



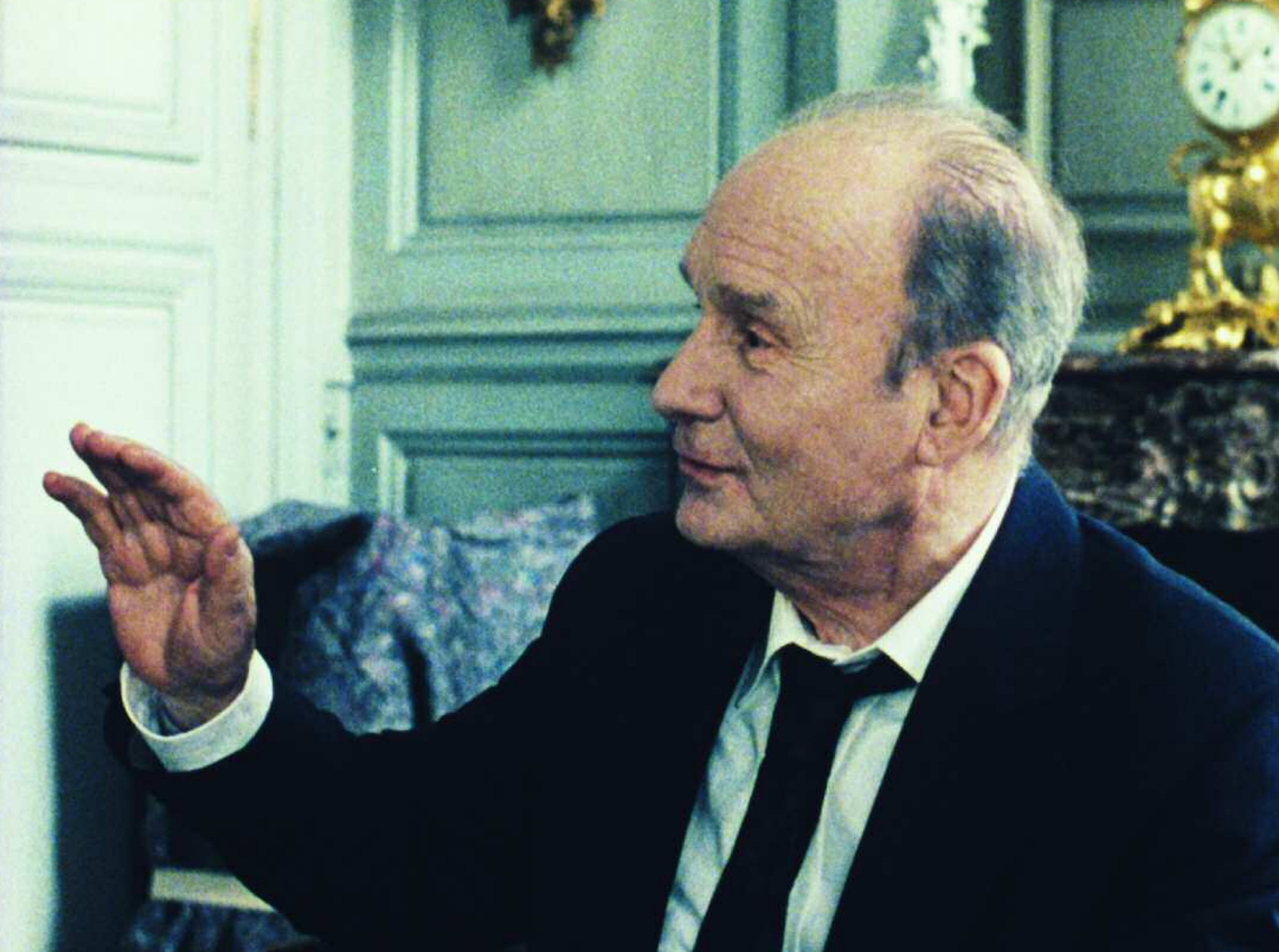
EN 2006, MICHEL BOUQUET REÇOIT SON SECOND CÉSAR DU MEILLEUR INTERPRÈTE POUR SON INTERPRÉTATION DE FRANÇOIS MITTERRAND DANS LE FILM DE ROBERT GUEDIGUIAN, *LE PROMENEUR DU CHAMP-DE-MARS*. ET POURTANT : «QUAND LE PRODUCTEUR FRANK LE WITA M'A PROPOSÉ DE JOUER LE RÔLE DU PRÉSIDENT FRANÇOIS MITTERRAND, J'AI D'ABORD PENSÉ QUE C'ÉTAIT IMPOSSIBLE. CET HOMME QUE J'AI VU SUR TOUS LES ÉCRANS DE TÉLÉVISION PENDANT PRESQUE TOUTE MA VIE...» UNE PROMENADE ENTRE MOTS ET IMAGES EN COMPAGNIE DE DEUX GRANDS HOMMES : FRANÇOIS MITTERRAND ET MICHEL BOUQUET. ISBN : 978-2-35137-033-9 - PRIX TTC : 20 EUROS - ÉDITIONS DE L'ŒIL



LES PROMENEURS MITTERRAND & BOUQUET

LES PROMENEURS MITTERRAND & BOUQUET

LE PROMENEUR DU CHAMP-DE-MARS, UN FILM DE ROBERT GUEDIGUIAN / ENTRETIENS ET PHOTOGRAPHIES / LES ÉDITIONS DE L'ŒIL



MITTERRAND & BOUQUET

LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS, UN FILM DE ROBERT GUEDIGUIAN PRODUIT PAR FRANK LE WITA / FILM OBLIGE

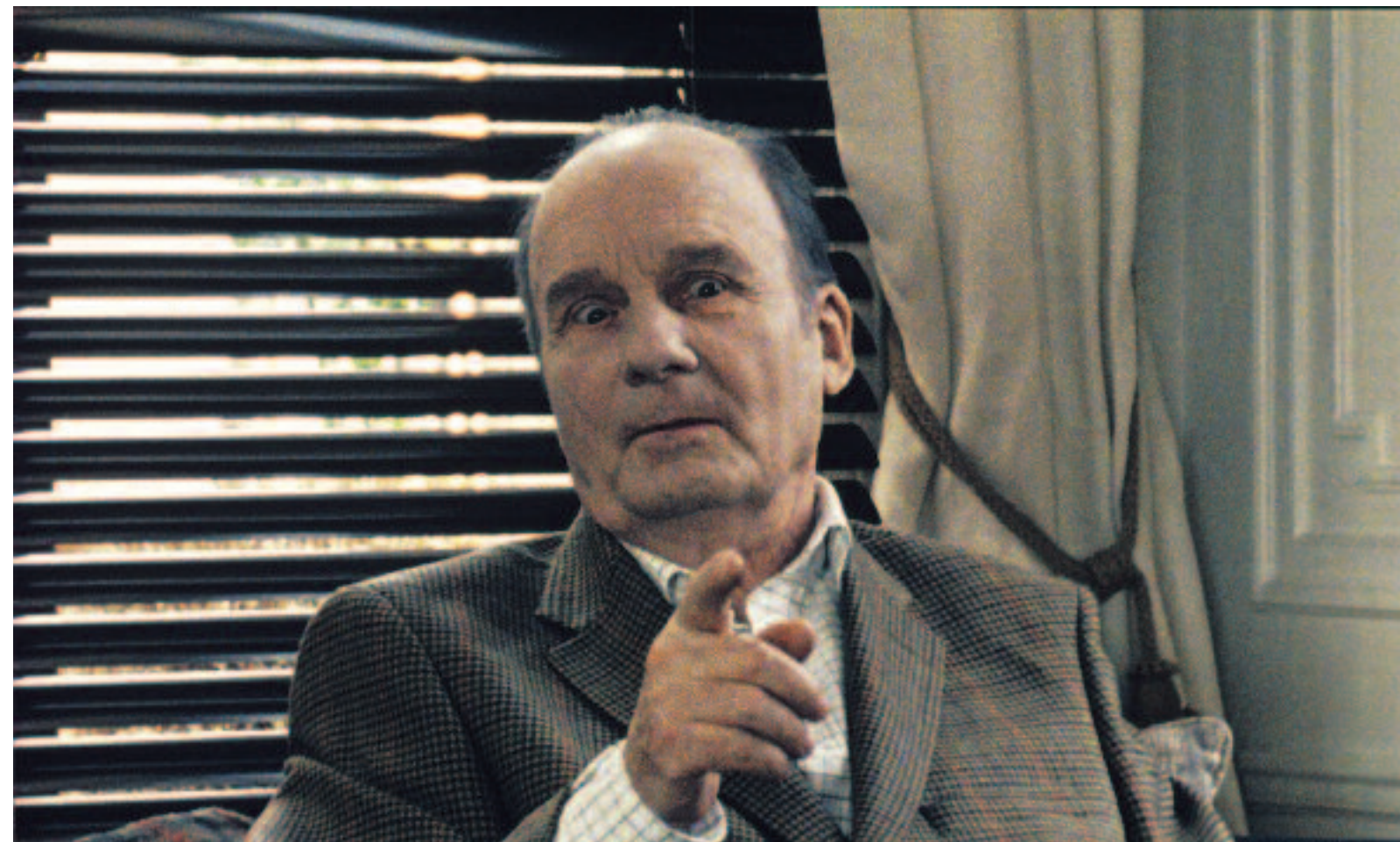
D'APRÈS LE LIVRE DE GEORGES-MARC BENAMOU «LE DERNIER MITTERRAND», EDITIONS PLON / SCÉNARIO, ADAPTATION, DIALOGUES : GILLES TAURAND ET GEORGES-MARC BENAMOU / PRODUCTEURS DÉLÉGUÉS : FRANK LE WITA, MARC DE BAYSER, ROBERT GUÉDIGUIAN / UNE PRODUCTION FILM OBLIGE, EN COPRODUCTION AVEC AGAT FILMS & CIE ET ARTE FRANCE CINÉMA / AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL PLUS, DU C.N.C., DE COFIMAGE ET LE SOUTIEN DE LA RÉGION ILE-DE-FRANCE / UN FILM DISTRIBUÉ PAR PATHÉ.

LES PROMENEURS

ÉDITÉ AVEC LE CONCOURS DE L'ACADÉMIE DES CÉSAR

PHOTOGRAMMES DU FILM / PHOTOGRAPHIES DE L'INSTITUT FRANÇOIS MITTERRAND
PHOTOGRAPHIES DE TOURNAGE D'ÉRIC MOULIN













BOUQUET

***SI L'ACTEUR
JOUÉ TROP,
IL EMPÊCHE
LE SPECTATEUR***

***DE JOUER
ET CELUI-CI
S'ENNUIE.***





Quand Frank Le Wita vous a proposé ce rôle, le personnage de Mitterrand, qu'avez-vous pensé en premier lieu ?

- J'ai pensé que c'était impossible. Cet homme, qu'on a vu sur tous les écrans de télévision, que j'ai vu sur tous les écrans de télévision pendant presque toute ma vie... Inutile d'ajouter quoique ce soit à ce qu'on a vu ! Alors, à moins de faire une synthèse, d'essayer de montrer les aspects cachés de l'homme, ce qu'il cache comme ce qui lui est caché à lui-même... Parce que la représentativité de la personne l'occupe entièrement et qu'il a peut-être oublié depuis longtemps l'être qui est derrière... Il faut peut-être faire cette recherche-là, mais elle est évidemment très sujette à caution, parce qu'elle ne va pas ressembler du tout au personnage «normal», à ce qu'il était. Ca pourrait même donner une extrapolation complètement invraisemblable. Mais pourquoi pas aussi...
Finalement ces idées m'ont couru dans la tête et mon épouse, Juliette Carré, à qui j'en parlais — on parle entre nous de tout ce qu'on fait, on joue beaucoup entre nous et en plus on est très liés sur le plan artistique, on est sur la même longueur d'ondes, très différents mais sur la même longueur d'ondes — donc elle me dit :

«Tu as tort. C'est un personnage tout à fait étonnant, tout à fait extraordinaire. Tu as tout à fait tort.»

Je lui dit :

«Mais... je n'aime pas cet homme-là, je le trouve un peu vendeur de cravates, comme ça, un peu magouilles, je le trouve un petit peu...»

Elle me dit :

«Non, tu as encore tout à fait tort, c'est au contraire un homme tout à fait intéressant, tout à fait merveilleux, d'une intelligence exceptionnelle, d'un sens de la vie tout à fait rare, tout à fait exceptionnel, tu as tout à fait tort.»

Et évidemment, comme j'écoute beaucoup ce qu'elle me dit, je me suis dit :

«Oui, je dois me tromper, je dois avoir des a priori, quelque chose dans la tête qui m'empêche de... Je pourrais peut-être parler avec lui de la chose qu'il n'est plus...»

Parce qu'évidemment, tous les êtres à vocation sont pareils : que ce soit pour le cinéma ou pour autre chose, la littérature ou la politique, et bien forcément un être qui a la vocation ne peut pas être perdu, il est en quelque sorte protégé, alors même s'il regimbe, même s'il dit :

«Ce n'est pas efficace si je fais ci ou ça. Mais tant pis, mon instinct me dit de le faire, ma vocation m'oblige à le faire.»

Je crois d'ailleurs que c'est tout un tas de petites choses comme ça qui ont fait que tout à coup l'animal politique est arrivé en Mitterrand et a presque tout dévoré. La vocation a dévoré Mitterrand.

