

## Jean-Charles Tacchella

Michel Buruiana

---

Number 150, January 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50351ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Buruiana, M. (1991). Jean-Charles Tacchella. *Séquences*, (150), 66–74.

# JEAN-CHARLES TACCHELLA

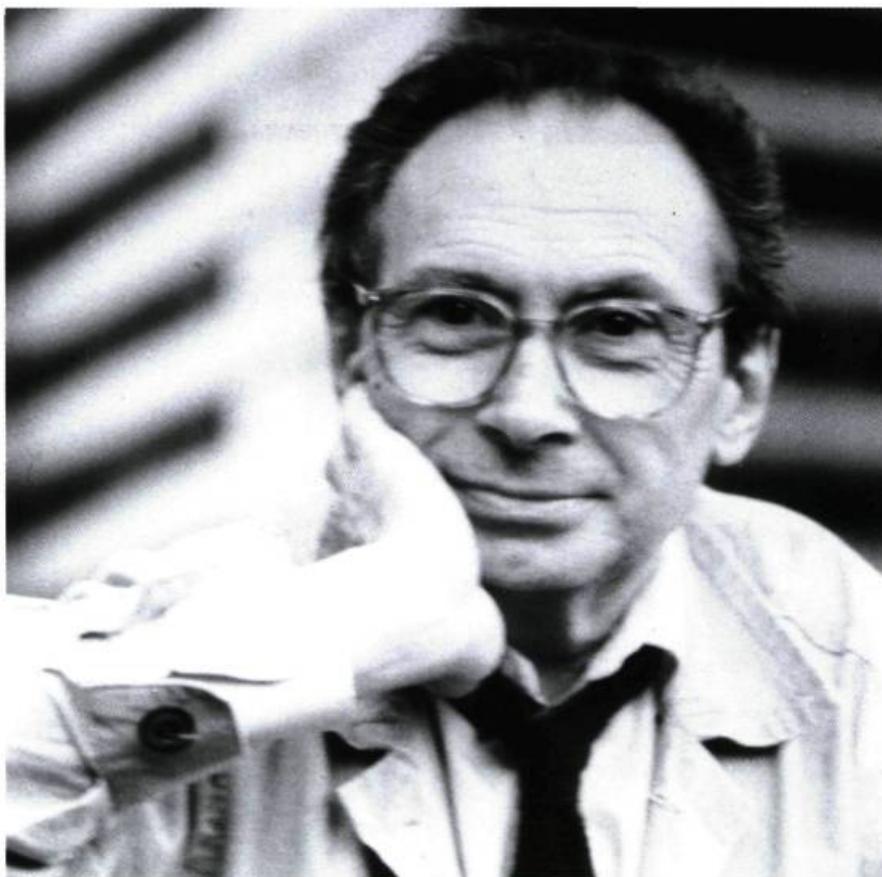


Photo Pierre Dury

L'oeuvre de Jean-Charles Tacchella en est une émouvante de fraîcheur. Avec sa caméra merveilleusement unique, elle témoigne de raffinement et d'intelligence, posant sur la vie un regard poétique et joyeux et faisant toujours preuve d'un humour tendre sinon chaleureux. Tout, pour lui, a commencé à Marseille avant la guerre, vers l'âge de onze ans. Sortant du cinéma Le Châtelet pour se rendre au cinéma Eldorado, il décida tout à coup qu'il ferait des films, parce qu'autrement, se dit-il, cela ne vaudra pas la peine de vivre. Un long cheminement s'ensuivit : journaliste et critique à *L'Écran français* de 1945 à 1953, cofondateur d'*Objectif 49* avec André Bazin, Alexandre Astruc, Jacques Doniol-Valcroze et Pierre Kast, gagman, scénariste, dramaturge... En 1970, il réalise son premier court métrage, grâce auquel il remporte le Prix Jean-Vigo et le Hugo d'argent au festival de Chicago. Depuis, les Prix se sont entassés : Prix Louis-Delluc, en 1976, Coquille d'argent au festival de San Sebastian, trois nominations aux Oscars, tout cela pour *Cousin cousine*. Grand Prix du jury au festival de Montréal en 1979 pour *Il y a longtemps que je t'aime*, Prix du cinéma de l'Académie française pour le meilleur film de l'année 1985, *Escalier C*, Tulipe d'or (Grand Prix) au festival d'Istanbul en 1988 pour *Travelling avant* et, finalement, Grand Prix au festival des femmes de Digne-les-Bains pour «son regard sur les femmes» dans son dernier film, *Dames galantes*. N'oublions pas non plus son dernier livre, *Les Années éblouissantes, témoignage sur le cinéma des années 1945 à 1953*, pour lequel il a mérité le Prix Simone-Genevoix en 1989, Prix décerné au meilleur livre sur le cinéma publié en France dans l'année en cours.

