



VOYAGE À TRAVERS LE CINÉMA FRANÇAIS

Un film de Bertrand Tavernier
Au cinéma le 12 octobre

ÉDITORIAL

SUIVEZ LE GUIDE

Par Vital Philippot

Il y a deux Bertrand Tavernier : côté fictions, un réalisateur ayant réussi comme sans doute aucun autre en France à concilier succès populaires et reconnaissance critique ; côté documentaires, un homme d'engagements et de passions, au premier rang desquels une cinéphilie dévorante.

On classera évidemment dans la seconde catégorie le monumental *Voyage à travers le cinéma français*, ballade amoureuse parmi les trésors du cinéma français des années 30 à 70. Mais il serait réducteur de l'y cantonner, tant les films vus, aimés, remémorés, ont nourri sa propre création ; tant le cinéophile et le cinéaste ont toujours été chez Bertrand

Tavernier indissociables.

Tout l'intérêt de la visite est bien là, dans la personnalité du guide : à l'instar de Martin Scorsese revisitant les cinémas italien et américain, c'est bien en cinéaste, et non en historien, que Tavernier nous fait voir l'envers du décor. Un cinéaste attentif à la réalité concrète des métiers (acteur, scénariste, décorateur, compositeur) comme aux contradictions des hommes (on peut citer le portrait de Renoir par Gabin : « Comme cinéaste, un génie. Comme homme, une pute. » !). Un cinéaste généreux et passionné, qui a souvent filmé l'histoire, mais pour qui celle-ci se conjuguera toujours au présent.



Voyage à travers le cinéma français

Un film de Bertrand Tavernier

Dans ce film documentaire, Bertrand Tavernier revient sur les films et les personnalités qui ont marqué le cinéma français, des années 1930 jusqu'aux années 1970 (au moment où il devient lui-même cinéaste).

.+ d'infos sur :

<http://www.pathefilms.com>

Il a fallu six ans à Bertrand Tavernier pour venir à bout de la version cinéma de **Voyage à travers le cinéma français**. Le cinéaste, qui travaille actuellement sur une version longue (trois fois trois heures de film) destinée à la télévision, nous éclaire sur les choix qui ont présidé à l'écriture et au montage du film. Propos recueillis par Jean-Jacques Manzanera

D'où vient l'idée de ce documentaire consacré au cinéma français ?

Bertrand Tavernier - J'avais envie de parler de cinéastes qui avaient fait et faisaient toujours partie de ma vie. En parler non comme critique ou historien mais comme cinéaste et spectateur qui avait gardé des souvenirs amusés, drôlatiques, émerveillés liés à la découverte de ces films. Je voulais montrer combien ces films étaient vivants, qu'ils n'appartenaient pas à un passé révolu, qu'ils ne faisaient pas partie de quelque musée Grévin figé mais qu'au contraire ils pouvaient éclairer le présent. Ils pouvaient aussi aiguïser une curiosité nécessaire à notre époque si nous voulons nous en sortir.

La dimension autobiographique constitue un fil rouge important, même si ce n'est pas le seul, du film.

B.T. - Le côté historien de cinéma n'aurait pas fonctionné. Il me fallait parler comme cinéaste et spectateur : je pense à cette séance vécue en compagnie d'un autre spectateur qui mangeait des petits pois, ou de ma découverte d'un Sternberg avec Robert Mitchum en version... vietnamienne ! Je plains ceux qui n'ont pas vécu des expériences de ce

type, que la programmation « dadaïste » d'Henri Langlois à la Cinémathèque suscitait.

Vous commencez le film avec Jacques Becker, dont l'influence irriguera votre propre travail.

B.T. - Je retrouve chez lui un culte de la « décence ordinaire », comme je l'explique dans le film, vision du monde qui va de pair avec la grande importance accordée à la justesse du rendu du travail des personnages de ses films. Chez moi aussi, les gens travaillent, mettent les mains dans le cambouis. Mes péripéties sont conditionnées comme chez lui par les conditions de vie et de travail, pas par des options scénaristiques.

