme on voulait, là où on voulait. Pour la dernière scène dans cette taverne où il y a des types qui jouent aux dominos, là aussi on est arrivé, on a dit : 'On tourne'. Il y avait trois cents personnes à l'entrée qui nous regardaient. On leur disait : 'Silence!' Alors ils couraient dans la rue. Ils arrêtaient les bus. Ils disaient : 'Chut! Silence!'. Et puis après on tournait.

- Vous seriez prêt à recommencer une telle expérience, sans scénario ?

- AT : Je ne sais pas. C'est très difficile à dire parce que ça dépend des circonstances du moment, d'un ami producteur qui vous propose une équipe, qui se fiche éperdument de savoir s'il y a un scénario ou pas, d'un acteur qui accepte de tourner dans ces conditions. Dans chaque projet de film il y a quelque chose de différent, à moins qu'il ne s'agisse de production classique. Peut-être, si les circonstances s'y prêtaient, mais autrement. Parce qu'il existe maintenant des techniques très légères. Vous savez, on peut faire un film tout seul avec la vidéo-8. Il y a des laboratoires qui font ensuite d'excellents transferts sur pellicule cinéma 35 mm. Ça donne un caractère assez particulier à l'image. C'est un travail intéressant à faire sur soi-même, peut-être un journal de bord. Pour l'instant, je ne sais pas du tout.

ELOGE DE LISBONNE

Allez à Lisbonne avant 1998, parce qu'ils vont hériter de l'exposition universelle et ils vont tout casser. Pas les vieux quartiers, bien sûr, mais quand même, allez-y avant. Même si parfois il refuse de sortir de sa chambre d'hôtel, le personnage de Bruno Ganz est attiré par la ville. Il est attiré par ce climat. C'est vraiment pour moi une ville assez nostalgique, mais très sensuelle. Une ville où, si on écoute, on renifle, on ouvre les yeux, on est très sollicité par une immense beauté. Alfama, le Bairro Alto, ce sont des quartiers d'une immense beauté. C'est une ville superbe, que les cinéastes portugais ont très peu filmée. Ils ont été très surpris de voir leur ville dans mon film. Eux filment la plupart du temps en province, je ne sais pas pourquoi, pour des raisons littéraires peut-être. Mais si on se met un peu à lire, je ne sais pas,

Pessoa et ces gens-là, on entre dans une espèce de labyrinthe qui est assez unique en Europe.
Je ne connais pas d'autre ville qui vous parle de cette façon.