Michel Buruiana

**Séquences — Pourquoi vous êtes-vous intéressé à Brantôme? Parce que finalement, il n'est pas tellement connu.**

**Jean-Charles Tacchella** — Il n'est pas très connu, par contre, son oeuvre, **Vies des dames galantes**, l'est. Pourquoi m'être intéressé à Brantôme? Parce que parmi les personnages qui se sont préoccupés des femmes, il est celui qui me ressemblait le plus. Bizarrement, pour moi, **Dames galantes**, c'est la suite de **Travelling avant**. Tous mes films, vous le savez, sont autobiographiques. Dans **Travelling avant**, j'ai évoqué la vie d'un cinéphile dans les années d'après-guerre (en réalité, j'ai connu le cinéma avant la guerre, mais enfin). Cette période de ma vie a duré de l'âge de 13 ans à 25 ans. J'étais complètement fou de cinéma. La vie ne m'intéressait même pas. Les femmes, j'en avais bien aimé quelques-unes, mais sans plus. À partir de l'âge de 25 ans, j'ai commencé à m'intéresser vraiment à elles. Et je les en remercie, parce que c'est grâce à elles si je suis revenu à la vie. Il n'y avait qu'elles qui m'intéressaient, dans l'existence. À cette époque, j'étais scénariste, métier que j'ai pratiqué pendant quinze ans. Je faisais quatre, cinq films par année. En ce temps-là, on ne pouvait pas devenir metteur en scène comme ça. C'était bien avant la Nouvelle Vague. J'avais essayé déjà, mais ça n'avait pas marché. Donc, j'avais une vie assez organisée : des femmes un peu partout, les films que je faisais comme scénariste, etc. J'avais déjà mon point de vue sur les femmes. D'ailleurs, dans **Dames galantes**, il y a beaucoup de phrases qui reflètent ma pensée. Quand Brantôme dit, par exemple, qu'il déteste la compagnie des hommes parce qu'il les trouve hâbleurs, vantards, etc., cela correspond exactement à mon opinion. Je n'ai du reste aimé vivre qu'avec des femmes. Et c'est encore le cas. Durant la période dont je parle, je gardais toutes mes femmes. Quand j'étais bien avec une, je continuais de la fréquenter. Mais je continuais aussi avec d'autres. C'était ma vie. Pendant quinze ans, j'ai eu huit à dix maîtresses régulières. Ça a été une existence assez merveilleuse. C'est grâce à ça si j'ai pu faire des films par la suite, dans la troisième période de ma vie. C'est au cours de cette période que j'ai rencontré mon actuelle compagne, Gigi.

— **Lorsque, adolescent, vous découvrez Vies des dames galantes, est-ce que déjà vous aviez cet intérêt très poussé pour le cinéma? Vous apparaissait-il possible de faire un film avec ce livre?**

— Oui, j'y avais déjà pensé. Comme **Vies des dames galantes** n'est qu'un recueil d'histoires sur des femmes, des milliers de femmes, pas seulement des femmes de l'époque de Brantôme, mais aussi d'autres époques, je ne voyais pas comment on pouvait l'adapter cinématographiquement. Mais j'ai écrit une première version du livre il y a vingt-cinq ou trente ans, avec Jacques Emmanuel. On l'a écrite sous forme de sketches. Cela n'a jamais été tourné, bien sûr. C'était une succession de tableaux sans grand intérêt. Il y a trois ans, je me suis réveillé un jour en pensant encore aux **Dames galantes**. Je me suis dit que ce qu'il fallait faire, c'était non pas adapter le bouquin mais chercher ce qui,

dans la vie de Brantôme, pouvait être intéressant et, à travers ça, faire revivre certaines choses du livre ou les évoquer. À vrai dire, la vie de Brantôme est plus intéressante que son livre, même s'il est écrit dans une langue superbe. Comme j'avais déjà fait une première version avec Jacques Emmanuel, on s'est remis à la tâche ensemble. On s'est partagé le boulot. On est allés ensemble à la Bibliothèque nationale et pendant trois mois on a lu différentes choses, comme les **Mémoires** de la reine Margot, etc. Tout cela avant même de composer le scénario.

— **Est-ce qu'on peut dire que pour vous, à partir de ce moment-là, Brantôme commençait à prendre une signification nouvelle?**

— C'est-à-dire que je me suis basé sur le vrai Brantôme, mais il est évident aussi que je lui ai donné quelques-unes de mes idées. Il y a une phrase de Chateaubriand que j'ai mise dans le dossier de presse de ce film et qui dit ceci : «On ne peint bien son propre cœur qu'en l'attribuant à un autre.» C'est un peu ça, mon Brantôme. Je l'ai peut-être décrit tel qu'il aurait voulu être, plutôt que tel qu'il était vraiment, mais ça, je ne m'en suis aperçu qu'après.

— **Vous dites que vous avez repris le projet après vingt-cinq ou trente ans. Mais ce que j'aimerais savoir, c'est comment vous avez travaillé, comment se sont déroulées vos recherches, pendant combien de temps, etc.?**

— D'abord, nous sommes allés à la Nationale pendant trois mois. J'ai aussi acheté les livres sur le XVI<sup>e</sup> siècle sur les contemporains de Brantôme, sur les gens qu'il a connus, etc. J'ai relu tout Montaigne, Ronsard, d'Aubigné... Ils se sont d'ailleurs tous connus. Chez moi, j'ai au moins trois cents livres sur le sujet, que j'ai tous lus pour les besoins du film.