Et vous terminez par votre ami Claude Sautet...

B.T. : Commençant par Becker, je devais finir par Sautet, qui est son héritier absolu. C'est un fait que nombre de commentateurs se sont obstinés longtemps à ne pas comprendre : Sautet a fait les frais d'une vision cléricale et dogmatique, dont on découvre année après année toute la fausseté et la bêtise. De la même manière que Becker dans *Rendez-vous de juillet* ou *Antoine et Antoinette*, Sautet est un cinéaste qui parvient à capturer l'essence de son époque. On pourrait

même dire qu'il en anticipe les grandes lignes de force : le poids croissant du chômage, la fermeture des petites entreprises, le management agressif dans le magistral *Quelques jours avec moi*. Becker a reçu le même type de critiques hostiles que Claude Sautet. Tous deux sont encore d'ailleurs très sous-estimés à l'étranger. Mais là encore il y a une dimension personnelle dans ce choix : j'ai commencé par un cinéaste dont j'aurais rêvé d'être l'ami, et finis par un cinéaste qui l'a été.

Concernant d'autres cinéastes très reconnus (Renoir, Carné,

Melville), vous remettez en cause quelques idées reçues. Pour Renoir par exemple vous montrez qu'une certaine lecture critique initiée par Truffaut, celle du naturel intuitif, de l'improvisation en totale liberté, est erronée.

B.T. - Ce que je critique, c'est la manière de prendre ses propos comme paroles d'évangile. Renoir était très convaincant, j'en ai été témoin, il arrivait même à se convaincre de ce qu'il disait. Mais il réécrit l'histoire de ses tournages. *La Bête humaine* par exemple est tourné en studio de même que les deux tiers de *La Règle du jeu*.

« Je voulais montrer combien ces films étaient vivants. »

Je n'en fais pas une arme contre Renoir, bien au contraire : tournant en studio, suivant de manière scrupuleuse des scénarios très écrits, il réussit à nous faire génialement croire au naturel et à l'impression d'improvisation. Le fameux plan séquence du *Crime de M. Lange* est prodigieux précisément parce qu'il est coupé en deux plans, sans que cela ne se voit vraiment. Michael Powell disait que le metteur en scène doit faire sortir un lapin du chapeau. Ses admirateurs croient louer Renoir en en faisant un improvisateur, mais au contraire ils le diminuent.

éléments biographiques forts (départ de la France en 1940, engagement dans la campagne d'Italie) et par sa position de force dans le cinéma d'avant-guerre, qui l'a amené à être à l'origine d'une bonne dizaine de grands films.

Il y a ce moment de votre documentaire où, preuve à l'appui, vous démontrez son « génie » de comédien par un montage de gestes ou de déplacements.

B.T. - Il amenait indéniablement quelque chose par son souci du geste juste, de l'intonation pensée à l'économie. Henri Decoin disait que sur le plateau il était le vrai metteur en scène (et Gabin disait réciproquement de Decoin qu'il était un « metteur », ce qui dans sa bouche était un immense compliment). Il y avait aussi chez Gabin un côté profondément français, une langue extraordinaire.

À ce propos, vous citez ce jugement sur Renoir : « comme metteur, un génie, comme homme, une pute » !

B.T. - Gabin était attaché à certaines valeurs, et fut par conséquent profondément blessé par l'attitude de Renoir en 1940. Sa complaisance envers Vichy, qui transparait dans la lettre lue dans le film, fut une exception parmi les grands cinéastes (Clair, Grémillon, Carné, Duvivier...) et scénaristes (Spaak, Prévert, Aurenche, Bost...) de sa génération. Gabin en fut choqué, et les retrouvailles sur *French Cancan* n'eurent rien de chaleureux, contrairement à celles avec Duvivier sur *Voici le*

temps des assassins.

En matière de révélation de zones d'ombre, deux chapitres sont particulièrement précieux : celui consacré aux musiciens, et le module sur Maurice Jaubert, qui laisse éclater toute la force de son œuvre.

