

Bertrand Tavernier, cinéaste citoyen¹

A 68 ans, avec à son actif une trentaine de films (courts, longs et documentaires) et de nombreuses récompenses, Bertrand Tavernier est sans conteste l'un des plus importants cinéastes français, et un auteur à part entière. Sa prédilection à changer de genre, de sujet et d'époque à chaque nouveau film a pourtant longtemps désarçonné la critique, tout comme sa position en dehors des courants artistiques et le fait qu'il ait réussi l'exploit, à l'époque où il écrivait sur le cinéma, de travailler aussi bien pour Les Cahiers du Cinéma que pour Positif, les frères ennemis de la critique française.

Viviane Thill

Cinéphile boulimique, Bertrand Tavernier est aussi reconnu comme l'un des meilleurs connaisseurs du cinéma américain² et un redécouvreur inlassable de films passés à la trappe de l'histoire du 7^e art. Président de l'Institut Lumière à Lyon, un temps chroniqueur sur France-Inter, Tavernier tient également un blog³ où il parle de DVD et des cinéastes qu'il aime.

De Lyon à Paris

Fils du poète René Tavernier⁴, Bertrand Tavernier naît en 1941 à Lyon où il passe les cinq premières années de sa vie avant de déménager à Paris. Mais il restera toujours attaché à la ville de son enfance où il situera plusieurs de ses films. C'est aussi le moins parisien des cinéastes français, tournant fréquemment en province, et l'un des rares à proposer une véritable réflexion sur la mise en scène des paysages français. Mais Paris a au moins un atout de poids aux yeux du jeune Tavernier : ses salles de cinéma qu'il fréquente assidûment (en compagnie, entre autres, de Fred Junck, premier directeur de la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg). Il fonde lui-même un ciné-club (le Nickelodéon), devient l'assistant de Jean-Pierre Melville, écrit pour plusieurs revues et finit par exercer le métier d'attaché de presse. En 1964, il réalise deux courts métrages pour les films à sketches *Les baisers* et *La chance et l'amour*.

Jugeant ces premiers essais insatisfaisants, Tavernier redevient agent de presse et ne réalisera son premier long métrage qu'en 1973, grâce au soutien de Philippe Noiret qui a accepté le rôle principal dans *L'horloger de Saint-Paul*. Un jour, des policiers apprennent à l'horloger Michel Descombes que son fils a tué le contre-maître d'une usine et s'est enfui avec sa petite amie dont Michel ignorait l'existence. D'abord abasourdi, se rendant compte qu'il ne sait au fond rien de son fils, il décide néanmoins de prendre le parti de ce dernier. Situé à Lyon et adapté d'un roman de Georges Simenon⁵, *L'horloger de Saint-Paul* comporte déjà bon nombre d'éléments qui deviendront caractéristiques du cinéma de Bertrand Tavernier. De façon peut-être pas innocente, le tout premier mouvement de caméra de ce tout premier long métrage du réalisateur est ainsi un travelling avant vers une petite fille en train de regarder par la fenêtre d'un train une voiture incendiée qui brûle près de la voie. Trois thèmes qui marqueront l'œuvre de Tavernier sont contenus dans ce plan : l'enfance, le regard et la contestation sociale.

Parents et enfants

La fillette du train est jouée par la fille de Bertrand Tavernier, Tiffany. Bertrand Tavernier, qui tournera plus tard un téléfilm sur son père⁶ et tra-