— **Il y avait donc la préoccupation d'être le plus fidèle possible, un souci de réalisme...**



— Je voulais que mon regard sur le XVI<sup>e</sup> siècle soit vrai, soit juste. Il n'y a rien de faux, dans le film. Il y a une part d'imagination et de fantaisie comme toujours, parce que je ne peux pas faire des films autrement, mais le regard que je porte sur le siècle lui-même et sur les grands événements historiques est juste. Tout est vrai, jusque et y compris dans les détails. Lorsque j'étais à la recherche d'endroits pour tourner, on m'a emmené, une fois, dans un château à Ancy-le-Franc, en Bourgogne. Il me fallait une très grande pièce, pour une scène en particulier, quelque chose comme 25 mètres de long, et tout à coup, dans ce château, j'en vois une, superbe. Je me suis dit : « Ah mince ! Cette pièce, c'est pour Mme de Retz. » Mme de Retz, c'est celle qui donne le bal ; on la voit plusieurs fois dans le film ; c'était la femme la plus riche de France, à l'époque, et la cousine de Brantôme ; il disait d'elle qu'elle donnait des bals quand son mari n'était pas là. J'étais avec mon assistant. Soudain il me dit : « Retourne-toi et regarde ce qu'il y a au mur. » Qu'est-ce que je découvre ? Que Mme de Retz s'était mariée là et qu'elle avait acheté le château. J'avais trouvé le château où elle avait vécu ! J'ai continué à faire des recherches. J'ai découvert qu'elle avait fait venir de Gênes des comédiens italiens et qu'ils avaient joué dans ce château. Dans le film, ma troupe de comédiens italiens à moi a joué exactement au même endroit.

— Justement, vos comédiens italiens faisaient-ils partie d'une troupe parisienne ?

— Non. J'avais d'ailleurs un problème : trouver une troupe qui joue la commedia dell'arte comme au XVI<sup>e</sup> siècle, c'était loin d'être facile. Ma femme, qui a fait le casting, a cherché dans tout Paris des gens qui font de la commedia dell'arte et en même temps qui sont un peu clowns, qui font des numéros et, finalement, elle en a trouvés. Elle les a fait se réunir et créer une troupe. Ils ont travaillé pendant un mois. Au bout d'un mois, ils nous ont fait venir et ils nous ont servi une représentation de deux heures, en nous disant de choisir dans le lot les gags qui nous convenaient. Dans le film, leur prestation ne dure que deux minutes et demie. « En tout cas, leur ai-je dit, maintenant qu'on vous a mis ensemble, vous pouvez jouer dans le monde entier, d'autant que ce que vous faites est muet. »

— Est-ce que les repérages ont pris beaucoup de temps, à part ce fameux château ?

— Les repérages sont habituellement faits par le premier assistant. Il sait ce qu'il doit chercher, parce qu'on en a beaucoup parlé auparavant. Une fois qu'il a trouvé ce qu'il y a de mieux, il me soumet le tout, et je vais voir sur place. C'est moi qui choisis en dernier ressort. Pour le film, les repérages ont duré quatre ou cinq mois.



— **Combien d'assistants aviez-vous?**

— Très peu. Il y avait beaucoup de gens à la régie, mais en tant qu'assistants, j'avais le 1<sup>er</sup> assistant, le 2<sup>e</sup> assistant et un stagiaire.

— **Une fois toute la recherche terminée, combien de temps a pris l'écriture?**

— Presque un an.

— **Combien de versions avez-vous faites?**

— C'est difficile à dire. Certaines versions, par exemple, ne comportaient que trois scènes nouvelles. Mais, en gros, disons qu'il y a eu trois ou quatre versions. C'était très difficile à condenser, parce que je disposais d'une matière considérable. Cela aurait pu faire une série de télé de huit heures.

— **Vous n'y avez pas pensé?**

— Non. Je n'aime pas les doubles formules. Mon problème, dans ce film, c'était de condenser et de faire une histoire originale. En y ajoutant de la fantaisie, bien sûr.

— **Est-ce qu'il y a eu des problèmes de choix? Vous avez dû faire face à des dilemmes.**

— Oui, par exemple, des histoires galantes, j'aurais pu en mettre dix fois plus. Mais je trouvais que c'était trop, comparativement à ce à quoi on pouvait s'attendre. Ce qui m'intéressait le plus, c'était de montrer les rapports de Brantôme avec les dames sur un certain nombre d'années, puisqu'il veut rester fidèle à toutes. Il choisit d'ailleurs des dames qui lui restent fidèles, même si elles continuent parfois leur vie ailleurs. Avec Victoire, par exemple, jouée par Isabella Rossellini, il a quand même des rapports étonnants. Elle, elle fait sa vie de son côté, elle se marie successivement deux ou trois fois, elle monte socialement et en même temps elle reste fidèle à son amant, même si elle en a d'autres, par ailleurs. Avec la reine Margot aussi il y a eu un rapport de fidélité avec son mari. Toute leur vie durant, ils sont demeurés fidèles l'un envers l'autre. À la fin, ils jurent même de se dédier leurs écrits respectifs. D'ailleurs, c'est historique : ils se sont dédié leurs oeuvres respectives, même celles qui étaient posthumes. C'est quand même formidable! C'est-à-dire qu'ils ont continué leur amitié amoureuse même par-delà la mort.