Mais comme on est tous logés à la même enseigne, il n'y a pas de raisons d'en vouloir à quelqu'un qui est dévoré par une vocation, bien au contraire : trop peu sont dévorés par la vocation ! Alors je me suis mis au travail. J'ai lu beaucoup de choses, par exemple *Les religions d'un président* de Jean Daniel, j'ai relu ce que Laure Adler en dit dans sa dernière année d'Élysée avec lui, ses deux dernières années où elle

IL ME SEMBLE QUE CE QUI EST TRÈS BIEN DANS LE FILM, C'EST QUE RIEN

était très en contact avec lui, etc. J'ai lu tout ça, je me suis fait une idée.

-Est-ce que vous aviez regardé des images, par exemple à la télé ?

- Non, j'en avais trop vues. Je ne pouvais trouver dans les images que la déception de ne pas pouvoir ressembler à Mitterrand, parce que j'ai un visage tout autre. Mais finalement on ne le sent pas trop parce que dès qu'on met le manteau, dès qu'on a les attributs qui le concernent personnellement (et ce sont sûrement des attributs sur lesquels il a beaucoup réfléchi, il ne s'habillait pas n'importe comment ni par hasard), il y a une espèce de présence de lui qui vient en vous... Dans ces images symboles comme ça, quand on met les attributs, on se dit :

«Mais oui, il fait partie de nous, il n'est donc pas incorrect de se prendre un peu pour lui, il n'en serait peut-être pas trop fâché.» Bref, j'ai avancé par petits bonds comme ça, pendant six mois.

- Robert Guediguian dit que la proposition qui lui avait été faite, c'était un ensemble comprenant l'adaptation du livre de Benamou et votre interprétation. Sans vous, il n'aurait pas accepté le film. Que s'est-il passé pour vous entre le moment où Frank Le Wita vous a sollicité et celui où le film s'est mis en place ?

- Il n'y avait pas de scénario du tout. Il fallait l'écrire, donc ils ont mis six ou huit mois à l'écrire, et moi je continuais à jouer je-ne-sais-quoi à l'époque, sûrement le Ionesco ou quelque chose comme ça, je ne sais plus, parce que je joue les pièces longtemps. Donc, je me suis simplement dit : «Laissons-les faire, on verra bien ce qu'il en sortira. Si ce n'est pas bon, on ne le fera pas.»

Et puis un jour Robert m'a apporté le scénario, j'étais en tournée près de Paris, je l'ai lu, et je l'ai trouvé très bien — à part deux ou trois petites choses qui me plaisaient moins. Très bien parce que justement il n'y avait aucune polémique, c'était une espèce de... comment dirais-je... Il me semble que ce qui est très bien dans le film, c'est que rien n'est dit. C'est une sorte d'ouverture vers l'âme d'une personne. Ce n'est peut-être pas conforme du tout, mais... si ça n'était pas un peu conforme, ça ne tiendrait pas... donc si ça tient c'est que... Enfin, ça tient pour certaines personnes, pas pour tout le monde — mais pour certaines personnes ça tient et ça vieillira bien, c'est fait avec une telle probité, une telle franchise... et sans admiration excessive, sans flagornerie, sans genuflexion constante. C'est simplement un travail comme un autre, mais au lieu d'être sur un sujet, au lieu d'être sur une histoire, c'est sur une personne et donc j'ai trouvé ça très, très bien. Dès que j'ai essayé les costumes (c'est Fischer, un tailleur de

N'EST DIT. C'EST UNE SORTIE D'OUVERTURE VERS L'ÂME D'UNE PERSONNE.

la rue, qui l'a fait) ça a été d'une très grande importance, parce que dès que j'ai mis l'étoile du manteau, avant même d'avoir le noir du manteau, l'étoile, l'assise du costume, et dès que j'ai essayé vaguement le chapeau, je me suis dit : «Tiens, c'est possible.» Donc à partir de ce moment-là, je me suis posé des questions qui m'ont amené à caresser en quelque sorte la figure fantomatique du personnage, la caresser pour m'en faire un ami, comme on caresse un chien, et que l'on attend tout de lui. Tout mon travail a été d'attendre ce qu'il avait à me dire, ce qu'il avait caché et de ne pas mettre mon grain de sel là-dedans, en tous cas d'essayer de ne pas mettre mon grain de sel, d'essayer de me laisser embarquer par lui.

- Quelle différence faites-vous entre jouer un personnage fictif, écrit par un auteur, qu'il s'agisse de Molière, Ionesco, Pinter ou Beckett, et un personnage qui a existé ?

- Non, je n'ai pas trouvé de très grandes différences, parce que Mitterrand est une légende, je dirai presque une légende vivante... Pour Mitterrand, comme pour De Gaulle, il n'y a pas de questions à se poser, c'est une fréquentation. Il faut essayer de ne pas faire trop d'erreurs, alors il faut lire certaines choses, évidemment, et en deviner d'autres, beaucoup, mais à partir

du moment où on commence à deviner, on se dit que ce n'est pas tellement soi-même qui invente, c'est quelque chose qui découle d'une lecture ou d'une manière de le regarder, de le voir. Il est toujours différent. En plus, Juliette a des soeurs qui ont très bien connu Mitterrand quand il était député de la Nièvre, parce qu'elles habitent la Nièvre et la partie de l'Yonne qui colle à la Nièvre. Donc elles l'ont vu, approché. Une de mes belles-soeurs tenait un café, un cercle près de l'usine de Clamecy (il y avait une grande usine de produits chimiques à ce moment-là, maintenant elle n'existe plus) et il venait souvent voir son ami le maire de Clamecy, il venait prendre un verre, chez eux, au cercle, et là elle avait tout loisir de le regarder vivre. Il les a sauvées une ou deux fois de choses très délicates, très difficiles, m'ont-elles dit. Elles lui vouaient un culte tout à fait particulier, il avait vraiment été leur sauveur en quelque sorte.

A côté de cela, une autre partie de la famille le détestait, donc il y avait des luttes intestines à l'intérieur de la famille à son sujet... C'est très amusant parce qu'on se dit qu'une partie de la France évidemment était comme ça et l'autre partie autrement... Cet homme a été je ne sais combien de fois ministre, des dizaines de fois, et très tôt : être ministre à 24 ans, 25 ans, c'est quand même assez rare.





«JE SUIS LE DERNIER DES GRANDS PRÉSIDENTS.»



- *Il a eu son premier poste quand vous avez commencé votre carrière d'acteur.*

- Oui, à peu près. A ce moment-là pour moi il était un inconnu et pour lui... je suis resté un inconnu ! Si si si, complètement, en tout cas je n'ai jamais eu la moindre idée de ce qu'il pouvait savoir de moi !
Bref, pour revenir plus précisément au travail dont nous parlons, je l'ai commencé comme ça, petit à petit, et j'ai été — évidemment — énormément aidé par Robert.
Je lui avais dit :

IL Y A QUELQUE CHOSE DE TRÈS CURIEUX : QUAND ÇA ARRIVE

«Il faudrait faire du film sur Mitterrand, ce que faisaient les poètes dans le temps, qui à la mort du monarque écrivaient plusieurs poèmes sur ce qu'avait été la vie du monarque.»
Il m'a dit :

«Oui, ça peut en effet ressembler à ça.»

C'est un hommage, c'est tout. On ne sait pas s'il a été bon, s'il a été efficace ou pas, on n'en sait rien, mais il a été. Il est là, il a sa figure dans le Larousse et c'est lui, ça ne peut être que lui, ça ne doit être que lui. On lui rend hommage parce qu'avoir une charge énorme, de cet ordre, c'est quelque chose de très particulier, de très dur à vivre sûrement, de très difficile.
Il y a la maladie en plus mais ça, ça ne m'a pas trop préoc-

cupé. Je pense que la personne dévorait la maladie, jusqu'au moment où elle l'a dévoré.

C'était un homme d'un grand courage. Il m'a semblé que c'était un homme très prudent et très, très courageux, extrêmement courageux, mais prudent, très prudent...
Il y a quelque chose qui m'a frappé en lui (je trouve d'ailleurs que c'est souvent comme ça dans la vie), c'est que quand on a un poste, une fonction qui correspond à quelque chose de grand, il ne faut pas trop s'en servir, il faut être très prudent dans la manière de s'en servir, et ça, c'est une qualité à lui rendre, à lui, particulièrement.

Je crois qu'un des grands mérites de Mitterrand, c'est cette prudence magnifique et ce fait de dire :
«Je ne vais pas épater la galerie, je suis là où je suis, j'ai à faire ce que ma fonction me demande de faire, maintenir les équilibres entre les différentes classes sociales qui représentent ce pays, les différentes provinces, essayer de les assembler, qu'ils ne se fassent plus la guerre, qu'ils essayent de comprendre qu'il y a un intérêt plus grand à être silencieux, persévérants, calmes. Il faut essayer de corriger certaines choses qui ne vont pas mais y aller très doucement.»
Il accède au premier poste du pays avec la considérable force de propulsion qu'a représenté l'arrivée de la gauche au pou-

voir. C'est en soi un acte absolument impensable ou irréalisable : il l'a réalisé. A partir du moment où il l'avait réalisé, il fallait mettre la pédale sur le frein et y aller très doucement, c'est ce qu'il a fait. C'est pour ça qu'il a fait deux septennats, et comme ça qu'il a accoutumé le pays à l'idée de la gauche, à une certaine idée de la gauche, qui aurait pu prendre la place de la droite, mais il aurait fallu persévérer davantage dans cette ligne et malheureusement il n'était plus là donc tout ça est resté un petit peu... comme toute chose humaine, un petit peu... à l'abandon. Ça a du le faire souffrir horriblement, plus que son cancer, je crois. Il savait très bien... On ne va pas impu-

À LUI RESSEMBLER, C'EST À L'ENFANCE QUE J'AI PENSÉ...

nément prendre une décision qui engage l'honneur du pays sans prendre certaines précautions et savoir de quoi on parle. Là-dessus, on ne peut lui faire beaucoup de reproches, il savait très bien de quoi il parlait et quelle place il aurait dans l'Histoire de France, depuis toujours et jusqu'après sa mort. Il savait très bien quel pion sur l'échiquier il fallait pousser dans un sens ou dans l'autre. De ce point de vue, c'était un très grand monarque, à mon avis. De Gaulle a été un empereur extraordinaire aussi. Mais ce n'était pas la peine de parler de ça, parce que lui l'avait fait, il avait parfaitement joué ce rôle, son rôle. Il y avait peut-être à donner l'idée d'une figure qui prend sa place et qui arrive à lui ressembler. Il y a quelque

chose de très curieux : quand ça arrive à lui ressembler, c'est à l'enfance que j'ai pensé, c'est ça qui me guidait. Je me suis sans cesse demandé :

«Mais quand il était à Jarnac, ou quand il était à Angoulême, ou quand il était à Paris, pour ses études, quand il était un jeune rastinien ou un jeune... tout ce qu'on veut, à ce moment là, comment était-il ?»

Il avait certainement l'idée d'être un jour président, parce qu'on ne peut pas être président si l'on en n'a pas l'idée pendant longtemps. Donc, je me suis rattaché à ce moment de l'enfance où la vocation frappe et peu importe après ça si cela

ressemblait ou non à la figure de l'homme en train de le faire puisque lui l'avait fait. J'ai travaillé plutôt en amont.

- *Dans le film, il y a beaucoup de dialogues tirés directement de discours de Mitterrand. Est-ce que cela vous a influencé ?*

- Non, je n'ai même pas lu ces discours, ça ne m'intéresse pas du tout. Si j'avais fait un film sur les magouilles de Mitterrand, la façon dont il piégait les autres, alors ç'aurait été un tout autre film... Mais d'ailleurs je ne l'aurais pas fait parce que je ne me serais pas mêlé d'avoir un avis sur le caractère intime de cet homme-là. Je veux bien avoir un avis, mais sur les

ON NE VA PAS SE METTRE À PENSER ON SERAIT VRAIMENT LES DERNIERS

actions, non, je n'ai pas le droit, je ne peux pas me substituer à un autre être. Travailler un personnage, c'est travailler sur les actions de ce personnage tel que l'auteur les a décrétées, voulues, et c'est tout, rien d'autre. Tout ce qui serait affirmé serait très dangereux, et tournerait très vite au ridicule, même avec un personnage de fiction. Il faut faire très attention à ça. Je me suis contenté de penser à ce qu'il était à Angoulême, à Jarnac... Cette friction de l'âme du personnage, je me l'accordais pour ce qui était l'adolescence et c'est tout. Je m'en tenais à ça parce que je me suis rendu compte que quelles que soient les choses qui arrivent à quelqu'un et qui viennent le déformer en cours de route, qui viennent l'atteindre ou qui viennent dans le trajet de la vie, toutes ces choses-là sont des luttes pour garder quelque chose qui était là à quatorze/quinze ans, en soi, pour le garder à tout prix malgré toutes les vicissitudes, toutes les attaques, tous les combats qu'il faut engager. J'ai essayé de balayer tout ça et... comment dirais-je... d'avoir l'irrespect de fouiller un peu dans les innocences du personnage.

- Est-ce que Guédiguian vous donnait des indications ?