vaillera avec Tiffany, devenue grande, en tant que scénariste, et avec son fils Nils en tant qu'acteur et réalisateur, revient systématiquement tout au long de son œuvre sur le lien parents-enfants. A deux ou trois exceptions près, tous ses films comportent une scène dans laquelle un ou une protagoniste va voir son père ou sa mère. Bien plus souvent, cette relation occupe une place importante ou même principale dans le scénario. *Un dimanche à la campagne* (1984) évoque ainsi les relations qu'entretient un vieux peintre (Louis Ducreux) avec son fils Gonzague (Michel Aumont) et sa fille Irène (Sabine Azéma). Au premier, qui vient pourtant le voir tous les dimanches, il ne témoigne qu'une vague affection. Trop respectueux des règles, trop bourgeois, ce fils lui rappelle tout ce qui l'a empêché, lui, de devenir un grand artiste. Irène, en revanche, qui arrive en coup de vent, chamboulant le déroulement de ce dimanche sans histoires, représente à ses yeux la spontanéité, la curiosité et plus encore la vie. *Daddy Nostalgie* (1990) reprend ce schéma père-fille en racontant les derniers jours passés entre un homme qui va mourir (Dirk Bogarde) et sa fille (Jane Birkin) qui vient lui rendre une visite dont elle se doute qu'elle sera la dernière. Le père se révèle à la fois touchant et égoïste, complice et manipulateur. Heureux d'avoir sa fille à ses côtés, a-t-il vraiment oublié le temps de sa jeunesse quand il avait mieux à faire ? Les souvenirs de la fille nous ramènent encore et encore à ce moment où elle a voulu lui lire un poème et qu'il l'a repoussée en la remarquant à peine. Filmé à hauteur d'enfant, cette séquence dit toute la cruauté parfois inconsciente des adultes vis-à-vis des enfants. Le scénario de *Daddy Nostalgie* a été écrit par son (ex-)femme Colo Tavernier O'Hagan qui raconte là les relations avec son propre père, mais il est évident que Bertrand s'y retrouve. C'est aussi elle qui est l'auteur (d'après un court roman de Pierre Bost) de *Un dimanche à la campagne* où l'on retrouve le même geste, quand le peintre repousse sans y penser sa petite-fille qui veut lui montrer un dessin.

Colo O'Hagan est également la scénariste de *La passion Béatrice* (1987) où cette fois la relation père-fille est d'une toute autre nature. Revenant chez lui après la bataille de Crécy, le chevalier François de Cortemart (Bernard-Pierre Donnadiou) s'oppose à sa fille Béatrice (Julie Delpy). Lui qui avait, quand il était enfant, poignardé l'amant de sa mère, va se lier à sa fille en des noces barbares avant qu'elle ne le tue. Un panneau précédant le film prévient que ses personnages « sont ce que sommes encore la nuit, dans nos songes. Ils sont notre inconscient ». Film cru et presque mythique, qui trouve pour les émotions et la terreur métaphysique de ses protagonistes des images profondément dérangelantes, *La passion Béatrice* est l'une des œuvres les plus singulières de son réalisateur. Une femme violée

qui tue son nouveau-né par désespoir et une sorcière aux seins abîmés qui n'a que sa salive pour nourrir le sien, y côtoient Béatrice qui demande à son frère de lui donner des coups de pieds dans le ventre pour tuer la vie qu'a engendrée en elle la perversion de son père.

Finalement, la relation la plus saine entre un père et sa fille est encore celle, qui ne va pourtant pas sans coups d'éclat, liant d'Artagnan (Philippe Noiret) à Eloïse (Sophie Marceau) dans *La fille de d'Artagnan* (1994) tandis que le personnage de mère le plus développé est joué par Odette Laure à la fois agaçante et poignante, dans *Daddy Nostalgie*. Au fil de son œuvre, Tavernier a ainsi exploré la relation parents-enfants et même réalisé deux films dont le sujet principal est la responsabilité des adultes vis-à-vis des enfants. Dans *Holy Lola* (2004), un couple de jeunes Français part adopter une fillette au Cambodge et *Ça commence aujourd'hui* (1999) suit le directeur d'une maternelle dans une ville du Nord ravagée par le chômage.