— **Par contre, on se demande qui, dans le film, finit par avoir l'avantage. Est-ce Brantôme?**

— Je crois que, dans les rapports que j'ai décrits et que moi j'ai souhaité pratiquer pendant des années, personne n'a l'avantage. Ce sont des couples à égalité. Ce sont des couples où il n'y a pas de gagnant. Quand j'ai commencé à faire des films, je voulais à tout prix que les rôles d'hommes et de femmes soient exactement à égalité. Pour qu'un rôle soit à égalité avec un autre, il faut que l'initiative dramatique vienne autant de l'un que de l'autre. Je me souviens que j'ai fait **Cousin cousine** en veillant bien à ce que le personnage féminin principal ait autant d'initiative que le personnage masculin principal. Je voulais que les deux aient un rôle



aussi fort l'un que l'autre et les filmer de la même manière, de façon à ne pas mettre un sexe plus haut que l'autre.

— **Peut-on dire que le genre de rapports que vous décrivez est spécifiquement français?**

— Moi qui suis d'origine italienne, avec une grand-mère autrichienne et une arrière-grand-mère russe, je ne sais pas. Mais je suis de culture française. La culture française, je l'ai adoptée et elle me réussit très bien ; je l'aime beaucoup.

— **C'est une opinion personnelle, mais je serais très étonné de retrouver le même type de relations dans une culture autre que la culture française.**

— C'est juste. Je crois que c'est la culture française qui a généré la culture française plutôt que la France elle-même. Quand je dis culture française, pour moi c'est une manière de vivre bien typique. Je regarde, par exemple, ma famille. Elle est française depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Mais au début du XIX<sup>e</sup>, elle était établie à Gênes et, à Gênes, quand on envoyait les enfants en classe, c'était en France. Et petit à petit, comme ils avaient passé leur jeunesse en France et qu'ils étaient d'abord et avant tout de culture française, ils se sont fait nationaliser français. Ils ne sont pas venus en

France pour le pain, ils sont venus pour la culture.

— **Quand vous dites que les femmes vont probablement aimer plus votre film que les hommes, est-ce que ça ne revient pas à dire que toutes les femmes sont galantes, libertines?**

— Toutes les femmes rêvent de l'être, si elles ne le sont pas. Je crois que les femmes sont beaucoup plus galantes que les hommes ; elles sont beaucoup plus fortes que nous sur ce plan.

— **D'habitude c'est l'homme qui passe pour le conquérant, l'amant, celui qui peut se permettre d'avoir une vie galante. La femme, elle, depuis des siècles, passe pour la mère et est fidèle — fidèle à un homme.**

— On peut être galante et fidèle à un homme. La galanterie n'a rien à voir avec la fidélité.

— **Dans votre film, les femmes sont très libertines. Est-ce que vous pensez aussi que les femmes rêvent d'être libertines?**

— Mais elles sont libertines par amour! Quand elles aiment un homme, elles sont libertines, ne serait-ce qu'avec cet homme. L'homme, lui, va peut-être cavalier, chercher autre chose.

— **Une fois tout terminé, la recherche, les repérages, etc., a-t-il été difficile de trouver le budget?**

— Ce film a été très difficile à produire. D'abord, ma conception du film historique n'a rien avoir avec la conception normale du genre. D'habitude, qu'est-ce qu'on raconte dans un film historique? La chute d'un tyran, des aventures de cape et d'épée, etc. Moi, les films historiques que j'aime, ce sont **La Kermesse héroïque** de Jacques Feyder, **Les Perles de la couronne** de Sacha Guitry... C'est un point de vue. Je dois avouer, qu'il n'a pas été facile de faire admettre **Dames galantes** parce qu'il a coûté 32 millions de francs français.

— **C'est beaucoup pour un film français.**

— C'est le double d'un film français ordinaire. Mais ce n'est pas beaucoup quand on sait ce que coûte un film historique moyen. Mon sujet étant d'ordre intime, cela pouvait aller, sinon ça coûte fort cher. Mon seul regret, c'est de n'avoir pu tourner certaines scènes par manque d'argent. À la place, j'ai mis des cartons. Mais je ne crois pas que ça nuise au film. Comme tous les metteurs en scène, j'ai fait la tournée des producteurs. Il y en avait beaucoup qui trouvaient que ça coûtait trop cher, qui tenaient à ce que je ramène le devis à 20 millions plutôt que 32 (ce qui n'était pas faisable, selon moi, parce que ça aurait massacré le film) ; d'autres voulaient que je tourne en anglais à Londres, et alors là on était prêt à me donner le double d'argent. Je n'ai rien contre le fait de tourner en anglais, mais, pour moi, il n'y avait pas de raison pour que je fasse ce Brantôme, auquel je rêvais, dans une langue autre que la belle langue française du XVI<sup>e</sup> siècle.