- Non, pas beaucoup, mais il faisait les plans, je regardais comment et les trouvais très beaux. Ils signifiaient davantage que ce que j'aurais pu dire. Donc, les plans étant très beaux — enfin : je les trouvais très beaux (avec Renato Berta à l'appareil, au cadre et à la lumière, qui est un artiste merveilleux, un très grand artiste, avec Robert, deux très grands artistes !) — je me sentais compris, admis dans l'image, aimé par l'image. Ça donne un confort extraordinaire à l'acteur, quand il se sent dans une image qui signifie quelque chose, parce qu'il n'a pas besoin de le signifier, l'image s'en charge. Il est alors tout entier dans la manière de ressentir à l'intérieur, de s'approcher de la vérité la plus grande, sans que personne n'en parle, sans qu'on ne glose entre un plan et un autre. Non, on continue son chemin, on regarde bien tout, on voit bien la lumière, on voit bien le cadre, où est l'appareil — tout à coup on découvre quelle est la partie du visage qui joue à ce moment-là... Et toutes ces petites choses racontent quelque chose qui vient ajouter à ce que je peux ressentir, parce que s'il n'y a pas ça, il

À LA PLACE DE MOLIÈRE, DES IMBÉCILES !

n'y a rien. Le jeu n'appartient pas à l'acteur : on pourrait dire que le non-jeu appartient à l'acteur mais le jeu appartient à l'appareil, il appartient au metteur en scène et il appartient au cadre et à la lumière. C'est pour ça que je n'aime pas tellement faire de cinéma. A part Grémillon, Chabrol dans deux-trois choses, Truffaut, une fois ou deux comme ça, tous les autres m'ont demandé de jouer devant l'appareil ; autant j'aime jouer au théâtre, autant là je trouve ça déplacé. Le jeu au cinéma ne doit pas exister pour l'acteur : c'est un état qui doit exister, mais le jeu sort de la situation. Ce qui est agréable pour l'acteur, c'est de savoir que la caméra en dit plus et que le metteur en scène en dit plus avec son chef opérateur et le cadre. Il en dit plus que ce que je pourrais en dire.

- Guédiguian explique qu'il aime laisser aller les situations, pour être ensuite complètement libre de (re)trouver au montage ce que donne l'acteur...

- Oui, mais c'est lui qui joue le film, comme d'ailleurs au théâtre : très honnêtement, si on veut regarder les choses en

les approfondissant un peu, on s'aperçoit que c'est le public qui joue la pièce, pas l'acteur, qui est l'intermédiaire entre l'auteur — parce que l'auteur joue la pièce évidemment — et le spectateur. Si l'acteur joue trop, il empêche le spectateur de jouer et celui-ci s'ennuie, à coup sûr. Il s'emmerde, se demande ce qu'il fait là, devant le fait accompli... Tout l'art de l'acteur est justement de promouvoir une vie dans le spectateur, une vie qui va croître et embellir au fur et à mesure des heures qui passent. Et à la fin, la résultante de tout ça, quand le jeu va s'arrêter, que le spectateur ne jouera plus, et bien à partir de ce moment-là le jeu va faire son chemin. Mais si on joue pendant, c'est catastrophique. Evidemment on s'agite, mais en fonction d'une situation, d'un texte et d'une pensée qui ne sont pas siennes, et ne peuvent l'être : on ne va pas se mettre à penser à la place de Molière, on serait vraiment les derniers des imbéciles ! Je ne peux pas interpréter Molière, je ne peux que le suivre, le suivre à la trace (en lisant, en relisant), ou Ionesco ou Beckett ou Pinter ou Diderot, je ne peux que les suivre à la trace, comme un chien flaire. On dit que l'odorat du chien, le flair, est énorme ; et cette forme d'intelligence-





«IL FAUT MÉPRISER L'ÉVÈNEMENT, IL FAUT AVOIR LA PASSION DE L'INDIFFÉRENCE.»

C'EST LA SEULE MANIÈRE D'AVANCER.»



là, l'acteur doit l'avoir, pour donner un idée au spectateur de ce qu'il y a de richesses et trésors dans ce fait que le rideau tout à coup s'est ouvert et que tout à coup des gens se sont agités devant lui. C'est quelque chose qui est tellement scandaleux, de voir des acteurs jouer à la place de l'auteur, se prendre pour les personnages ! Ca, c'est horrible, horrible, horrible ! Je vais très rarement au théâtre, je ne peux pas y aller. Je ne fais de reproches à personne, chacun fait comme il peut, mais vraiment, on devrait veiller beaucoup plus à... l'amateurisme a pris quand même une place trop énorme, dans ces démarches-là, dans la démarche du jeu.

JE N'OBÉIS PAS FORCÉMENT AU METTEUR EN SCÈNE :

- Est-ce de l'amateurisme ou un manque d'humilité ?

- Non, c'est de l'amateurisme. Parce qu'il suffit de dire non à un jeune, tu n'as pas besoin de, ce n'est pas difficile de, ce n'est pas compliqué de... On a l'air de faire des tas d'intellectualités avec ça, mais il n'y en a pas. Il suffit de dire : «Tu joues trop, ne prend pas la place du rôle, ne prend pas la place de l'auteur, laisse lui sa place et pense au spectateur qui doit, lui, jouer le rôle.» Mitterrand est un très bon exemple. Peut-être ne laisserai-je que ça dans tous les petits appels que j'ai fait au cinéma dans ma vie, je ne sais pas, mais si c'est ça, ça sera bien parce que ça

reflète exactement ce que je pense. Dans l'art, on se pose toujours des questions inutiles, qu'il n'y a très souvent pas lieu de se poser ; comme il n'y a pas à douter de soi : on ne pourrait être intéressant puisque ce n'est pas soi qui sera intéressant, c'est la situation, le rôle, c'est ce qu'a fait l'auteur qui sera intéressant et c'est la façon dont il est habillé. On n'y peut rien, il faut se servir de ça, il faut disparaître. La merveille serait de disparaître vraiment.

Est-ce que vous aviez déjà vu des films de Guédiguian avant de travailler avec lui ?

- Oui ! Ah oui ! J'aime énormément *Marie-Jo et ses deux amours* que je trouve un film merveilleux, *A la place du coeur* que je trouve un film extraordinaire, d'une structure... les plans se succèdent, comme chez les grands metteurs en scène, avec des buts très modestes, ce qui est un peu gênant parfois parce qu'il est trop modeste, mais enfin... Il travaille merveilleusement bien. La fin du premier est magnifique, avec les poissons, c'est vraiment très beau, mais il y a des erreurs dans le milieu du film. Le film débute d'une manière extraordinaire, puis il hésite et après il redevient tout à fait étonnant. Quand il a l'audace des grands, il est magnifique. Et il a du mal parce que... je ne sais pas, il y a des idées qui doivent le gêner, peut-

être, il se veut trop modeste. Il faut prendre sa place quand il faut la prendre, comme Mitterrand, il faut se mettre dans le fauteuil, et dire : «Bon, et maintenant, qu'est-ce qui se passe ?» et puis voilà, ne pas s'en occuper trop. Mais laissez-moi revenir à l'amateurisme, que je trouve scandaleux. L'amateurisme, c'est faire quand il n'y a pas à faire. Et faire quand il n'y a pas à faire, ce n'est pas la peine !

- Est-ce que vous avez demandé des changements dans le scénario ?

- Non, pas du tout, je ne me mêle pas de ça, ce n'est pas mon

J'OBÉIS AU PERSONNAGE ET J'OBÉIS À L'AUTEUR.

travail. Je suis un acteur assez docile, mais je n'obéis pas forcément au metteur en scène : j'obéis au personnage et j'obéis à l'auteur. Comme, là, l'auteur et le personnage ne faisaient qu'un, j'ai beaucoup obéi à Mitterrand. Même mon rôle, c'était d'obéir à Mitterrand et d'écouter les conseils de mon metteur en scène. Lui aussi travaillait avec le rôle, il n'y avait pas que moi qui travaillait avec le rôle.

- Y avait-il des fois où vous n'étiez pas d'accord avec ce qu'il disait ?

- Non, jamais, en quoi cela me regarde-t-il ? Et puis : qui va faire le montage ?

- Il y a une scène qui est extrêmement sensible, extrêmement dure en même temps, celle du bain. Comment l'avez-vous abordée ?

- Il s'est trouvé que dans l'idée du scénario elle était importante, elle était scandaleuse, en fait elle était musclée, chargée de sens, et ce sens est resté, je ne l'ai pas trop abîmé, c'est tout. Mais elle était dans le scénario, c'est la scène qui m'avait le plus frappé, personnellement. Quand j'avais lu cette scène, je m'étais dit : «C'est merveilleux de penser qu'il a du être comme ça.»

- C'est une des seules fois où le corps est vraiment en jeu...

- Oui, et ce n'est pas le corps de Toto⁽¹⁾ ! Le corps de Toto dans la glace ce n'est pas la même chose, ce n'est pas l'acteur qui fait ça, c'est la lumière et le cadre qui font ça. Mais c'est une chose agréable pour un acteur de savoir qu'on n'est pas regardé de la même manière. Si c'est Jaco van Dormael qui me regarde dans la glace, qui regarde Toto âgé dans la glace, ce n'est pas Mitterrand qui est regardé par Guédiguian. Pourtant c'est la même personne, mais c'est autre chose.

- Dans les rôles que vous avez interprétés, y en a-t'il qui vous ont marqués et qui vous accompagnent encore ?

- Non : je suis toujours content d'oublier les personnages. Ah, quand c'est fini, j'ai hâte qu'ils me quittent. Ils me quittent parfois en trois ou quatre secondes après la dernière représentation d'une pièce. Si je retrouve un personnage quinze ans après, parce que parfois je re-joue, c'est un autre. Mais je suis content de le quitter, toujours. Psychhhh ! Ah ! Quelle chance, il s'en va...

- Même chose pour les films ?

- Pareil. Pour le film, c'est l'attachement au metteur en scène. Je donnerais une préférence à l'auteur et au spectateur au théâtre, et au cinéma au metteur en scène ou au cadreur, à l'image. Il m'est arrivé de faire du cinéma sans avoir devant moi quelqu'un qui soit de ma famille intime et j'en ai souffert... et ça m'a dégouté. Je n'ai pas fait de cinéma pendant des années. Je n'en fais qu'une fois de temps en temps, comme ça, pour voir, quand je sens un réel désir et une envie de la part du metteur en scène — là ça me plaît beaucoup. Evidemment je regrette beaucoup de ne pas tourner avec Fritz Lang, avec Murnau, avec Erich von Stroheim ou Kurosawa, qui sont pour moi les plus grands metteurs en scène qui aient jamais existés. Grémillon est un des rares que j'ai pu connaître de tous ces grands, donc je n'ai pas été tellement verni. Mais j'ai eu Guédiguian, j'ai eu Claude Chabrol, François Truffaut

qui m'a très bien mis en scène dans **La Mariée était en noir**. Il s'est merveilleusement bien servi de mes défauts, Claude aussi. On peut dire qu'il m'a donné une autre destination que celle que j'avais voulue, parce qu'initialement je trouvais que le personnage de **La Femme infidèle** ou celui de **Juste avant la nuit** étaient des victimes et des personnages assez sympathiques, et même très sympathiques. Et lui il a distordu la chose — c'est son droit et son devoir — et il l'a bien fait. Mais ça me gênait un peu. Grémillon pour sa part a très bien vu le côté anarchique que j'avais en moi, très jeune, il l'a bien senti.

- Pouvez-vous nous parler du travail de la voix ?

- Ca se fait petit à petit, tous les jours, sans qu'on ne s'en occupe trop. Quand elle se casse, elle se casse, et il faut jouer avec une voix cassée. Puis on dort, elle revient, elle revient toujours, un peu toujours à la même heure, vers six heures et demie, sept heures du soir, elle revient même si la veille on s'est vraiment esquiné la voix, elle revient quand même, elle est très fidèle, très très très très fidèle. Elle revient mais elle est partie, comme ça, à midi et puis le soir à dix-huit heures, elle ressort, on ne sait pas pourquoi, c'est comme ça, il ne faut pas trop s'en occuper, mais il faut apprendre à respirer, pour la soulager. Il faut apprendre à respirer, parce qu'au moment où l'on crie, il faut lui laisser un repos par la respiration, pour qu'elle se détende et qu'elle puisse repartir. C'est une espèce de

gymnastique que l'on fait au cours des centaines de représentations qu'on a données, des milliers même, elle se fait tous les jours un peu plus, un peu mieux, un peu plus fidèle même avec l'âge, elle est assez fidèle quand même...

- Chez vous, on sent qu'il y a une très forte adaptation, ou en tout cas un travail très important entre la voix et les textes que vous dites...

- Je voudrais qu'on ne le sente pas...

- ...on sent que vous aimez les textes que vous dites, il se passe quelque chose...

- Oui, mais parfois je suis un peu péremptoire avec le texte et ça me dégoûte dans le travail. Il est trop présent parfois, parce que je m'appuie dessus de toutes mes forces et ce n'est pas bien, il faudrait que ça coule mieux. C'est difficile... C'est difficile avec Beckett, avec des gens comme ça parce que ce sont de véritables pierres, des morceaux de marbre qu'on transporte avec soi, c'est difficile évidemment de ne pas en tenir compte, il y dans la bouche cette espèce de... «Peut-il y avoir misère plus haute que la mienne ?» Evidemment... autrefois... mais aujourd'hui : «Mon père, ma mère, mon chien.» Il faudrait arriver à ce que l'on sente que c'est écrit comme ça, mais qu'en même temps on ne le sente pas trop.

- Pour **Le promeneur...** , est-ce que vous alliez aux rushes ?

- Non, j'y allais du temps de Chabrol, j'y allais même beaucoup. Mais après, je me suis rendu compte qu'au montage, le sens était complètement changé ! Ce n'était donc pas la peine que je me donne la peine d'aller les voir. Parce qu'à un certain moment donné des rushes, quelque chose faisait qu'on pouvait se dire «quelle victime, quelle...» et hop ! ça sautait au montage... Alors depuis je n'y vais plus, ce n'est pas la peine. D'ailleurs Chabrol me disait : «Ce n'est pas la peine, je ne sais pas pourquoi tu viens. Enfin, viens si tu veux...»

- Qu'est ce que ça vous a fait de voir **Le Promeneur du Champ de Mars** terminé, qu'en avez-vous pensé ?