Alors que Tavernier ne passe pas d'habitude pour un cinéaste de l'enfance, il y a des enfants dans tous ses films et plusieurs commencent sur des enfants. Dès qu'il le peut, le réalisateur les met dans le champ de sa caméra, même sans aucun lien avec l'action. Ce rapport à l'enfance n'a absolument rien de mièvre. Plus d'une fois, l'enfant est au contraire mis en relation avec la violence, observée comme dans *L'horloger de Saint-Paul*, exercée comme dans *La passion Béatrice* ou subie comme dans nombre d'autres films : kidnappés en 1719 pour aller peupler la Louisiane dans *Que la fête commence* (1975), assassinés ou obligés de

**Alors que
Tavernier ne
passe pas
d'habitude pour
un cinéaste de
l'enfance, il y
a des enfants
dans tous ses
films et plusieurs
commencent sur
des enfants.**

Dans ses films et dans sa vie, Tavernier ne cesse de s'interroger sur la société.

travailler dans les usines dans *Le juge et l'assassin* (1976), abandonnés dans des orphelinats au Cambodge et parfois vendus au plus offrant dans *Holy Lola*. Dans *Ça commence aujourd'hui*, ils sont les premières victimes du chômage endémique : privés d'école, obligés de vivre dans des logements insalubres, entraînés dans la mort par leurs parents à bout de force. Tavernier ne se met pas à la place de l'enfant, il filme plutôt l'enfant regardé – souvent au sens littéral – par des adultes ou le montre en relation avec le même personnage devenu grand. Quand ses protagonistes sont désorientés, perdus, ils ont tendance à observer des enfants qui jouent. Les enfants peuvent aussi servir à des fins plus métaphoriques comme les petites filles annonçant la mort dans *La mort en direct* (1980) et *Un dimanche à la campagne*, les enfants africains que Philippe Noiret tente en vain de réchauffer dans *Coup de torchon* (1981), les petits autistes des *Enfants gâtés* (1977) ou le gamin mentalement retardé dans *La passion Béatrice*.

Interroger la société

La voiture qui brûle en 1973 dans *L'horloger de Saint-Paul* rappelle mai 68 mais annonce aussi le carrosse en feu à la fin de *Que la fête commence* qui, en 1719, anticipe à son tour la Révolution française.

Dans ses films et dans sa vie, Tavernier ne cesse de s'interroger sur la société. Il s'engage dans les débats politiques et sociétaux, a réalisé des documentaires sur la guerre d'Algérie (*La guerre sans nom*, 1992), les banlieues (*De l'autre côté du périph*, 1997, avec Nils Tavernier) et la double peine (*Histoires de vies brisées : les « double peine » de Lyon*, 2001, avec Nils Tavernier) et signe régulièrement des pétitions pour différentes causes⁷. Si *L'horloger de Saint-Paul* évoque l'après-68, *Le juge et l'assassin*, inspiré du tueur Joseph Vacher accusé d'une trentaine d'assassinats à la fin du XIX^e siècle, cite en arrière-plan les grèves, les attentats anarchistes et les fermetures des usines de textile de l'époque, de même que l'affaire Dreyfus et l'antisémitisme. *Des enfants gâtés* témoigne d'un combat politique et nomme les responsables en place dans les années 1970, *Coup de torchon* se déroule au moment des accords de Munich, *Holy Lola* revient sur la tragédie khmère rouge.

Cinéaste citoyen plus que cinéaste engagé au sens militant et souvent réducteur donné à ce mot, Tavernier pose des questions sans toujours connaître les réponses. L'une des motivations, souvent répétée dans les interviews, de Bertrand Tavernier pour faire du cinéma, c'est que chaque nouveau film lui apprenne quelque chose, lui fasse découvrir un sujet et une problématique qu'il ne connaissait pas. Du coup, il n'a pas d'opinion préconçue et jamais on n'entendra chez lui les monologues moralisants qui clôturent d'habitude les films à thèse américains. Tavernier n'a pas de thèse, il explore une situation et cherche à en sonder la complexité. Il a en revanche des opinions politiques et celles-ci le portent clairement à gauche. Une gauche qui ne se contenterait pas de défendre les démunis et les victimes mais dont le rôle consisterait aussi à remettre en cause les vérités établies, à secouer le cocotier des certitudes et à toujours chercher à savoir ce qui se cache sous les clichés et les phrases toutes faites.