— **Vous dites que cela a été difficile de trouver le financement nécessaire, mais où l'avez-vous trouvé, finalement?**

— J'ai donné le scénario à Christian Charest, qui travaillait au Centre du Cinéma et qui depuis est devenu producteur pour le groupe de Cyrille de Rouvre. Lui et Cyrille de Rouvre ont tout de suite marché, ils ont été assez emballés. Gaumont, qui est coproducteur et distributeur, a lui aussi donné son accord. Comme le devis était assez élevé...

— **Qui a établi le devis?**

— Le groupe de production de Cyrille de Rouvre. À partir de ce moment-là, on a commencé à chercher, avec Gaumont, un coproducteur italien, qui a été le groupe Cecchigori, un des plus gros producteurs italiens. Ensuite, il y a eu accord avec Justine Héroux du Canada, dont la participation est de l'ordre de 20%.

— **Combien de temps cela a-t-il pris avant de commencer à faire le film?**

— Le film a été accepté en production, en mai ou juin 89, la préparation s'est faite autour de septembre/octobre, et j'ai commencé à tourner au début du mois de mars ; j'ai terminé en mai. Mais il y avait toujours un suspense. Même un mois avant le tournage, j'avais encore peur que le film ne se fit pas. On disait toujours qu'il n'y allait pas avoir assez d'argent, etc. Ça a été assez difficile à vivre. Mais enfin, les producteurs ont tenu bon, je dois le reconnaître ; ils avaient envie de faire le film ; ils avaient envie de trouver le moyen d'y arriver.

— **Le casting était-il complété?**

— Quand j'ai soumis mon scénario, j'avais déjà l'accord de Richard Bohringer (il était assez enthousiaste à l'idée de jouer le genre de personnage que je lui proposais) et de Marianne Basler ; je pensais aussi à Laura Betti pour incarner le rôle de Catherine de Médicis, parce qu'elle est



formidable et qu'elle est la plus proche de ce personnage. Comme il y avait un coproducteur italien, il me fallait une actrice italienne. Tout de suite j'ai commencé à chercher. Un moment, j'ai été désespéré, parce que je ne trouvais personne. J'avais bien pensé à Isabella Rossellini, je l'avais connue il y a une quinzaine d'années en Amérique, mais elle n'était jamais venue tourner en France, et je me disais qu'elle ne voudrait pas. La coproduction avait proposé Ornella Muti, mais elle avait refusé. On me disait aussi d'italianiser une vedette mais, moi, je voulais une fille qui ait l'air nouvelle. J'étais même prêt à prendre une starlette inconnue. Parce qu'il faut dire que j'ai perdu plus de trois ou quatre mois à chercher une Italienne. Je voulais quelqu'un qui parle français, pour ne pas doubler, ce qui limitait forcément le nombre de candidates. Mais, un jour, tout de même, j'ai téléphoné à Isabella, à New York, en me disant qu'elle accepterait peut-être. Elle allait prendre l'avion pour se rendre au Kenya tourner un film. Je lui ai envoyé le scénario et elle m'a répondu, enthousiasmée, que c'était le plus beau scénario qu'elle avait lu et qu'elle voulait le faire. Il y a aussi une chose très drôle : Anne Létourneau avait été choisie avant même qu'il ne soit question d'une coproduction avec le Canada. C'est-à-dire que même pour des rôles secondaires, j'aime avoir de très bons comédiens, qu'ils soient connus ou pas. Anne Létourneau, je l'avais repérée depuis très longtemps. Quand on a commencé à chercher, on s'est demandé, Gigi et moi, si elle accepterait de venir trois ou quatre jours ; on la voyait très bien en Mme Larivière. Je lui ai envoyé le scénario, ça lui a plu, on s'est même téléphoné, et là-dessus on me dit qu'on était en train de faire une coproduction avec le Canada. Ça, c'était vraiment le hasard le plus complet ! Il y a deux autres actrices canadiennes, dans ce film, mais ce sont des filles qui vivent à Paris : Carmen Valente et Brigitte Boucher. Deux très bonnes comédiennes que je ne connaissais pas ; c'est ma femme qui les a repérées.

— **Quels rôles jouent-elles ?**

— Carmen Valente — une merveilleuse comédienne, j'ai très envie de tourner de nouveau avec elle — joue Mme de Montard, et Brigitte Boucher, celle qui se plaint que son mari lui fait trop l'amour.