B.T. - Jaubert est une manière pour moi d'évoquer Jean Vigo, car leur accord fut d'une force incroyable. Dans les films de Vigo, Jaubert me semble poser les bases de ce que devrait être la musique de film : choix d'une petite formation, de timbres qui ne sont pas des instruments hollywoodiens (saxophone, percussions, accordéon...). Tout cela provient de Kurt Weill et non de Mahler, ce qui amène alors une modernité, une intelligence qui laisse penser que nous eûmes là une « nouvelle vague » musicale dans les années trente.

À travers Jaubert, vous rendez hommage à Truffaut, ce qui prouve que votre film transcende les querelles de chapelle.

B.T. - Je serai éternellement reconnaissant envers Truffaut d'avoir réédité — et personne ne l'a fait en dehors de lui — ce disque de musiques de Jaubert. Musique de *L'Atalante* bien sûr mais aussi ces œuvres symphoniques graves, très belles, très inspirées, qu'il utilisera dans *La Chambre verte*. Dès le début du film, je cite d'ailleurs des propos passionnants qu'il eut sur Becker. Je me sens libre d'admirer tout autant Truffaut, Chabrol ou Godard que Becker ou Claude Autant-Lara. Je sais apprécier ce qu'ont amené les uns et les autres.

On est particulièrement frappé, en voyant votre film, par votre capacité de vous tourner vers le passé, tout comme d'accueillir tout ce qui est neuf et contemporain.

B.T. - Peut-être est-ce l'influence de mon père ? De lectures aussi, telles que celles d'Orwell capable de s'engager en Espagne puis de discourir sur les théâtres de Shaw, Ibsen ou Shakespeare. Hugo lui aussi pouvait produire un magnifique essai sur Shakespeare tout en s'engageant pour des causes contemporaines. Je sentais à travers cette double passion qu'une nation qui consacrait beaucoup à la défense de son patrimoine passé avait généralement un cinéma contemporain très fort. A contrario, l'Italie nous a offert l'exemple d'une cinématographie parmi les plus politisées, qui n'a jamais construit ses fondations et du coup s'est retrouvée balayée dès la première secousse économique dictatoriale d'un Berlusconi : tout était construit sur du sable ! C'était un pays où l'effort éditorial (en cassette vidéo puis en DVD) sur les films anciens n'existait pas, et la France a dû commencer ce travail pour des films italiens. En tout cas, le cinéma français, fort de ce souci du passé a, lui, résisté.



Vous consacrez également un chapitre à Jean Gabin. Alors qu'on croit le connaître par cœur, votre film en fait redécouvrir la grandeur.

B.T. - Gabin est au cœur du cinéma français. L'importance du segment qui lui est consacré est justifiée à la fois par ses

La période couverte par le documentaire : des films qui ont marqué l'enfance de Bertrand Tavernier à ses propres débuts de cinéaste.

C'est le nombre d'extraits montrés dans *Voyage à travers le cinéma français*, tirés de 84 films différents.

Le nombre de semaines de montage pour venir à bout de la version cinéma de *Voyage à travers le cinéma français*.



Jean Gabin (ici dans *La Belle équipe* de Julien Duvivier, 1936)

CINÉ-ANALYSE

UN FILM DE CINÉMA SUR LE CINÉMA

par Jean-Jacques Manzanera, professeur de Lettres-Cinéma

Godard, Scorsese : le film de Bertrand Tavernier se place d'emblée sous l'égide de ces deux maîtres, qu'il convoque l'un par son titre (il rappelle les *Voyage en Italie* et *Voyage dans le cinéma américain* du cinéaste italo-américain), l'autre par une citation liminaire (« *Il y a quelque chose qui nous unit Bertrand et moi, c'est que nous sommes les enfants de la Libération et de la Cinémathèque* »).