Dans *Holy Lola*, il pose ainsi des questions sur les motivations de ces Français qui, en mal d'enfant, vont en adopter un au Cambodge. Fidèle à son principe de toujours remettre en question les idées toutes faites, il évite tant qu'il peut les clichés. Il cultive le détail, s'intéresse à la façon dont les gens se déplaçaient au XVIII^e siècle, comment on s'asseyait sous la Régence sur une chaise qui n'était pas encore une chaise Louis XIV mais simplement une vieille chaise, comment au XX^e siècle, les policiers ouvrent les portes (rarement en les enfonçant comme dans les films !), comment étaient logés après 1918 les administrations dans des bâtiments de fortune ou comment on tournait les films durant l'Occupation. Ce souci du détail n'a rien d'anecdotique et ne relève que partiellement d'un souci de réalisme. Il permet surtout de contrecarrer les poncifs, de renouveler l'iconographie cinématographique et de heurter le spectateur dans ses idées préconçues.

La structure de ses films épouse cette conception du cinéma qui consiste à ne pas enfermer le public dans une hypothèse mais à laisser des fins ouvertes, des chemins de traverse, des bouts d'histoire non achevés. Si la plupart de ses films suivent un tracé plus ou moins linéaire et chronologique, il lui arrive d'insérer sans crier gare un flash-back, voire un flash-forward. La structure dramatique est très relâchée et les moments importants sont souvent ceux où il ne se passe apparemment rien. Même dans un film de guerre comme *Capitaine Conan* (1996), les moments de repos, de désœuvrement, de voyage entre deux étapes sont aussi importants que les batailles. *L'horloger de Saint-Paul* suit l'évolution de Michel Descombes du moment du meurtre jusqu'à la première visite que le père rend à son fils en prison, mais l'un des points culminants est celui où le protagoniste se couche sur le lit de son fils et s'endort (Tavernier dit même avoir tourné le film pour cette scène) ! *Une semaine de vacances* (1980) est tout entier construit autour de l'idée de relâchement. Une enseignante (Nathalie Baye) se fait porter malade durant une semaine pour prendre du recul face à l'école et aux élèves. Les dialogues entre deux personnages ponctuent souvent le récit mais à l'intérieur de ces séquences, Tavernier privilégie les moments de silence ou de papotage apparent.

Bertrand Tavernier déteste que se voient les « ficelles » d'un scénario. Dans *La vie et rien d'autre* (1989), qui se passe en 1920 lorsqu'on essaie de retrouver sur les champs de bataille de la grande guerre, les corps des soldats disparus, deux femmes (Sabine Azéma et Pascale Vignal) recherchent l'une son mari et l'autre son fiancé. Elles finissent par se rendre compte que c'est le même ! Ce petit coup de théâtre, inventé par le scénariste Jean Cosmos, Tavernier regrette encore de l'avoir laissé passer !

Un certain regard

Grand cinéphile, Tavernier ne cesse de s'interroger sur le cinéma et plus généralement sur la thématique du regard. Dans *Laissez-passer* (2002), film sur le cinéma français sous l'Occupation, le cinéaste offre un formidable hommage aux « petites mains » du cinéma, ceux dont la plupart du temps on ne parle pas : scénaristes, mais aussi assistants-réalisateurs, scripts, accessoiristes, machinistes, etc. Le cinéma est présent, d'une façon ou d'une autre, dans presque tous ses films, y compris *Que la fête commence* où le Régent Philippe d'Orléans (Philippe Noiret) s'énervait d'être dérangé alors qu'il regarde un spectacle (pornographique !) de lanterne magique ! Dans *L.627* (1992), l'un des meilleurs films français réalisés sur la police, Lulu (Didier Bezace) filme en amateur des mariages mais aussi des suspects dans la rue. Lorsqu'une droguée s'affaisse sur le trottoir, il détourne le regard et sa caméra. « Ça, je filme pas. » Il thé-