- J'étudie. Quand je vois un film pour la première fois comme ça, je surveille les moments où j'ai pu me tromper, les moments où j'ai pu ne pas être juste, où il y en a un peu trop, où il n'y en a pas assez... Alors je surveille, c'est une chose très difficile à vivre, pas tellement amusante, parce qu'on trouve évidemment un tas de défauts.

- Surtout un perfectionniste comme vous...

- Non, non, on trouve des défauts parce qu'entre ce que l'on a rêvé et ce que l'on voit, il y a une marge.



- *L'accueil du public a été très bon, la critique aussi...*

- Oui, je pense. En fait, je ne sais pas, je ne lis jamais. Il m'arrive de tomber dessus mais en principe je ne lis pas beaucoup.

- *Et le fait de vous voir attribuer le César du meilleur acteur pour **Le promeneur...** ?*

- Ca m'a surpris parce que je l'avais eu quatre ans avant pour **Comment j'ai tué mon père**. Je pensais que Poelvoorde ou l'autre... je ne me rappelle plus... Enfin il y en avait deux qui avaient fait des prestations très étonnantes, je pensais que l'un

JE DOIS BEAUCOUP À LA RADIO DE CE POINT DE VUE, POUR L'APTITUDE QUE L'ON A À S'Y OUBLIER EN TANT QU'ACTEUR :

d'eux l'aurait. Comme je l'ai eu une fois, ça va. Mais non, je l'ai eu deux fois. J'étais dans la voiture quand quelqu'un m'a téléphoné après la représentation — je jouais à Chelles ce soir-là. Donc, quelqu'un a téléphoné avec un portable à quelqu'un qui était dans la voiture avec moi et qui a dit :

«Ah, tiens, tu as le César.»

Et j'ai dit :

«Ah, bon.»

Et voilà, c'est tout.

- *La première fois vous étiez à la cérémonie des Césars avec Anne Fontaine ?*

- Non, je n'étais pas là non plus. Je jouais à Lyon. Après, je suis allé dîner en face du théâtre des Célestins, avec Claudia Staviski, Juliette et quelqu'un d'autre... Toute la salle s'est levée à un moment, on m'applaudissait :

«Vous venez d'avoir un César !»

Et j'ai dit :

«Ah bon»

Voilà, c'est tout. Ca m'a fait plaisir bien sûr, mais je n'en ai tiré aucune espèce de...

En fait, il y a deux choses qui m'ont fait plus particulièrement plaisir. Bon, ce qui me fait plaisir en général, c'est lorsqu'on me demande de jouer quelque chose : ça, ça me fait très plaisir,

bien sûr. Mais sinon, ça m'a fait plaisir de recevoir le Prix du Théâtre : en principe, on le donne rarement à un acteur, on le donne plutôt à un metteur en scène ou à un auteur, donc là ça m'a vraiment fait plaisir, tout comme le jour où l'on m'a nommé Commandeur des arts et des lettres — comme on va le faire demain pour Hirsch ! — ça aussi, ça m'a fait très plaisir. Mais enfin, ce sont des fronts ornés de lauriers, à la toute fin...

- *Pour beaucoup de gens, vous êtes quelqu'un de très droit, qui n'a jamais fait d'écart vis-à-vis des textes...*

- Les textes que j'ai dits à la radio m'ont énormément servis pendant vingt ans, j'ai dit de grands textes à la radio parce qu'à l'époque il n'y avait pas de télévision. C'est vraiment l'une des périodes les plus riches d'enseignements de ma vie ; passer de Saint-Simon à Louis-René Desforêts, ou à Cendrars et revenir à Montaigne après *La prose du transibérien*, ce sont des gymnastiques phénoménales. Ca m'a appris énormément, de passer d'un univers à l'autre. Ou encore de dire Michaux, avec Michaux de l'autre côté qui me disait :

«Non, plus comme ci, plus comme ça»

Il était impitoyable. Je me suis usé dans un studio toute une après-midi avec des poèmes de *La nuit remue*, mais c'était

ARRIVER À OUBLIER, À OUBLIER CE QU'ON EN PENSE, À ÊTRE COMPLÈTEMENT AU SERVICE DE LA CHOSE À FAIRE.

extraordinaire, parce que c'était lui, ce mage derrière la vitre, on était dans le corps-à-corps, c'était bien, très bien au bout du compte. Combien de fois avec Malraux, avec beaucoup d'autres, Aragon, Cendrars, tous ces gens-là, c'était magnifique... Ou encore avec Supervielle, pendant six mois, presque trois fois par semaine avec les poètes du XIII^{ème} siècle, il adorait les poètes des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles aussi, c'était fantastique, c'est ce qui m'a appris le plus. L'interprète n'a de valeur que par l'univers des auteurs. C'est une bonne place que celle de l'acteur, et pas très bonne à la fois : il est là pour faire vivre ce que l'autre a imaginé, donc il faut une destruction pour arriver à entrer dans ce qu'il a imaginé, parce qu'on n'est pas lui ;

et donc cette technique-là, je l'ai apprise beaucoup à la radio. Je dois beaucoup à la radio de ce point de vue, pour l'aptitude que l'on a à s'y oublier en tant qu'acteur : arriver à oublier, à oublier ce qu'on en pense, à être complètement au service de la chose à faire. C'est fantastique.

- *C'est uniquement l'apanage des grands acteurs de pouvoir changer de texte, comprendre et saisir la différence entre chacun.*

- Oui mais... enfin, ça devrait être ça, le métier. Ça devrait être ça.

- *Guédiguian dit que vous avez une «théâtralité naturelle»...*

- Oui, il a raison. C'est «à force de», ce n'est pas de mon fait, mais... à force, oui j'ai une théâtralité naturelle, sûrement.

- *Il y a quelque chose qui émane de vous...*

- J'ai commencé à jouer au théâtre à dix-sept ans et ce jusqu'à maintenant, donc ça fait un paquet d'années, et j'ai joué tout le temps, tout le temps. Là, je viens de jouer *L'avare*, j'ai quelques jours tranquilles puis après je reprends à la Porte Saint-Martin, en «régulier». Ca va être l'enfer, parce que c'est très

S'IL N'Y AVAIT PAS L'AMOUR DES AUTEURS,

dur physiquement. Je ne sais pas comment récupérer d'une représentation sur l'autre...

- Vous jouerez tous les soirs ?

- Tous les soirs, le dimanche en matinée, puis pas de soirée et pas de lundi, mais tout le reste, six fois par semaine... Ca dure presque trois heures, avec l'entracte trois heures et quart : c'est long, parce que finalement l'arrêt de l'entracte est pénible... Mais ça va aller ! J'espère ! Et si je m'arrête, et bien je m'arrêterai et voilà, je n'y peux rien !

- De toutes façons, vous avez envie de continuer...

- Bien sûr, parce que c'est ma vie, c'est comme ça, je suis fait pour ça, c'est tout. Je n'ai pas de mérite particulier. S'il n'y avait pas l'amour des auteurs, ce serait un métier de chien. Mais il y a cet amour des auteurs, alors ça compense tout. Parce que quand vous dites :
Je vous construirai une ville avec des loques, moi !
Je vous construirai sans plan et sans ciment
un édifice que vous ne détruirez pas
et qu'une espèce d'évidence écumante soutiendra et gonflera,

qui viendra vous braire au nez,
et au nez gelé de tous vos Parthénon, vos arts arabes et de vos Mings
avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard
et du son de peau de tambour, je vous asseoirai des forteresses
écrasantes et superbes !⁽²⁾

C'est Michaux. C'est superbe. Et tout est comme ça.

Et Molière ! C'est fabuleux. C'est inimaginable, l'aspect provocateur de Molière est une chose sublime ! On en fait l'apôtre du bon sens... ça alors ! Grand étonnement parce que, comme provocateur, sur la vérité de lui-même, il se déchire continuellement. Dans **Le Misanthrope**, c'est épouvantable, c'est une véritable destruction définitive de l'individu, de la croyance que l'individu peut avoir en lui-même — ce n'est malheureusement pas souvent joué. **L'Avare** est une pièce fantastique, hallucinante de modernité, sur l'argent-roi... Tout danse autour de ça. Et en même temps, c'est tellement pitoyable, c'est... tellement grand par la pitié ! C'est terrible... C'est de tous temps. Cette pièce est très curieusement construite : il y a trois actes d'exposition, qui tous sont passionnants mais ce n'est que de l'exposition et tout à coup le IV et le V qui viennent là après l'entracte et qui comme un maelstrom emportent tout ! Donc : il a tout monté, pour tout détruire. C'est fantastique... Les grands auteurs sont des génies. Ce sont des demi-dieux !

CE SERAIT UN MÉTIER DE CHIEN.

Ils sont tous fantastiques. J'ai joué deux pièces de Thomas Bernhard : *Minetti* et *Avant la retraite*. Je n'ai pas trouvé tout ce qu'il fallait, et si j'ai la possibilité de reprendre le travail, je voudrais bien arriver au rire, ce rire qui est évident dans *Le faiseur de théâtre* mais moins dans *Minetti*. La satire de l'acteur est terrible dans *Minetti*, et je n'étais pas assez cruel avec moi-même. Bernhard, à mon avis, c'est le plus grand des contemporains, et Dieu sait si j'admire Pinter, Beckett bien sûr, Ionesco évidemment, tous ces gens sont des géants, mais Thomas Bernhard... *Extinction*, c'est fantastique. Toutes ses pièces sont fantastiques, mais c'est presque impossible à jouer, et j'aurais bien voulu avant de m'en aller en jouer une très bien. *Minetti* c'est difficile, très difficile, et je l'ai raté, tant pis. Mais si je peux, je vais réussir, parce que c'est fantastique. C'est la négation, ce métier d'acteur est ridiculisé d'une manière telle qu'on a envie de le serrer dans ses bras à la fin de la représentation pour lui dire «Evidemment tu es ridicule mais qu'est-ce que tu veux, on est tous un peu comme ça... Console-toi.» C'est effrayant. Enfin : on ne peut pas tout faire.

⁽¹⁾ **Toto le héros**, film de Jaco van Dormael, 1990.

⁽²⁾ **Contre ! (La nuit remue)**, 1935)

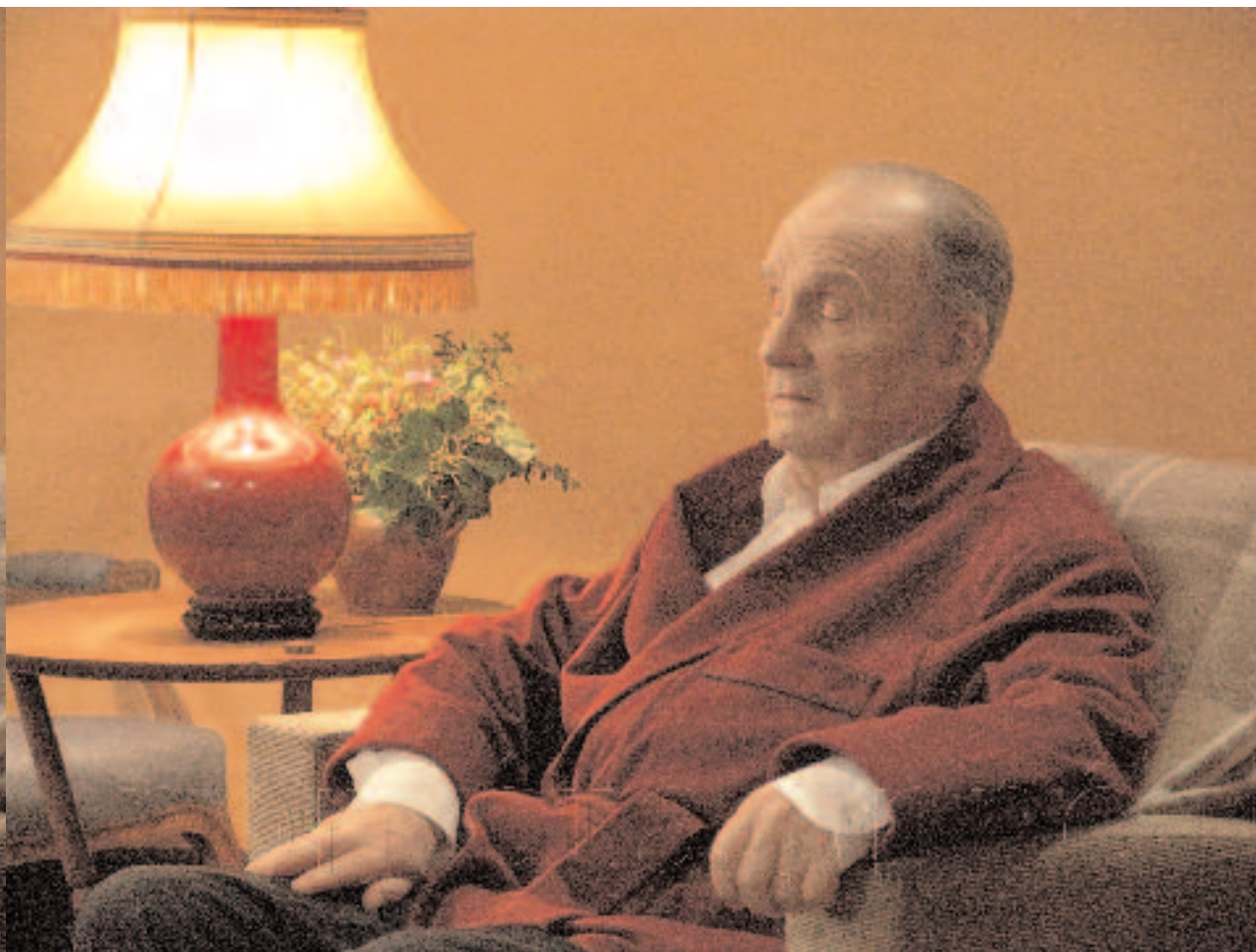






«VOUS VERREZ QUE DANS QUELQUES ANNÉES

ILS FERONT COMME SI JE N'AVAIS JAMAIS EXISTÉ.»