— **Avez-vous rencontré des difficultés majeures, pendant le tournage ?**

— La difficulté, ça a été d'entrer dans le budget ; de faire en sorte que le film se fasse dans des limites raisonnables. Autrement dit, il fallait tout le temps choisir. Quand je voulais une robe de plus pour habiller tel personnage, mes producteurs me donnaient le choix entre la robe et cinquante figurants. En règle générale, j'ai privilégié les costumes. Pour moi, dans ce film, les décors et les costumes étaient très importants ; plus importants que les figurants.

— **Justement, les décors et les costumes m'ont ébloui. Tout cela était donc prémédité.**

— Oui. Tout cela a été travaillé pendant très longtemps. Georges Lévy, le décorateur — un vieux de la vieille, il n'en



reste plus que trois ou quatre, en France, de grands décorateurs comme lui —, a fait un travail fantastique ; comme on tournait dans des décors réels, il a aménagé, dans ces châteaux qui sont souvent dans un état incroyable (dans des pièces, il faisait -5°, l'humidité ruisselait sur les murs), des décors merveilleux. Un travail tout aussi important : celui qui a été fait sur les costumes et, également, celui qui a été fait sur les coiffures. Côté costumes, c'est Jacques Fonteray qui s'en est chargé ; c'est un des plus grands costumiers en Europe. Il y a toute une recherche qui a été faite là-dessus. On a commencé par chercher, en France, en Italie, en Angleterre, bref, dans tous les pays d'Europe, tout ce qui restait comme costumes utilisés dans des films. Seulement, cette recherche a duré trois ou quatre mois. Il y a eu aussi beaucoup de costumes fabriqués pour les principales vedettes du film. Le devis pour les costumes se chiffre à lui seul à 6 ou 7 millions de francs. Vous voyez ? Mais, pour moi, les costumes étaient les vedettes ; il fallait que les femmes soient belles. J'ai fait faire aussi la plupart des bijoux que portent les femmes ; certaines personnes, dans le film, en ont ensuite acheté.

— **Les bijoux entrent-ils dans le 6 ou 7 millions ?**

— Je crois que c'est en plus. Cela fait partie des accessoires.

— **N'a-t-on pas obtenu certains des costumes utilisés dans Cyrano ?**

— Je ne crois pas. D'abord, ce n'est pas tout à fait la même époque. Mais s'il y en a eu, ce doit être pour de tout petits rôles. Les plus gros et les meilleurs stocks de costumes d'époque se trouvent chez Berman's en Angleterre et à Rome et à Florence ; il se peut que, par hasard, on en ait choisi qui avaient déjà été utilisés dans *Cyrano*. Mais je n'en sais rien vraiment, il faudrait voir cela dans le détail. Fonteray, à ma connaissance, évite de prendre des costumes utilisés dans des films récents.



Costume conçu pour Isabella Rossellini dans le rôle de Victoire

— **Et côté coiffures, à qui la responsabilité revient-elle ?**

— À Pierre Vadé. C'est un des plus grands au monde. Il était assisté de toute une équipe, d'ailleurs. Selon les scènes, il avait de trois à cinq assistants et, parfois, de douze à quinze. Il a travaillé pendant un mois et demi sur toutes les coiffures. Pierre Vadé, c'est lui qui a fait les coiffures des **Liaisons dangereuses**, le film de Stephen Frears, et également de **Valmont**, de Milos Forman. Il travaille selon la personnalité des acteurs, selon leur manière d'être. Ce qu'il fait, c'est vraiment une création artistique.

— **A-t-il fait une recherche sur l'époque ?**

— Oui. Il avait des albums sur les coiffures au XVII<sup>e</sup> siècle et il me les apportait. On en parlait. Dans des albums, il y avait des reproductions de tous les tableaux de l'époque.

— **J'ai l'impression que le roi, lui, a une coiffure très XX<sup>e</sup> siècle.**

— Mais il y avait, alors, des coiffures qu'on retrouve aujourd'hui. C'était une époque où il y avait une telle liberté ! Les hommes, contrairement aux femmes, ne portaient pas la perruque. La perruque, pour les hommes, est apparue au XVII<sup>e</sup> siècle. Chacun se coiffait comme il l'entendait. Cette

époque de liberté — une des plus grandes de l'histoire de l'humanité —, n'a duré qu'une trentaine d'années ; il y en a eu une ou deux autres dans l'Antiquité ; elles ne durent jamais bien longtemps, en général, ces périodes de totale liberté physique entre les êtres. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ça s'est arrêté. Le libertinage, au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'existait que dans certaines classes sociales ; cela n'avait rien à voir avec le XVI<sup>e</sup>, qui avait un côté franc, gaillard. Quant au XIX<sup>e</sup>, ça a été l'éteignoir complet. Cette liberté-là est revenue au début des années 60.