matise là un sujet qui tient à cœur à Tavernier : la responsabilité éthique du cinéaste. Contrairement à tant de réalisateurs qui ont tendance à donner dans la surenchère quand il faut montrer l'horreur, Tavernier est d'avis qu'on ne doit pas tout montrer : les assassinats et l'exécution de l'assassin Bouvier sont relégués hors-champ dans *Le juge et l'assassin*, de même que la torture et les meurtres dans *L'appât* (1995) qu'on entend mais qu'on ne voit pas. La caméra reste pareillement en retrait quand le capitaine Conan crie « Crevez-les tous ! » à ses hommes et elle garde ses distances quand la mère de deux enfants s'écroule, ivre-morte, dans *Ça commence aujourd'hui*. C'est dans *La mort en direct* que la réflexion sur ce sujet est la plus poussée puisque le héros (Harvey Keitel) y devient lui-même la caméra (qui a été implantée directement dans son œil) et sa vie se transforme en cauchemar parce qu'il ne peut, littéralement, plus détourner le regard. Dans *L'appât*, Tavernier montre des jeunes qui, submergés d'images qu'ils ne distinguent plus de la réalité, désireux d'avoir tout tout de suite comme dans les pubs, veulent faire « comme au cinéma ». Mais ils apprennent que tuer est nettement moins facile que ce qu'ils croyaient et à leur grand étonnement, il y a des conséquences. Même dans un film de pur divertissement comme *La fille de d'Artagnan*, Tavernier ne laisse pas passer la mise à mort d'un homme et d'Artagnan oblige sa fille à regarder l'homme qu'elle vient de tuer.

De cette conscience aiguë et toujours présente de la signification morale de la caméra découle toute l'utilisation que Tavernier en fait dans ses films. Il préfère les plans-séquences au découpage ultrarapide, aujourd'hui plus prisé, qui en met plein la vue et ne permet pas de voir grand-chose. Il

**Grand ciné-
phile, Tavernier
ne cesse de
s'interroger sur
le cinéma et plus
généralement sur
la thématique
du regard.**

De façon générale, il utilise la musique avec une rare parcimonie, souvent en contre-point de l'action, ne soulignant que certaines séquences précises.

néglige le champ-contrechamp classique et choisit plutôt l'effet assez voyant (qui ne « cache » pas le dispositif de la caméra mais au contraire y attire l'attention) des travellings, voire des zooms, avant vers ou arrière à partir des personnages, de la caméra qui s'approche d'eux en mouvements amples, qui les suit, les dépasse, les précède. Pour accentuer le mouvement, Tavernier privilégie les entrées abruptes dans les plans, ses acteurs surgissant alors à l'improviste dans le cadre, surprenant à la fois les autres personnages et le spectateur. Dans des récits où il ne se passe par ailleurs rien de spectaculaire pendant de longs moments, cette stratégie amène un rythme et une dynamique particulièrement efficaces. Ne pas laisser le public se croire en terrain conquis, telle est décidément la devise du réalisateur qui privilégie aussi la caméra à l'épaule – sans pour autant la faire bouger dans tous les sens comme il est aujourd'hui de mode – ou la steadycam⁸, qui ont un effet déstabilisateur sur le spectateur.

All that jazz

Round Midnight (1986) épouse l'esprit du jazz, deuxième passion de Tavernier après le cinéma. Le réalisateur laisse la musique de Dale Turner (interprété par le musicien Dexter Gordon) occuper l'espace et le temps du film et devenir le personnage principal de ce récit qui suit le passage à Paris, dans les années 1950, d'un musicien de jazz, recueilli et un temps protégé par un fan français (François Cluzet). Encore moins dramatisé que les autres films de Tavernier, celui-ci suit d'abord et avant tout le tempo de la musique et consacre de larges plages à des morceaux entiers de jazz joués au cabaret « Blue Note » par Dale Turner et ses amis musiciens.