GUEDDIGGUAN

CHAPEAU

Entretien avec Robert Guediguian le 25 octobre 2006

MANTEAU

ÉCHARPE





Pour commencer, comment en êtes-vous arrivé à faire un film apparemment aussi loin de ce qui fait l'essentiel de votre oeuvre, hors de Marseille, avec Michel Bouquet, François Mitterrand ?

- En fait, ça ne pouvait venir que de l'extérieur. Je ferai peut-être d'autres films hors de mon chemin, qui, pour aller vite, peut se résumer à mon théâtre : Marseille et ma troupe, mes acteurs habituels, avec lesquels je raconte depuis quelques années des comédies, des tragédies, des farces, des contes... Disons que je participe au questionnement du monde de cette manière-là, particulière, engagée, et ce n'est bien sûr pas une stratégie : cela s'est développé petit à petit, c'est maintenant devenu une nécessité. Même le public y participe d'ailleurs, puisqu'il est très régulier, venant voir comment ça évolue dans ce théâtre-là, comment ce théâtre se pose les questions du monde d'aujourd'hui. C'est un public très fidèle, qui ne bouge pas, sauf quand je fais un film plus étrange — là il y a plus de monde. Mais sinon c'est à chaque fois le même score, le même financement... Et lorsqu'il y a un film particulier, le cercle s'élargit, comme pour *Le promeneur...* ou *Marie-Jo...*, parce qu'il était à Cannes.

Bref, ce cercle habituel me permet de travailler comme un artisan, sans souci, à faire bon an mal an un film tous les un an et demi. Tout va très bien, je peux continuer comme ça jusqu'à la fin de mes jours ! C'est un statut particulier, comme celui de Rohmer, qui fait un cinéma très différent, mais assez proche en terme d'équilibre de production... Il y a un équilibre entre les

entrées que je fais et le financement que j'ai, et il n'y a aucune raison que ça cesse... Rohmer, bel exemple, a aussi cette autoroute-là...

A coté, je produis, au service de gens que j'aime beaucoup, via Agat Films, qui fait un cinéma militant. Je montre que ce genre de choses peuvent exister : le cinéma indépendant... Je suis très fier l'idée de collectif, de coopérative, qui faisait rire tout le monde il y a quinze ans, mais plus maintenant, puisque ça marche, avec plus de 300 films produits...

Mais à côté de ces deux axes, j'ai toujours dit que je pourrais répondre à des commandes, si on me propose des choses qui soient très éloignées ce que je fais, très différentes, mais surtout pas le raisonnement classique qui consisterait à me proposer de faire la même chose ailleurs, par exemple un film en milieu ouvrier à Roubaix !

Donc, là, c'est arrivé. Pas du tout par hasard : Frank le Wita, qui me l'a proposé, est la première personne que j'ai rencontrée en arrivant à Paris en 1975. C'est avec lui que j'ai fait mon premier film, on a milité ensemble, on a les mêmes préoccupations politiques, historiques...

Il vient me voir un jour en me disant :

«J'ai acheté les droits du livre de Benamou, **Le dernier Mitterrand**»

J'en avais entendu parler, mais je ne l'avais pas lu. Je savais que c'était sur les derniers jours, donc sur la mort. Il me parle de

Michel Bouquet, ça avait d'ailleurs déjà été évoqué dans la presse, un papier disait qu'il jouerait Mitterrand. Donc, Frank est venu me voir en vacances à Marseille, et je lui ai dit d'emblée que j'étais intéressé. Au bout d'une demi-heure d'exposition d'où il en était, j'étais intéressé, je ne sais pas pourquoi... Enfin, aujourd'hui, quand j'analyse avec du recul, je sais pourquoi... Donc, j'ai acheté le livre, l'ai lu et j'ai rappelé Frank pour confirmer mon intérêt, et on est parti comme ça.

Tout cela pour dire que pour me faire quitter mon petit théâtre, il fallait que la proposition arrive de l'extérieur et qu'elle soit très étrange ! Et là, pour le coup, elle l'était : d'abord parce que j'ai toujours fait des films sur des gens qui n'avaient pas de pouvoir, et là je devais faire un film sur une personne de pouvoir ; ensuite, il s'agit d'une personnalité historique que je n'appréciais pas tant que ça au moment où nous étions contemporains, quand il était Président de la République, mais j'avais envie de le regarder comme si j'avais cent ans de recul, comme s'il s'agissait d'un personnage faisant déjà partie de l'Histoire, comme Louis XI, en pensant, à tort ou à raison, que l'Histoire s'accélérait de façon vertigineuse ces dernières années, dix ans pouvaient être cent ans.

Par ailleurs, la proposition était assortie de Bouquet, et j'ai d'ailleurs dit à Frank :
« Si ce n'est pas Bouquet, je ne fais pas le film. »
Parce qu'en lisant le livre, je m'étais fixé quelques principes.

Pour sortir de mon autoroute et aller sur des sentier de traverse, il fallait que ce soit dangereux, qu'il y ait un enjeu artistique, un pari, une gageure, l'envie d'être performant, une excitation aussi liée au danger qu'il y avait à essayer de passer entre les balles, car beaucoup de gens de cette Histoire sont encore vivants... Et donc, pour réussir ce pari dangereux, j'ai dit clairement que je ne le ferais pas sans Bouquet.

J'insiste pour rendre à César — c'est le cas de le dire ! — ce qui lui appartient : le film et Bouquet sont des idées de Frank, il faut vraiment les lui attribuer. S'il n'avait pas eu l'idée de Bouquet, le film ne se serait pas fait. C'est d'ailleurs la plus belle chose pour un producteur, d'avoir l'idée originale... Pour ma part, même en étant coproducteur, si Bouquet n'avait pas accepté, je n'aurais pas fait ce film. Donc, nous étions d'accord sur une chose : ne cherchons pas d'autre acteur.

La seconde chose qui me plaisait : je me suis toujours posé la question de savoir pourquoi les rois, princes, seigneurs, dieux avaient un succès fou au théâtre, des grandes tragédies grecques à Shakespeare. Un engouement très fort qui nous renvoie aussi à la question de savoir pourquoi les revues qui traitent des grands personnages de ce monde, de la haute société, ont un tel succès populaire. Et je crois savoir pourquoi : précisément parce que leur pouvoir ne les préserve en rien de toutes les difficultés de l'existence, des soucis amoureux, des soucis d'héritage, des querelles et de la souffrance, de la maladie et la mort...

JE ME SUIS TOUJOURS POSÉ LA QUESTION DE SAVOIR POURQUOI LES ROIS, PRINCES, SEIGNEURS, DIEUX AVAIENT UN SUCCÈS FOU AU THÉÂTRE

Le pouvoir ne préserve de rien, et c'est sans doute pourquoi ces personnages sont d'autant plus exemplaires de l'humanité dans sa condition tragique. Je crois que c'est la raison pour laquelle le peuple, les individus les plus humbles, aiment voir que Lady Di est malheureuse en amour, que Mitterrand a une double vie et une fille qu'il adore — ce qui d'ailleurs l'a rendu très populaire. Les gens aiment ça parce que leur voisin vit la même chose, ça devient exemplaire de la condition humaine, d'autant plus qu'il s'agit là de gens de pouvoir et que ce pouvoir ne change rien à leur condition humaine, en fin de compte.

J'ai travaillé sur cette idée-là, et la théâtralité liée à ça m'intéressait beaucoup. Donc, il y avait à donner un point de vue historique sur Mitterrand, dire qu'il a incarné la possibilité du socialisme en France, en une seule journée d'ailleurs, et en même temps la fin de l'idée du socialisme, le même jour, le 10 mai 1981, qui est de ce point de vue là une journée tout à fait spectaculaire... Pour rappel, le Wall Street journal a titré « Les bolchéviques sont à Paris », et en même temps, j'étais place de la Bastille avec Frank le Wita, un peu triste parce que je sais déjà très bien que ce ne sera pas une révolution socialiste — pourtant ça en a l'apparence... Ca, je pense que Mitterrand n'y pouvait rien, et c'est justement là où je le regarde comme un personnage historique : ni lui, ni nous ne savions qu'en 1989 le mur de Berlin tomberait et qu'aussi rapidement l'idée du socialisme disparaîtrait de la surface de la terre (en tout cas pour une

quinzaine d'années, parce que je crois qu'elle est en train de renaître aujourd'hui).

Donc ce point de vue, mais aussi celui de roi qui meurt, sont les raisons qui m'ont fait craquer très spontanément pour ce sujet, même si je n'analyse ces raisons qu'aujourd'hui.

- Revenons à la théâtralité attachée à ça, dont vous parlez : de là l'évidence Bouquet ?

- Oui. J'ai travaillé avec Bouquet comme avec Ariane Ascaride, ou Jean-Pierre Daroussin ou Gérard Meylan, qui d'ailleurs n'est pas acteur professionnel et ne le sera jamais. Pour reprendre les mots de Cassavetes : «On ne dirige pas les grands acteurs, on ne dirige que les mauvais acteurs.»

Quand il faut arracher quelque chose à quelqu'un, quand ça ne fonctionne pas, ce métier devient horrible, pénible, laborieux... Les grands acteurs, on ne les dirige pas, on les choisit, en fonction de critères liés à l'histoire. Et justement, je pense que Michel Bouquet a cette théâtralité naturelle, même si les termes sont paradoxaux. Il est toujours au théâtre, il est théâtral dans la vie, il a quelque chose qui paraît toujours élaboré... C'est pour ce type de raisons que je dis qu'on choisit un acteur. J'ai l'impression que Bouquet a toujours préparé son jeu, quelque chose qui tient à la fois d'une spontanéité et d'une maîtrise totales, mélangées ; il semble mesurer sans arrêt l'effet qu'il

POUR REPRENDRE LES MOTS DE CASSAVETTES : «ON NE DIRIGE PAS LES GRANDS ACTEURS, ON NE DIRIGE QUE LES MAUVAIS ACTEURS.»

produit, et dans ce sens-là il est très présidentiel. Je dirais presque que le naturel de Michel Bouquet, c'est d'être théâtral. Et il me fait le même effet dans la vie que quand je le vois jouer Mitterrand, il me séduit autant, il me fait autant rire, m'impressionne autant. Il a une allure, une distance, une aura, une majesté même que n'ont pas d'autres comédiens que j'aime beaucoup par ailleurs, comme Trintignant ou Piccoli — ils ont d'ailleurs d'autres qualités que Bouquet n'a pas.

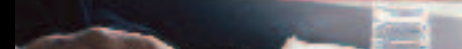
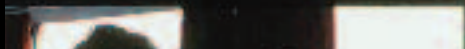
Michel m'a dit un jour en riant :

«Je ne sais pas si je pourrais jouer un patron de bistrot ou un chauffeur routier. Avec toi peut-être, mais ce n'est pas sûr.» C'est le choix dont je parlais. Choisir Michel Bouquet pour jouer un patron de bar, il faut bien avoir lu le script pour voir s'il y a une chance pour que ça fonctionne... D'où je pense que le premier travail de «direction» d'un acteur, c'est de choisir le bon acteur. Après, il faut les aimer, c'est la deuxième condition, parce si on les aime, ils se sentent libres de faire ce qu'ils veulent, de faire n'importe quoi, d'aller dans tous les sens, d'être dans l'exhibition totale... C'est-à-dire qu'il faut surtout regarder un acteur, et ça d'ailleurs ce n'est une fois de plus pas de la direction au sens théorique du terme : c'est de l'ordre du regard, de la sensualité. On danse avec un acteur, on ne le dirige pas. Et quand on danse on ne dit rien : il danse bien, je danse bien moi aussi, on danse ensemble... On peut dire : «Un peu plus vite, un peu plus doucement, un peu plus à droite,

un peu plus à gauche, fais un tour de piste, le tour complet de la piste.» Mais à part ça...

Je crois qu'il faut absolument qu'un acteur se sente accueilli, regardé, pour qu'il puisse se laisser aller et s'épancher complètement, donner toute la matière de son interprétation. Je peux aller un peu plus loin : il ne faut surtout pas le troubler par un certain nombre d'indications qu'on aurait envie de lui donner. Il y a même des choses qu'il ne faut pas dire à un acteur : on va les obtenir sans les lui avoir dites.

Je pense à un exemple précis avec Michel Bouquet, sur la séquence du discours à Liévin. Avant de tourner, il me dit : «J'ai eu une crise dans le train, je vais jouer une souffrance dingue, je n'arrive plus à parler, je fais des efforts pour parler, je m'interromps...» Or, ce n'est pas ce qui m'intéressait sur cette séquence : pour moi, cette séquence, c'est la panne du discours, c'est Mitterrand qui s'aperçoit que le discours qu'il tient, qui est magnifique, sur les salariés, le peuple, ne marche pas, face à ces gens qui sont ces salariés, ce peuple et qui le regardent, le font presque taire... C'est pour ça que j'enchaîne avec le discours de Jalil Lespert qui se demande : «Mais pourquoi tout a changé, pourquoi ce discours n'a pas fonctionné ?» Je pense que si j'avais raconté ça à Bouquet, je l'aurais en fait empêché de jouer. Lui, il jouait une douleur physique, une





souffrance, et ça collait avec ce que je cherchais. Les motivations ne sont pourtant pas les mêmes, mais ce n'était pas la peine que je la donne, cette motivation.