— **Vous m'avez parlé des difficultés que vous avez rencontrées au plan financier, mais comment le tournage, lui, s'est-il passé ?**

— Mon chef-opérateur était Dominique Le Rigoleur, avec qui j'avais envie de travailler. C'est une femme. C'est une des plus grandes de demain, à mon avis. Elle est formidable. J'ai très envie d'ailleurs de refaire des films avec elle. Comme j'avais aussi fait une recherche picturale sur les peintres de l'époque (je suis tombé sur un peintre très peu connu qui s'appelle Louis de Caullery, dont les tableaux sont très beaux, superbes), on a travaillé là-dessus ; on s'est dit que c'était de ça qu'il fallait s'inspirer. Même pendant le tournage, elle avait à côté d'elle des reproductions de tableaux d'époque. Quand elle réglait sa lumière, de temps en temps, je la voyais jeter un coup d'oeil sur les documents que je lui avais donnés, pour que certaines choses correspondent.

— **Est-ce que tout le travail de préparation avec elle a duré longtemps ?**

— Ah oui ! On est allés ensemble voir tous les lieux que j'avais choisis, pour savoir ce qu'elle en pensait. Elle faisait des croquis à partir de tout ce qu'elle voyait, elle prévoyait l'éclairage qu'elle utiliserait, etc. J'ai fait aussi la tournée de tous les décors avec elle et, souvent, plutôt deux fois qu'une. Comme cadreur, j'ai pris Éric Faucherre, qui est mon cadreur habituel et celui que je préfère ; il travaille avec moi depuis **Cousin cousine**. Le cadreur, pour moi, est très important, parce que j'insiste beaucoup sur le cadrage.

— **Quelle est votre relation avec votre chef-opérateur, votre cadreur ? Vous donnent-ils des conseils ? Êtes-vous très précis avec eux ? Vous imposez-vous beaucoup ?**

— Quand on est metteur en scène, il faut montrer que l'on sait ce que l'on veut et, en même temps, être assez souple pour changer d'avis quand on se trompe ou qu'on se fait dire qu'il n'est pas possible de faire telle ou telle chose de telle ou telle manière. À Dominique, j'ai expliqué ce que je voulais sur la lumière, etc., tout cela lors de conférences qui avaient lieu chez moi à Versailles, conférences auxquelles assistaient aussi le décorateur, le costumier et le premier assistant. Ces conférences duraient parfois une journée. Elles avaient pour but de faire en sorte que tout le monde aille dans la même direction.

— **Quand vous dirigez vos acteurs, y a-t-il place à l'improvisation ou tout est-il déjà décidé d'avance ?**

— De la place à l'improvisation, dans mes films, il n'y en a pas. Mais j'aime bien expliquer ma mise en scène aux acteurs avant de tourner. C'est-à-dire que je leur dis où je vais mettre la caméra, combien de plans je vais faire, etc. De la sorte, je prévois leurs réactions. Ils se disent, par exemple, qu'étant donné que tel truc entre dans quatre plans, ils peuvent jouer de telle manière. Si je vois que, rendu au troisième plan, un acteur semble malgré tout gêné, je lui propose autre chose. C'est ça, pour moi, le travail avec les acteurs. Ça n'a rien à voir avec la direction pure du jeu. C'est leur donner ou faire semblant de leur donner la liberté dans un cadre très précis ; ils croient souvent être libres alors qu'ils ne le sont pas beaucoup ; mais c'est bon qu'ils le croient.

— **Les laissez-vous donner tout ce qu'ils veulent donner lors de la première prise ou, à l'inverse, y a-t-il une longue discussion d'abord ?**

— Je n'aime pas trop parler de psychologie avec les acteurs. Quand on leur parle de psychologie, ils sont gentils, ils veulent vous faire plaisir, mais ensuite ce qu'ils font se voit trop, de sorte que ça fout toute la scène par terre. Je préfère les aider à entrer dans le personnage, pour qu'au moment où on va filmer, à ce moment précis, ils soient ce personnage. Ce que je fais, autrement dit, c'est une mise en condition. Dans tous mes films, y compris dans **Dames galantes**, dans 70 à 75% des cas, à moins qu'il y ait eu des ennuis techniques, c'est la première prise qui est restée.

— **Faites-vous beaucoup de prises, en général ?**

— Très peu. Pour **Dames galantes**, je n'ai même pas utilisé toute la pellicule qu'on m'avait allouée. Faire beaucoup de prises, ça veut dire tout recommencer et ne plus savoir, finalement, où on en est. Je ne sais pas comment faisait ce pauvre William Wyler, qui arrivait à dépasser les cent prises ! C'était un perfectionniste à outrance. Son monteur raconte quelque part que pour un plan il avait fait cent vingt-trois prises. Mais le plus drôle, c'est qu'il n'a jamais osé lui avouer que c'était la première prise qu'il avait gardée ! Bresson, lui, faisait parfois jusqu'à cinquante prises pour arriver à casser l'acteur comme il voulait.

— **Est-ce que cela, l'acteur le comprend ?**

— L'acteur obéit. Cela dit, c'est très dur pour lui. Moi, je n'ai pas cette conception. J'essaie de faire en sorte que la vie ait toujours l'air de jaillir à l'instant même. Je fais une prise, deux prises, trois prises, et ça s'arrête là ; parfois, je me rends jusqu'à cinq ou six, mais c'est très rare.