La musique n'occupe pas toujours une place aussi centrale dans les films de Tavernier, mais l'utilisation qu'il en fait se démarque toujours de la musique trop souvent simplement illustrative et souvent envahissante qui est devenue la règle. Parce que Tavernier est un fin connaisseur de musique (et pas seulement de jazz), il a une idée précise de celle qu'il veut employer, dans quel but et à quel endroit d'un film. Il a souvent travaillé avec le compositeur Philippe Sarde qui intervient jusque sur le montage. De façon générale, il utilise la musique avec une rare parcimonie, souvent en contre-point de l'action, ne soulignant que certaines séquences précises. Fréquemment, elle s'arrête dans les moments cruciaux et il l'emploie peu dans les scènes d'action ou d'émotion qu'il préfère laisser se dérouler dans le silence ou en substituant le bruitage à la musique, ce qui aujourd'hui, où il faut de la musique de fond partout, paraît presque osé. Il demande à ses compositeurs de mélanger instruments d'époque et modernes ou exotiques, utilise et parfois fait composer des chansons populaires ou des chansons pour enfants, demande à des musiciens de jazz d'interpréter à leur façon des morceaux classiques.

De la guerre

La guerre et ses conséquences figurent parmi les sujets auxquels Tavernier est plusieurs fois revenu. Adapté d'un roman de Jim Thompson qui se passe dans le Sud des États-Unis⁹ mais transposé par Tavernier et Jean Cosmos dans le contexte d'une colonie française en Afrique au moment des accords de Munich en 1938, *Coup de torchon* est certainement son film le plus cruel. Un policier apathique nommé Lucien Cordier (Philippe Noiret) va se persuader qu'il a reçu de Dieu la mission de nettoyer le village de toutes les ordures du coin. Grinçante réflexion sur la violence inhérente à la colonisation et plus encore sur l'absurdité du monde et de la condition humaine, *Coup de torchon* apparaît comme une farce métaphysique.

La violence de la guerre est mise en scène de façon nettement plus réaliste dans *Capitaine Conan*, situé en 1918 après l'armistice, alors que la guerre continue dans les Balkans. Conan (Philippe Torreton) y commande une unité spéciale dont la mission est, non de combattre, mais de tuer l'ennemi, au couteau, à la baïonnette, à mains nues s'il le faut. Il se considère comme un « guerrier », n'ayant pas eu la chance de son ami Norbert (Samuel Le Bihan), bien né et haut officier qui peut s'offrir le luxe d'une guerre relativement « propre ». Norbert « fait » la guerre alors que Conan et ses hommes la « gagnent ». Conan est un personnage de militaire comme le cinéma américain en produit à la pelle : intrépide et courageux, marchant droit entre les balles. Mais ce que dit le film, c'est que cet héroïsme a un prix quand la violence devient un mode de vie. Les hommes

de Conan violent et tuent des femmes lors d'un hold-up à Bucarest. Faut-il alors fusiller les héros ? Quand la guerre est terminée pour de bon, Conan est un homme brisé, mort avant l'heure. Avec Lucien Cordier, et en partie pour les mêmes raisons (ils ont pris sur eux la mission de tuer ce que, comme dit Cordier, les autres « n'ont pas le courage de faire »), c'est, parmi les héros de Tavernier, celui qui reste le plus seul à la fin. Seul parce qu'il n'a plus de mission, plus de place dans la société et surtout parce qu'il représente cette face de la guerre que veulent oublier et renier ceux qui, dans *La vie et rien d'autre* recherchent le soldat inconnu idéal (ni Boche ni Nègre ni Annamite !) pour l'enterrer en grande pompe. Dans le rôle du major Dellaplane, Philippe Noiret dit alors : « Ça me désole. Mais eux ça les rassure. On ne pensera plus qu'à celui-là. Ce subterfuge est un scandale. »

Dans *La vie et rien d'autre*, comme dans beaucoup de ses films, Bertrand Tavernier se fait un malin plaisir à désacraliser les rituels officiels. Déjà, dans *Capitaine Conan*, la célébration de l'Armistice se réduisait à un piteux massacre de la Marseillaise sous la pluie battante et face à des soldats qui se débinaient un à un, en proie à une diarrhée contagieuse ! Dans *La vie et rien d'autre*, tout se disloque pareillement, malgré l'engagement de Dellaplane. Celui-ci compte et recompte jusqu'à l'obsession les morts et les disparus des champs de bataille 1914-18. Mais, contrairement à *Capitaine Conan*, c'est la vie qui sort vainqueur. Le récit se tisse autour de la délicate et impossible histoire d'amour entre la femme d'un disparu (Sabine Azéma) et Dellaplane. Lui restera aussi seul à la fin, mais il écrira à Irène de Courtil les mots d'amour qu'il n'a pas su lui dire sur les champs de bataille.