La mise en scène se fait sur des choses qu'on se dit sur le film, on a des pressentiments de contenus, de liaisons, et souvent il ne faut pas le dire. S'il faut aimer un acteur, il ne faut surtout pas le troubler, ne pas l'emmerder avec des considérations... Par exemple, qu'est ce ça veut dire de jouer ce que je viens de dire sur le discours ? C'est injouable ! Alors que ce que lui dit qu'il joue, qu'il a mal, ça c'est jouable ! Parfois il faut vraiment ne rien dire, le silence est très important pour un acteur, il faut qu'on soit là et en même temps il faut que le corps soit là, il faut que le regard soit là.

On est là physiquement, dans la même situation que lui, on est face à lui. J'ai horreur du combo, je n'en ai jamais sur mes tournages. Parce que je fais corps avec l'acteur pendant qu'il joue, il sait très bien que s'il se tourne, je suis assis par terre, dans la boue, le froid, je suis avec lui, je danse avec lui, je suis physiquement avec lui et je le regarde tout le temps, évidemment. A la fin d'une prise un clin d'oeil suffit, un regard, à dire si c'est formidable ou pas, ou même à ne rien dire de plus que : «Je vous aime toujours après cette prise, continue». Je crois que ça vaut pour tout acteur... De ce point de vue-là, je n'ai rien fait de spécifique par rapport à Bouquet, j'ai fait comme d'habitude.

Le dernier point important concernant la relation entre l'acteur et la mise en scène au cinéma, c'est la force du montage. Au montage, on va utiliser la proposition d'un acteur, la manipuler dans tous les sens, en faire ce qu'on veut. J'ai même vu des mauvais exemples où le jeu d'un acteur était abimé au montage et d'autres où le jeu était sublimé par le montage, ne serait-ce que parce qu'on va choisir d'être plus sur celui qui écoute que sur celui qui parle, par exemple. Ou... on fait un film sur un type toujours montré de dos, et ça fonctionne merveilleusement, dix fois mieux que de face... Toutes ces possibilités-là sont de l'ordre du choix au montage — y compris d'ailleurs du remontage de la proposition : je n'ai jamais fait de film où je n'ai pas remis les choses dans un ordre différent. Et c'est pareil : un acteur travaille sur la consécution du scénario : «La séquence d'avant j'avais mal au doigt, j'ai toujours mal au doigt, est-ce que la séquence d'après j'ai un peu moins mal au doigt ?» J'ai toujours mis tout en vrac, je n'ai jamais parlé de ça avec un acteur.

Mais avant ça, il faut laisser le jeu se déployer, et arriver au montage avec un acteur qui a donné un jeu total, libre, tout ça parce qu'on l'aimait beaucoup, qu'on le regardait bien. Avec cette matière, on arrive au moment où il y a le plus de possibilité de direction, dans le sens «c'est moi qui dirige» : quand on est tout seul face à cette matière et qu'on la tord dans tous les sens. Certains acteurs peuvent s'en plaindre. J'ai vu des films, comme

producteur, où, au montage, je voyais bien que la proposition de l'acteur était coupée, malmenée... Dans ce cas-là je préfère re-regarder les rushes.

Bouquet fait des parties des acteurs qui se foutent de savoir comment ils sont filmés. Il joue, et qu'il soit filmé en gros plan ou autre, ça ne l'intéresse pas. Il s'en fout. Au moment du tournage il ne s'occupe pas de ça. Il y a des acteurs qui aiment bien s'en mêler, qui posent des questions... quand je disais : «On en refait une, je change de cadre» lui, il jouait de la même façon, ne modifiait pas son approche. Je savais que je voulais telle ou telle manière, par exemple faire un film d'une grande sobriété, mais lui ne se préoccupait pas de ça. Il avait vu d'autres films de moi qu'il avait beaucoup aimé, en particulier *À la place du cœur*, qui est un des films les plus formels que j'ai faits. Mais il ne posait pas de questions sur la manière, et je préfère : ça me regarde. Autant je dis aux acteurs de déployer leur jeu comme ils le veulent, autant j'attends qu'ils me laissent mettre la caméra où je veux. Mais Michel ne dit jamais un mot à ce sujet.

- Et vous aviez eu des séances de travail avant le tournage ?

- Non. Même avec mes acteurs habituels, on ne répète surtout pas — c'est devenu presque une blague. Il y a peu, j'ai vu Daroussin pour mon prochain film, il avait déjà eu et lu le scénario, on a passé toute la soirée ensemble, et bien on a peut-

être dit deux ou trois trucs sur le film, mais dans l'ensemble on ne parle pas, on ne fait rien, je crois vraiment que ça ne sert pas à grand-chose.

Par exemple, ce que j'ai dit tout à l'heure sur l'histoire du socialisme, je crois que je l'ai dit à Michel après, quand on faisait des interviews ensemble. D'ailleurs, je crois que ça ne le précoccupe pas du tout ! Moi, ça me branche, l'histoire du socialisme, celle du mouvement ouvrier ; mais Bouquet, il s'en fout, ce n'est pas son truc, alors que pour moi c'est une chose extrêmement importante. Donc : non, on n'en n'a surtout pas parlé avant. Il a demandé si on faisait une lecture ou pas avant et je lui ait dit : «Non, on ne lit rien, on tourne et voilà.» Aucune préparation !

Bien sûr, Michel s'est préparé de son côté, avec le rapport qu'il a au travail, au texte... Je sais qu'il aimerait faire un film avec très peu de textes, quasiment muet — bien qu'il soit très attaché au texte. Il faut dire aussi qu'il travaille comme un forcé... il travaille tout le temps.

Les bons acteurs font ce travail de composition. Je dis souvent que les bons acteurs sont les meilleurs lecteurs de scénarios, ils sont bien meilleurs que les techniciens ou les producteurs, parce qu'il y a un tel rapport au parcours d'un personnage... C'est eux qui vont le jouer, alors ils le lisent bien ; je ne sais pas si en musique les musiciens sont aussi les meilleurs lecteurs de

**«VOUS NE TROUVEZ PAS QUE
CHAQUE PAYS A SA COULEUR PROPRE ?
CE QUE RIMBAUD A IMAGINÉ POUR LES
VOYELLES, ON PEUT L'APPLIQUER
À TOUS LES PAYS. ET POUR MOI,
LA COULEUR DOMINANTE DE
LA FRANCE, C'EST LE GRIS.
LE GRIS PROFOND DES TOITS,
LE GRIS HEUREUX DE LA LAVANDE
DE PROVENCE, LE GRIS-VERT DE
LA CHAMPAGNE. ET C'EST D'AILLEURS
TRÈS BEAU, LE GRIS, C'EST FAIT
DE MILLE NUANCES.»**



partitions, je ne suis pas musicien, mais j'ai ce sentiment : les acteurs me font toujours les réflexions les plus justes sur les scénarios. Je me demande parfois : «Pourquoi il a des soucis avec cette séquence là ?» Parce que s'il y a quelque chose qui ne va pas, même s'ils ne savent pas forcément le dire précisément, ce sont de grands lecteurs. Et cette préparation-là est intime et personnelle dans l'appropriation : il ne peut pas y avoir de contre-propositions. Ca nous est arrivé une fois avec Michel — sur chaque film il y a un moment où ça ne va pas, parce que la manière dont il s'était approprié la scène entrain en contradiction avec la manière dont je la filmais. Il s'agit de la scène de la sortie de la Basilique Saint-Denis. Il était très étonné que ça se fasse en plan-séquence. Il quitte la Basilique et dit quasiment tout son texte en off, puis il s'éloigne et le plan devient plus large. Il était très étonné, il m'a dit : «Je vais la faire.», mais un peu désarçonné. Il l'a donc faite avec un peu de mauvaise humeur, et d'ailleurs il m'a dit après que ça l'énervait, parce que ça le décalait. Il y avait un truc qui le gênait... Tout en me disant : «C'est bien, on va faire ça, je vois que c'est juste, donc je ne me fâche pas, mais ça m'énerve.» Il n'était pas préparé à ça. Mais c'est le seul moment de contradiction, et bien sûr ensuite il l'a joué excellemment. C'est même un moment qui a été utilisé dix fois comme citation du film, à cause du contenu :

«Je suis le dernier des grands présidents.» En fait, il ne pensait pas qu'il dirait ça debout, mais il s'est aperçu que c'était une bonne idée. C'est aussi ça l'intelligence immédiate d'un acteur : si on lui propose n'importe quoi, il s'en aperçoit tout de suite. Si on propose une bonne idée, un acteur ou un metteur en scène (et vice et versa) l'applique, ça marche tout seul.

Donc : non, on n'a surtout pas préparé, parce que pour moi ça participe du trouble dont je parlais tout à l'heure. Si l'on avait préparé, j'aurais parlé de Liévin dans les termes que j'ai utilisés plus tôt, donc il les aurait intégrés... À la limite, ça peut ne pas desservir, mais je suis sûr que ça ne peut pas servir. Donc autant ne pas le faire, autant ne pas dire tout cela. Sur le film que j'ai fait en Arménie, il y avait des acteurs dont je ne parlais pas la langue. Evidemment on avait des traducteurs, ça s'est très bien passé, et pourtant on ne se parlait carrément pas, mais avec trois gestes et deux indications, un regard, tout va très bien. Pour résumer, d'une manière un peu paradoxale, je dirais de ne surtout pas parler aux acteurs !

- Y-a-t'il eu un travail sur la ressemblance ?

- Non. Ca s'est bien passé parce qu'on est d'accord sur quelques éléments théoriques sur ce que doit être le théâtre ou le cinéma. La plus grande fidélité est celle qu'on a à l'idée qu'on se fait de quelque chose, plutôt qu'à ce quelque chose lui-même.

C'est-à-dire : les américains seraient allés chercher un vrai chapeau et ils l'auraient acheté au même endroit que Mitterrand et ils auraient vérifié la dimension du chapeau. Nous, évidemment, on a pas eu de chapeau. C'est-à-dire, Mitterrand n'a jamais eu de chapeau comme celui que porte Bouquet dans le film, et pourtant en voyant le film les gens pensent qu'il a eu un chapeau comme ça. Idem pour le manteau, ce n'est pas tout à fait le même, le costume non plus : bien sûr Mitterrand avait un manteau noir et un chapeau noir, mais on est allé chercher des choses qui fonctionnaient dans le souvenir qu'on avait de ce qu'était l'image. Surtout, je me suis interdit de penser «documentation» et je crois que Michel aussi. Il a peut-être lu un ou deux livres... Pour ma part, je ne suis même pas devenu spécialiste de Mitterrand, je ne me suis surtout pas tapé toutes les biographies de Mitterrand... Par exemple, j'étais dans mon bureau et mon assistante m'a amené une cassette du discours de Liévin, et bien j'ai ouvert la fenêtre et je l'ai jetée ! Je ne voulais pas la voir avant de tourner, je m'en foutais de savoir comment c'était... Je voulais travailler cette histoire-là d'une certaine manière, et je crois que l'approche de Bouquet est exactement la même. On a pris l'uniforme, l'image qu'on avait de Mitterrand, le chapeau, le manteau, l'écharpe et beaucoup des textes sont de Mitterrand, écrits par Mitterrand. D'ailleurs, je pense qu'ils imposent quand même une certaine manière de les dire. Là, il y a peut-être quelque chose qui nous a «obligés», parce que le texte était écrit par et pour Mitterrand. De fait, il y a peut-être eu un

rapprochement dans une certaine façon de dire les choses à cause du texte. Michel doit savoir ça mieux que moi !

Quand j'écris des dialogues pour des personnages qui ne sont pas de Marseille, et que Darroussin les lit, il me dit : «Quand tu écris, je suis obligé de parler marseillais ! Même si c'est syntaxiquement en français, il y a une manière, une tournure : je ne parlais pas spontanément comme ça.» Donc, je pense qu'il y a quelque chose de cet ordre-là qui a du provoquer une contamination entre la diction de Mitterrand et celle de Bouquet.

- C'est vrai que Mitterrand était aussi très théâtral quand il disait ses textes, ainsi que dans son existence publique. Par rapport à la théâtralité naturelle de Bouquet dont vous parliez, ça se retrouve...

- Oui, même dans des moments volés, lorsqu'on le retrouvait à la campagne, c'était toujours «posé».

- Même quand il monte la colline à Latché...

- Oui oui, c'est une manière de marcher, de caresser le chien...

- Quand nous lui avons demandé s'il avait eu du mal à rentrer dans le personnage, il a répondu qu'il lui avait surtout été difficile de quitter le personnage, de s'en séparer...



JE DISAIS TOUT LE TEMPS QU'IL FALLAIT QU'ON DISE QUE MITTERRAND RESSEM- BLE À BOUQUET

- Il fallait que l'image chapeau-manteau-jeu-mise en scène, et caetera, domine très vite l'image que tous les spectateurs avaient de Mitterrand. La différence quand on travaille sur un personnage de fiction pure et un personnage qui a existé, c'est qu'on a tous en entrant dans la salle une image de Mitterrand. Si on avait passé le film à se dire : «Là c'est bien, là ce n'est pas bien, là ça ressemble, là ça ne ressemble pas», le film était foutu ; il fallait absolument qu'en cinq minutes, l'image proposée dépasse l'image qu'on avait de Mitterrand, qu'on l'oublie. Je disais tout le temps qu'il fallait qu'on dise que Mitterrand ressemble à Bouquet, il fallait inverser le truc ! Dans quelques années, il faudrait que des gens qui auront vu ce film gardent de Mitterrand l'image de Bouquet, et pas la «vraie».