On peut tracer un parallèle entre les façons dont ces grands trois cinéastes nous ont livré leurs propres « Histoire(s) du cinéma » (pour reprendre le titre de la série de Godard), proposant un parcours subjectif s'affranchissant de toute doxa historique ou critique, nous faisant accéder à une compréhension concrète et intime des œuvres.

Il faut entendre ainsi Bertrand Tavernier commenter la séquence liminaire du *Le Jour se lève* de Marcel Carné (décor étroit et complexe, objectif 32 et pas un plan semblable à un autre, le tout offrant une dramatisation poignante à cette tragédie en marche), analyser un extrait de *Casque d'or* de Becker où « *la mise en scène tend l'action comme on tend les muscles* ». Il faut voir comment il relie dans un même hommage tous les métiers de cet art collectif qu'est le cinéma : écriture (Jeanson et Prévert autour de Carné, Spaak collaborateur de Renoir, Gabin

et les scénaristes qu'il surnommait invariablement « *Molière* »...), décors (combats de Trauner pour concevoir l'immeuble du *Jour se lève*), musique (le génie du musicien Maurice Jaubert qui sait construire un motif musical issu de la matière du récit pour lequel il compose, comme dans *L'Atalante* de Jean Vigo).

Mais le film de Bertrand Tavernier a sa manière propre : là où Godard chahutait la perception du spectateur avec des images et sons décomposés/recomposés par les possibles de la vidéo, Tavernier semble a m o u r e u s e - m e n t extraire des bijoux qu'il se garde d'abimer. Là où Scorsese découpait ses *Voyages* en séquences thématiques bien délimités, Tavernier et son monteur Guy Lecomte gommant

les chapitres au profit de transitions subtiles et variées, traçant un système d'échos d'une partie du film vers l'autre. Sans jamais, à une exception près, citer ses propres films (le film s'arrêtant au début des années 70, à l'orée de la carrière du cinéaste), Bertrand Tavernier signe ainsi un véritable autoportrait (mais réfracté à travers les films et les personnages aimés), en même temps qu'il offre aux cinéphiles du siècle naissant un précieux viatique, mêlant une rare ouverture d'esprit et un goût très affirmé.

Un parcours subjectif, s'affranchissant de toute doxa historique ou critique.

BIOGRAPHIE

Bertrand Tavernier est né en 1941 à Lyon. Depuis les moments passés au sanatorium jusqu'aux années estudiantines, s'affirme une passion dévorante envers le cinéma qui se traduit par les activités de Ciné-club puis par son expérience d'attaché de presse. Il en gardera un goût prononcé pour l'échange et la passation de ses découvertes que ce soit via les médias, des ouvrages sur le cinéma américain ou les activités de l'Institut Lumière dont il est l'un des fondateurs.

L'Histoire devient rapidement une préoccupation comme l'illustreront nombre de ses films qui couvrent une période d'une amplitude chronologique rare courant du Moyen-Âge (*La Passion Béatrice*, 1987) jusqu'à la seconde guerre du Golfe (*Quai d'Orsay*, 2012) en passant par la Première Guerre mondiale (*La Vie et rien d'autre*, 1989 et *Capitaine Conan*, 1996). De nombreux historiens de renom, dont Fernand Braudel, salueront la justesse de ses films qui ne font aucune concession au prêt-à-penser.

Dans sa filmographie synonyme de curiosité insatiable, un nouveau film ne cherche jamais à imiter un opus précédent d'où une impression de diversité remarquable et d'exploration fascinante de milieux divers. Le traitement de l'école dans *Ça commence aujourd'hui* (1999), la police dans *L627* (1992), le jazz dans *Autour de minuit* (1986) témoignent d'une capacité d'appropriation du matériau mémorable. Il s'avère aussi un documentariste important qui s'ingénie à capter la parole comme nul autre : celle des appelés de *La Guerre sans nom* (1992), celle d'une figure-clé du Surréalisme pourtant méconnue Philippe Soupault (1980) ou celle des habitants de la banlieue dans *De l'autre côté du périph* (1998).