Le souci du travail bien fait qui fait avancer Dellaplane, malgré l'absurdité de la mission qui lui a été confiée, est une constante chez les personnages de Tavernier. C'était déjà celui de l'horloger de Saint-Paul, ce sera celui de d'Artagnan (Philippe Noiret), remercié par Mazarin et qui va néanmoins, et malgré des rhumatismes fort handicapants, se placer à nouveau au service du roi. C'est la préoccupation première de Lulu dans *L.627* qui se bat jour après jour contre une bureaucratie absurde, des supérieurs hiérarchiques qui n'ont que les « statistiques » en tête et la ronde infernale des dealers qui se retrouvent en liberté sitôt mis en prison. C'est aussi ce qui fait avancer dans *Laissez-passer* Jean Devaivre (Jacques Gamblin), assistant-réalisateur à la Continental le jour et résistant la nuit. La Continental était durant la 2^e Guerre mondiale une société de production dirigée par les Allemands mais qui fabriquait, avec des équipes françaises, des films français qui n'étaient pas de propagande. Sous les bombes et malgré les rationnements de plus en plus drastiques, Devaivre trouve des solutions pour tourner malgré tout et court d'un plateau à l'autre

avec la même conscience professionnelle qu'il met le soir à placer des bombes sous les trains nazis. Comme toujours, Tavernier refuse les étiquettes. Devaivre est-il collaborateur parce qu'il travaille pour la Continental, ou résistant ? Est-il plus ou moins collabo que le scénariste Jean Aurenche¹⁰ (Denis Podalydès) qui se terre dans un bordel et finit quand même par travailler pour la Continental ? Le réalisateur brouille les pistes, montre que tout n'était pas si simple, mais s'est néanmoins fait taper sur les doigts à la sortie du film en France pour avoir osé s'attaquer à cet épisode encore sensible de l'Occupation française.

Tournage en Louisiane

Après 35 ans de carrière, Bertrand Tavernier vient de tourner en Louisiane *In the Electric Mist*, son premier « vrai » film américain, adapté d'un roman de James Lee Burke¹¹, avec Tommy Lee Jones dans le rôle principal. Il y est question d'un shérif fatigué (et qui a une petite fille adoptive), de la Guerre de Sécession, de racisme, de musiciens de blues et d'un tournage de film dans le bayou ! ♦

¹ Cet article a été écrit avant la découverte du nouveau film de Bertrand Tavernier *In the Electric Mist*, sorti au Luxembourg le 24 avril.

² Il est notamment l'auteur de *Amis américains*. Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood, Actes Sud/Institut Lumière, 2008

³ www.tavernier.blog.sacd.fr

⁴ René Tavernier (1915-1989) fut directeur de la revue *Confluences* et président du PEN Club international. En 1987, il reçut le Grand Prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre.

⁵ *L'horloger d'Everton*, paru en 1954

⁶ *Lyon, le regard intérieur*, 1988

⁷ Par exemple : pour le journaliste Denis Robert (www.gopetition.com/petitions/pour-denis-robert-contre-la-crise.html) ; contre les tests ADN (www.liberation.fr/societe/010112413-la-petition-contre-les-tests-adn) ; pour la modernisation et l'humanisation des prisons françaises (www.dutoitfreeblog.com/blog_de_frederic_dutoit/2005/12/ptition_pour_la.html)

⁸ Système qui stabilise la caméra portée par le cadreur.

⁹ Pop. 1280

¹⁰ Collaborateur de Tavernier, Jean Aurenche était décédé en 1992

¹¹ *In the Electric Mist With Confederate Dead*

La guerre et ses conséquences figurent parmi les sujets auxquels Tavernier est plusieurs fois revenu.