- *A propos de ce que vous disiez tout à l'heure, c'est vrai qu'on a pas de figures pré-imposées quand on va voir **Mari-Jo et ses deux amours**, tandis que sur *Le promeneur...*, ça passe ou ça casse.*

- Oui, mais je crois que ça passe parce qu'il n'y a eu de notre part aucune exigence par rapport au détail à l'américaine. Du coup on a vraiment l'impression de voir Mitterrand durant toute la durée du film : aucun travail de maquillage, de prothèses. On n'a pas du tout travaillé ça, ou grossi le corps par exemple. Michel me disait sans arrêt : «Mitterrand était plus costaud que moi». Oui, mais on s'en fout et d'ailleurs il s'en foutait aussi...

- *Jalil Lespert, c'est parce que ça allait bien avec Bouquet ?*
- Jalil, il y a plusieurs raisons. D'abord parce que parmi les jeunes acteurs contemporains c'est celui que je préférais. J'aimais beaucoup ce qu'il avait fait dans *Ressources humaines*. Puis, je trouvais que l'opposition physique était intéressante, qu'il soit plus jeune, plus grand, plus costaud. Jalil a un corps, il est physique, par rapport à Mitterrand/Bouquet, donc ça fonctionnait assez bien. C'est par ailleurs quelqu'un avec qui je me suis très bien entendu, c'est venu assez vite.

- *Bouquet et vous n'avez jamais parlé politique ?*

- Non, jamais, ou quelques fois lors du tournage parce qu'on vit ensemble pendant un moment, alors on parle un peu de tout... mais directement de politique, non. On parlait plutôt de sociologie, de comment va le monde... Michel le dit, il n'est pas quelqu'un qui a un lien direct avec la chose politique, alors que moi j'ai une passion absolue, donc il s'agissait plutôt de discussions générales sur ce début de siècle. Lui me vannait toujours un peu en me disant : «C'est marrant, je m'entendais très bien avec Grémillon, comme avec toi et il était communiste.» Bien sûr il lit beaucoup, se tient informé, mais ce n'est certainement pas un militant.

- *Il disait être marqué par de Gaulle, grande figure politique et grand acteur aussi. Mais du fait d'avoir travaillé avec vous sur Mitterrand, son regard a changé, ça lui a ouvert des espaces.*







- La démarche intellectuelle fait que j'aime plus Mitterrand après avoir fait le film qu'avant. On découvre un certain nombre de choses, l'aspect un peu libertin et anticonformiste — on en parle un peu dans le film. Ce côté libertin, c'est quelque chose que j'aime bien et auquel je n'avais pas pensé, je ne m'étais pas penché sur cette question, je ne l'avais pas regardé comme ça du tout. J'ai toujours trouvé Mitterrand extrêmement intelligent, j'ai toujours aimé l'écouter, qu'il parle de littérature ou de n'importe quoi, je l'écoutais parce que c'était toujours intéressant. Après, il y a des aspects politiques que j'ai toujours trouvés désastreux, j'étais d'ailleurs plutôt opposant, à partir de 1983 en tout cas. Mais c'est vrai qu'en approchant un personnage comme ça on rentre forcément en sympathie, on approche l'humanité du personnage, tout ce qu'on a pu dire sur les cachoteries, la fille, et caetera. Si on le regarde différemment, c'est une très belle histoire d'amour ! Et je continue à préférer un monde où on ferme sa gueule là-dessus, un monde où je ne vais pas voter parce qu'il a une fille, pas de fille, parce qu'il est divorcé, qu'il a une maîtresse, je m'en fous. Je préfère ce sentiment-là, français, à la «peopolisation» de la politique aux Etats-Unis.

- Est-ce que Michel Bouquet a eu des questions à poser sur le scénario, ou est-ce qu'il l'a fait sien ?

- Il a beaucoup aimé le scénario, il a vu tout de suite que le scénario allait dans un sens précis. On en avait parlé avant, on

s'est vus avant l'écriture du scénario pour parler de quelques points du film : les hommes de pouvoir, le recul, etc. On s'est rencontré à la sortie du théâtre, il avait joué avec Ariane. Il a attendu de lire le premier jet du scénario, mais il n'est pas intervenu là-dessus. Quand on est dans ce rapport de confiance, on y va. Je n'ai aucun souvenir de tension. C'était très agréable. J'ai rajouté des choses en cours de route, par exemple le texte dans la voiture sur ce qui compte pendant son propre temps, ce que l'on estime être sa propre permanence : ce texte-là, c'est un montage que j'ai fait de trois discours, ce n'était pas dans le scénario. C'était sur des feuilles volantes, je suis arrivé un jour en disant : «Je vais rajouter une séquence, vous êtes en voiture tous les deux et vous vous racontez ça.»

Ca me semblait essentiel. Eh bien, on n'en a pas parlé pendant des heures, Michel m'a juste dit :

«Donne-moi quand même la scène un peu avant, je n'ai plus la mémoire que j'avais !»

Je lui ai donc donné la séquence quinze jours avant.

— *Le tournage a duré longtemps ?*

- Neuf ou dix semaines, mais le film était long, il y avait beaucoup de décors, pas mal de déplacements, à la mer, dans le Nord, et aussi le TGV, l'hélicoptère, etc. On a tourné l'hiver, en s'appuyant sur la lumière du jour, j'y tenais beaucoup, mais ça veut dire qu'on avait un temps limité de tournage tous les jours :

il y a des journées où on était prêts dès le matin et on attendait des heures que ça se lève un peu. On a tout de même eu de la chance, de très belles journées sur le Champ-de-Mars, à la fin du tournage, vers début avril.

- Combien de temps est passé entre la lecture du scénario et le début du tournage ?

- Six ou sept mois. J'étais sur le montage de mon film précédent et en même temps je préparais celui-là. C'était un temps assez long mais c'était bien, parce qu'on a eu le temps de le préparer, et le temps de se mettre le texte en bouche, longtemps à l'avance, pendant plus de six mois.

- Bouquet est très attentif aux détails ?

- Oui, mais Michel ne se raccroche pas à des subterfuges.

Il y a des acteurs qui disent :

«Si le stylo n'est pas comme ça je ne peux pas jouer.»

Lui s'en fout. Si le stylo tombe, il tombe, c'est tout. Après, bien sûr, il faut que ce soit un vrai beau stylo, Mitterrand adorait les beaux stylos, toute sa vie il a eu de beaux stylos, mais que le stylo soit comme ça ou comme ça... Là encore, je crois que ce ne sont pas de très bons acteurs qui se raccrochent à ça. Le vertige est ailleurs que dans des choses comme ça... Je ne filme pas la manipulation des acteurs, je ne les fais par exemple jamais manger dans mes films, ou quasiment pas. Pendant les scènes

de repas, ils ne mangent rien. On n'est pas là pour filmer des images, donc pour moi les scènes commencent toujours à la fin du repas ou avant le repas. A chaque fois on fait des choses très pratiques, pratiques dans le sens où on peut les manger simplement. Les huîtres c'est très bien par exemple... Mais c'est justement ce que j'appelle se caler sur des faux détails.

Par contre, je crois que Michel était très content la première fois où il a vu le costume.

- Il nous a dit avoir eu la sensation d'être le personnage à l'instant où il a mis le pardessus.

- Je vais toujours aux essayages costumes, avec tous les acteurs, donc avec Michel Bouquet aussi bien sûr. On fait les costumes ensemble. Sur ce film-là, on les a fabriqués, donc on est allés ensemble chez un tailleur. J'étais au premier essayage, au dernier essayage, on regarde les choses ensemble, on choisit des étoffes, on parle avec le tailleur, le costumier du film, etc. Ca, on le fabrique ensemble, je l'ai d'ailleurs fait pour tous les personnages : j'y vais avec eux. Je ne me mets pas dans un fauteuil avec quelqu'un qui vient me faire des propositions : je vais choisir avec eux, je prends le temps de choisir les costumes ensemble, d'aller faire les magasins... On va faire les grands magasins et on essaie des costumes. Les gens se marrent d'ailleurs, les vendeuses disent : «Ah bon vous faites un nouveau film ?»

Je m'assois, je regarde, je suis comme chez moi, c'est sympa !

Et l'acteur, là, dit :

«Non, je ne met pas ça, je met ça, le personnage ne mettrait jamais ça.»

Je dis :

«Pourquoi pas...»

Je trouve ça beaucoup plus sensuel, pas théorique du tout :

ce n'est jamais :

«Le personnage pense ça à ce moment là parce que avant il faisait ça et qu'il voudrait faire...»

En fait, il ne faut pas d'explications d'ordre rationnel, mais bien des intuitions sur des manières de s'habiller.

- Aviez-vous certaines images précises de Mitterrand en tête ?

- Non. J'avais quelques souvenirs mais qu'on a pas utilisés dans le film. Des meetings auxquels j'avais assistés, des grands meetings de l'union de la gauche, qui étaient très beaux d'ailleurs. Non, mais je restais sur l'image de quand il était vieux, un manteau/un chapeau et l'affaire est jouée. Je l'avais croisé dans la rue, comme beaucoup de gens, à Paris. Une fois dans un bistrot, une fois sur les quais. C'est quelqu'un qui marchait avec son chapeau et son manteau, ça me touchait, un peu comme un personnage d'un autre siècle dans son costume, qui à ce moment- là, donc dans les années 1980 et 1990, était déjà archaïque... C'était un costume de l'entre-deux guerres, plus personne ne mettait des chapeaux comme ça depuis !

Ce n'était pas moderne du tout, c'était vraiment démodé.

Les chapeaux, ça revient un tout petit peu en ce moment, encore que ce type de chapeau/écharpe/manteau se fasse très peu. Donc, cette silhouette se promenant, appartenant à un autre siècle, enfin ayant l'air d'appartenir à un autre siècle que celui dans lequel nous sommes à ce moment, j'avais une image de ça, assez forte, que l'on a refabriquée avec Michel.

- D'où vient ce titre très littéraire ?

- Il s'agissait de Mitterrand, mais le parti-pris était quand même d'extraire des choses plus universelles, qui dépassent le personnage, ou au moins qui dépassent l'anecdote. Il ne s'agissait surtout pas de faire un travail de journaliste — d'ailleurs le livre de Benamou n'est déjà pas un travail de journaliste, il a déjà une dimension littéraire. C'est d'ailleurs aussi pour cela qu'il était plus juste de partir de ce livre, parce qu'il portait déjà une mise en fiction. Mais **Le dernier Mitterrand**, ce n'est par définition pas un titre de fiction, justement parce qu'il y a Mitterrand dans le titre. Il fallait qu'on choisisse un titre différent pour se décaler de cela. On a eu quelques idées de titres un peu plus violents, plus shakespeariens, «les orages», «les tempêtes», je ne me souviens plus très bien. Mais il m'a semblé qu'il fallait mettre en valeur le côté extrêmement littéraire. **Le promeneur du Champ de Mars**, c'est une rêverie de promeneur, quelque chose de très français, très

C'EST TOUJOURS RÉCONFORTANT DE VOIR QUE DEUX HEURES DE CONVERSATION, ÇA DONNE UN SUCCÈS !

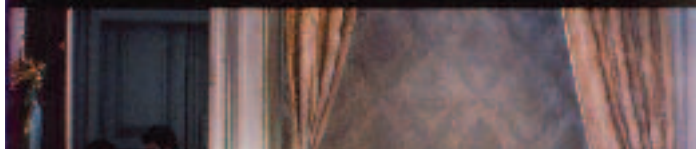
littéraire. Et comme il ne s'agissait pas «d'accrocher», d'avoir des phrases ou des titres d'accroche, il fallait effectivement brosser la couleur du film. Et celle-ci est aussi du côté d'une longue conversation entre un vieil homme et un jeune homme : c'est une flânerie, il y a un côté *Jacques-le-Fataliste*, maître/élève, on se promène et on bavarde, tu me poses des questions, je te réponds.. C'est une espèce de promenade dans les idées, aussi. En tous cas, cela me semblait très français et ne mentant pas sur le film, très sincère par rapport à son contenu. D'ailleurs je pense qu'il ne faut jamais mentir sur un film, sinon on prend tout sur la gueule.

Il ne faut pas faire passer un film pour ce qu'il n'est pas : le film, il est ce qu'il est. Celui-ci, l'appeler **Le promeneur du Champ de Mars**, c'était être franc-jeu.

- C'est d'ailleurs étonnant : vous parliez tout à l'heure de nombreux décors, d'hélicoptères... Or ce qui reste vraiment du film, c'est cette conversation de deux heures entre un vieil homme et un jeune homme, et le vieil homme qui range ses affaires dans des cartons pour pouvoir mourir...

- C'est ce que je disais toujours en rigolant quand le film a bien marché : c'est toujours réconfortant de voir que deux heures de conversation, ça donne un succès ! Comme quoi tout est possible au cinéma, il n'est pas forcé que les voitures caracolent...





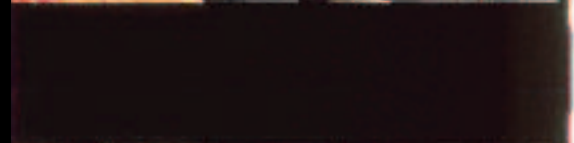
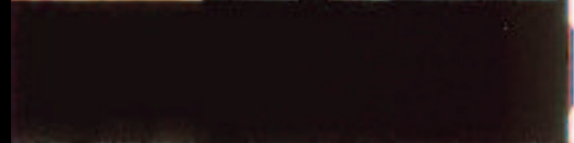
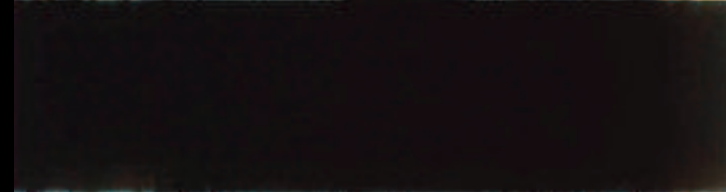
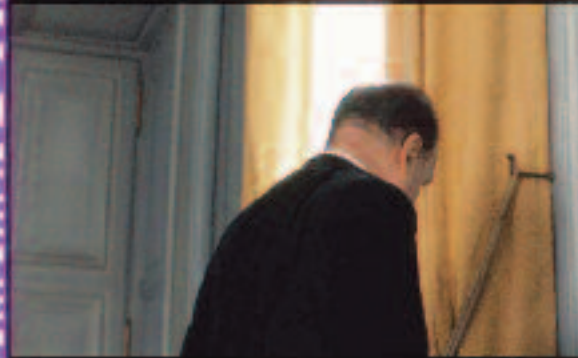
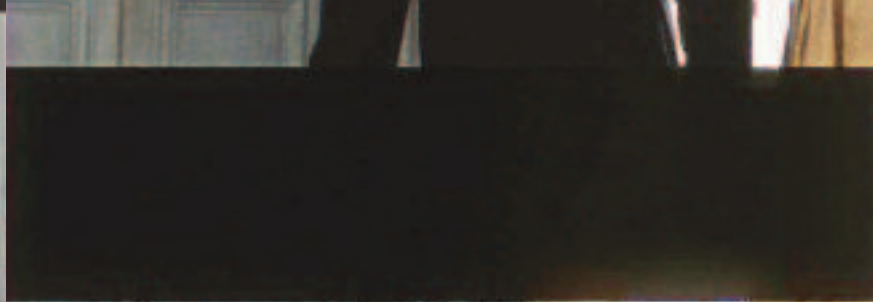
GÉNÉRIQUE DE FIN :

— Avec : MICHEL BOUQUET dans le rôle du président et JALIL LESPERT dans le rôle d’Antoine Moreau avec la participation exceptionnelle de GENEVIÈVE CASILE et GISÈLE CASADESUS // PHILIPPE FRETUN (Docteur Jeantot) // ANNE CANTINEAU (Jeanne) // SARAH GRAPPIN (Judith) // CATHERINE SALVIAT (Mado) // JEAN-CLAUDE FRISSUNG (René) // PHILIPPE LEMERCIER FLEURY (le garde du corps) // SERGE KRIBUS RIOU (le chauffeur) // JEAN-CLAUDE BOURBAULT (le libraire) // GRÉGOIRE OESTERMANN (Garland) // BÉATRICE BRUNO (Thérèse Manicourt) // PHILIPPE LEHEMBRE (Chazelles) // ISTVAN Van HEUVERZWYN (Deletraz) // RÉMY DARCY (Ladrière) // CHRISTELLE TUAL (la femme de l’agence) // Agathe DRONNE (une visiteuse) // Antoine MATHIEU (un visiteur) // Simon BONNEL (l’huissier 1) — avec la participation amicale de FRANÇOIS CARTON (le chef du restaurant) // MARC BORDURE (le voisin) // VALENTINE GUEDIGUIAN, MÉLANIE REZIAN, ORIANE RAMSEYER (les jeunes filles du champ de mars) // EDWIGE NAVARRO (la réceptionniste) // PATRICK SOBELMAN (l’éditeur) // MICHEL VANDESTIEN (l’huissier 2) // DOMINIQUE BARNEAUD (le maître d’hôtel) // JEAN-CHRISTOPHE CARDINEAU (le garde du corps) — Scénario : GILLES TAURAND // GEORGES-MARC BENAMOU — Image : RENATO BERTA (A.F.C.) — Assistanat mise en scène : CAROLE GUÉNOT — Son : LAURENT LAFRAN — Montage : BERNARD SASIA — Mixage :GÉRARD LAMPS — Décor : MICHEL VAN-DESTIEN — Direction de Production : NATHALIE DURAN — Régie Générale : JEAN-CHRISTOPHE CARDINEAU — Costumes : JULIETTE CHANAUD — Maquillage : MAYTÉ ALONSO-PEDRON — Casting : PIERRE SENE-LAS — Presse : MARIE-CHRISTINE DAMIENS — Direction financière Agat films : MARC BORDURE — 1er Assistant opérateur : JEAN-PAUL TORAILLE — Perchman : BENOÎT IWANESKO — Monteuse son et assistante monteuse : VALÉRIE MEFFRE — 1er assistant décorateur : GÉRARD DAVID — Ensemblière : PERINNE RULENS — Accessoiriste de plateau : SERVANNE LE JAMTEL- Régisseur d’extérieur : FRANÇOIS CARTON — Assistant décoration adjoint : DAVID VINEZ — 2^{ème} Assistant-réalisateur : PAULE SARDOU — 2^{ème} Assistant-réalisateur Lille : VALÉRIE WROBLEWSKI — Chargée de figuration : CLAIRE LE SAINT — Administratrice : NADIA BOURDON — Secrétaire de plateau : MARIE MAINGUY — Régisseuse adjointe : KARINE RAPHAEL — Assistant régisseur adjoint : VIANNEY LEVEL — Stagiaire régie : SYLVAIN QUOIREZ — Stagiaire production : DAVID COUJARD — Stagiaire : CHLOÉ BOUHON — Costumière : BÉATRICE COUSSON — Habilleuse : TIPHAINE COMBELLES — Stagiaire : KAREN AUDIC — Chef électricien : JEAN-CLAUDE LE BRAS — Electriciens : MARC NOVE // SERGE VALEZY — Renforts électriciens : ROBERT PREVOST // BENJAMIN PREVOST — Chef machiniste : YVON SAUSSEAU — Renforts machinistes : GÉRARD HAIDANT // ERIC NOVE // GEOFFREY THIERY — Bruiteur : PASCAL MAZIERE — Post-synchronisation Mot pour M.O : GUY LETORT — Ingénieur du son auditorium : ARMELLE MAHE — Stagiaire monteuse : MARIE SILVI — Stagiaire opérateur : MAGALI SYLVESTRE DE SACY — Photographe de plateau : ERIC MOULIN — Chargé de post-production : PIERRE HUOT — Assistante de production : ORIANA GAY — Assistants décoration : ALAIN FREVILLE // ARNAUD SANTAMARIA // KARIM HAMZAOUÏ — Renforts régie : BENOÎT LANDEROIN // ERWAN DORE // FRANCK NOEL — Chauffeur loge : JEAN-PHILIPPE VIALAT — Chauffeurs moto jeu : CHRISTOPHE GILLIER // JÉRÔME PICARD — Gardiennage ventouse : JACQUES LABATUT — Renforts maquillage : FEROUZE ZAAFOUR // ELIZABETH DE LESALLE // ELISE HERBE // SYLVIE SANMARTINO // JIMMY SPRINGARD // CORNELIA QUEHENBERGER — SANDRINE GONZALES.

Industries techniques : Pellicule : KODAK // Laboratoire ARANE (LUC POURINET, DANIEL PEREIRA) // Post-Production Numérique et Etalonnage : MIKROS IMAGE (JACKY LEFRESNE, BERTRAND LEVALLOIS,GILLES GAILLARD, SOPHIE DENIZE) // Repiquage Son ARCHIPEL (RAPHAËL NAQUET, ZAKI ALLAL) // Matériel Caméra : CINECAM // Matériel Electrique : TRANSPALUX // Machinerie : CINESYL, ACTIONSCÈNE // Prises de vues aériennes : AERIAL CAMERA SYSTEM // Mixage : AUDITEL // Audil de Bruitage : CINÉPHASE // Conformation : PLANIMONTEUR // Etablissement: COFILOISIRS (STÉPHANE CORDIER) // ASSURANCES CONTINENTAL MEDIA ASSURANCES (JC BEINEIX) // EXPERTS CUNNINGHAM-BEYNON & ASSOCIÉS // Placement de produits : MARQUES ET FILMS // Véhicules techniques : CAR GRIP // Cantine : REGIE CAR // Loges régie : MAKE UP, JOSÉ MATÉO // Talkies-walkies: LE BRAS COMMUNICATION // Ventes Internationales : PATHÉ INTERNATIONAL // Copies salles : LABORATOIRE ECLAIR — Musiques : «Jesu, Joy Of Man’s Desiring» musique de Johann Sebastian Bach, arrangements de Otto Sieben, éditions K Musik, Sonoton // «Strauss / Métamorphoses», Solistes de Saint Pétersbourg, avec l’aimable autorisation des disques Calliope // «Die Fliederfee», «Panorama» musique de Peter Illitch Tchaïkovsky, The new Philharmonia Ochestra London, édition Mediaphon-Madacy // «Lifting me higher» musique de R.Dean, édition Koka média / Chappell, avec l’aimable autorisation de Koka Zomba Production Music.

FRANK LE WITA, MARC DE BAYSER, ROBERT GUEDIGUIAN remercient : DIDIER DIAZ // CHRISTOPHE MASSIE et CATHERINE HÉNAUX // ALAIN DEBERNARD et RICHARD LAGACHE // GILLES et MARIE TAURAND // DOMINIQUE JANNE pour sa patience // ALEXANDRE DESPLAT pour son élégance. La production remercie : le restaurant “Chez Ramulaud” // SRC Bretagne nord et sud // Champagne Chanoine // Sirpa terre // Armée de terre // Cristaline // Marques et Films // OLIVIER BOUTHILIER // Ville de Paris Mission Cinéma // Préfecture de Police de Paris // RIVP Mme FOULON et Monsieur CHAISEMARTIN // Mairie de Rochefort en Yvelines // Centre des Monuments Nationaux // Basilique de Saint Denis // Château de champ sur Marne // Maître ANGÉLIQUE PERES // Cinéboutique // ABDEL // BENOÎT FORGEOT // L’Auberge de l’Etoile (St Arnout en Yvelines) // Renault // Accusto-Seci (association des anciens mineurs de Oignies) // Association Nationale des médaillés de la résistance // Mme BERTOTTI Hôpital Bichat // Mme Papin Aéroclub Eure et Loire // L’ANPE // Le personnel de Compiègne Mercière // MARYSE COMPAIN // CHRISTINE LEBEL // EMMANUELLE MARIZE et STÉPHANIE DEBUIRE // Musée de l’Histoire Vivante de Montreuil // Air Liquide Santé France // La Boutique du Rasoir Paris 9^{ème} // La revue “Esprit” // GILLES BLANCHARD // Reebok // Les Chemises Balmain // Les chemises Wesley // Old England // Casio // Cipango Films // Yellow Cab Studios // Steven Ghouti // Les éditions “La Dispute” // Institut François Mitterrand.

Une coproduction Film Oblige // Agat Films & Cie // Arte France Cinéma // Avec la participation de Canal + et du Centre National de la Cinématographie // Avec le soutien de la Région Ile de France et en association avec la Sofica COFIMAGE 15 // Avec le soutien de la PROCIREP et de l’ANGOA-AGICOA produit par FRANK LE WITA // producteurs délégués FRANK LE WITA, MARC DE BAYSER, ROBERT GUEDIGUIAN // un film de ROBERT GUEDIGUIAN // d’après le livre de GEORGES-MARC BENAMOU, «Le Dernier Mitterrand», éditions PLON.



SUIVI ÉDITORIAL ET RÉALISATION DES ENTRETIENS : FREDDY DENAËS & GAËL TEICHER

CONCEPTION GRAPHIQUE : MARTIN VERDET

PHOTOGRAPHIES DE PLATEAU : ÉRIC MOULIN, pages 9, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 91, 93 © FILM OBLIGE

PHOTOGRAMMES EXTRAITS DU FILM LE PROMENEUR DU CHAMP-DE-MARS : pages 5, 7, 11, 13, 15, 32, 43, 58, 66, 67, 68, 69, 76, 77, 78, 79, 83, 86, 87, 95, 100, 101, 102, 103, 106, 107 © FILM OBLIGE / AGAT FILMS

PHOTOGRAPHIES DE FRANÇOIS MITTERRAND : pages 4, 6, 8, 10, 12, 14, 90, 92, 94 © DROITS RÉSERVÉS / INSTITUT FRANÇOIS MITTERRAND

PHOTOGRAVURE : LAURENT VEYSSIÈRE

CET OUVRAGE, COMPOSÉ EN VENDÔME ET EN TRADE GOTHIC SUR CREATOR SILK 150 g.,

A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER EN JANVIER 2007, SUR LES PRESSES DE DUMAS-TITOULET, À SAINT-ÉTIENNE, FRANCE.

LES EDITIONS DE L'ŒIL REMERCIENT TOUT PARTICULIÈREMENT MESSIEURS MICHEL BOUQUET ET ROBERT GUEDIGUIAN DE S'ÊTRE PRÊTÉS AU JEU DE CE LIVRE.

REMERCIEMENTS : FRANK LE WITA & MARC DE BAYSER, PRODUCTEURS DÉLÉGUÉS (FILM OBLIGE), ALAIN TERZIAN ET LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACADÉMIE DES CÉSAR, HUBERT VÉDRINE, SANDRINE BISOGNIN,

GEORGES SAUNIER (INSTITUT FRANCOIS MITTERRAND), HÉDI ZARDI, GUILLAUME GAUBERT & CLAIRE PRÉNAT (ACADÉMIE DES CÉSAR), HENRI DEMOUKIN (PATHÉ), GILLES PORTE,

AMÉLIE GARIN-DAVET & LOUISETTE BERTOLA (LES EDITIONS DE L'OEIL) ET LOÏC LE GALL.

PRESSE : JEAN-BERNARD EMERY (jb.emery@cinepresscontact.com)

© ÉDITIONS DE L'ŒIL 2007

DÉPÔT LÉGAL : FÉVRIER 2007

ISBN : 978-2-35137-033-9

Les Éditions de l'Œil

7, rue de la Convention, 93100 Montreuil

tél. : 01 49 88 03 57 / editionsdelocil@gmail.com