— **Pourquoi avoir arrêté votre choix sur Richard Bohringer pour jouer le rôle de Brantôme ?**

— C'est très simple. Pendant que j'écrivais le scénario avec Jacques Emmanuel, son nom est venu tout de suite. Je le connaissais un peu et j'avais envie de tourner avec lui. Pour incarner le hobereau de province toujours en porte-à-faux, toujours à côté de tout (Brantôme a presque tout raté dans sa vie, sauf son écriture), il me semblait l'acteur idéal. Comme il n'a pas l'habitude des uniformes historiques (lui

faire porter la fraise, c'est déjà un tour de force), je me disais que ça allait se voir, qu'on allait comprendre que Brantôme n'était pas à l'aise à la cour. De fait, Brantôme n'était pas à l'aise à la cour, bien que sociable avec tout le monde. Je lui ai donc montré la première version du scénario, ensuite il m'a dit, au téléphone, de continuer, qu'il voulait faire un film avec moi. Plus tard, je lui ai soumis les autres versions, et il a été très enthousiaste. Je crois que sa femme a joué un grand rôle dans son acceptation. Lui, il sentait que c'était un tournant dans sa carrière. Il avait beaucoup joué les **losers** et il voulait changer. En plus, ce qu'on lui proposait, c'était un personnage qui avait beaucoup de femmes, chose qui ne lui était pas arrivée souvent, dans ses autres films.

— **Le français que l'on parle dans le film est un français merveilleux. Vous pouvez nous en parler ?**

— Ah ! oui. Pour moi, la plus belle langue qu'il y ait jamais eue en France, c'est celle qui était parlée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. C'était l'époque où la langue était libre, où on inventait beaucoup de mots. C'est la langue qu'on a parlée durant les guerres de religion, de 1560 à 1600 environ. Il y avait une saveur, une richesse. Il ne faut pas oublier que l'édit de Villers-Cotterêts, qui institue le français langue d'usage en France, ne date que de 1539. Donc, l'idée me plaisait beaucoup, en tournant **Dames galantes**, de garder ce côté langue riche. Ça me rendait heureux d'avance, parce que j'attache une grande importance au langage, dans mes films — chose, il faut bien le dire, qui a été complètement sacrifiée dans le cinéma Nouvelle Vague. En ce qui me concerne, j'essaie de rester fidèle à ce qui fait pour moi toute la force du cinéma français : un équilibre entre l'image et le verbe. Cet équilibre existait chez Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Jacques Prévert, Henri Jeanson, Charles Spaak, enfin tous les grands d'avant les années soixante.

— **N'avez-vous pas peur que les gens d'aujourd'hui ne saisissent pas la portée de cette langue ?**

— Oui. Mais si un producteur m'avait dit qu'il fallait que mes personnages parlent comme les gens d'aujourd'hui, je n'aurais pas fait le film. D'ailleurs, je déteste les films historiques dans lesquels les gens parlent comme aujourd'hui ; je ne le supporte pas. Cela dit, j'ai fait en sorte que ça demeure très compréhensible, qu'on ait l'impression d'entendre un argot de l'époque.

— **La recherche ne portait donc pas seulement sur les costumes, les décors. Elle portait aussi sur le langage. Comment avez-vous procédé ?**

— Eh bien, j'ai lu tous les trucs de l'époque ; tous les conteurs, entre autres.

— **Vous n'avez pas retenu, je crois, la première version écrite des Dames galantes.**

— Non. Surtout que cette première version, éditée cinquante

ans après la mort de Brantôme, a été trafiquée. Il ne faut pas oublier que Brantôme ne voulait pas que son oeuvre soit publiée de son vivant. Il a préféré laisser l'argent à ses héritiers (il ne s'était jamais marié) pour qu'eux s'occupent de la faire paraître. Ils ont pris l'argent, mais ils n'ont rien fait paraître du tout. Cinquante ans plus tard, un éditeur hollandais a retrouvé, je ne sais comment, le manuscrit et a vu qu'il y avait là quelque chose de formidable. Il l'a édité et ça a tout de suite été un best-seller ; et ça a continué de l'être à travers les siècles ; ça a été traduit dans toutes les langues. Brantôme avait commencé à écrire une oeuvre qui s'appelle **Vie des dames illustres**. Mais, au beau milieu, il a décidé de s'intéresser plutôt aux dames galantes. Pour lui, les dames illustres, c'était d'un ennui mortel ; ce n'est pas bien écrit non plus. À partir du moment où il parle des dames galantes, il devient brillant, il voltige avec les mots, il invente des phrases — c'est superbe ! L'éditeur, d'ailleurs, n'a publié que les passages ayant trait aux dames galantes ; il a laissé tomber tout le reste.

— **Quelle est la part, dans le film, de Brantôme et celle de Jean-Charles Tacchella ?**

— La part de Brantôme, disons dans les dialogues, est de l'ordre de 5 à 8%. Pour le reste, pour ce qui est de l'expression de ses idées, ça a été imaginé dans une proportion de 70%.

— **Parlons un peu des trucages.**

— Une des choses qui me gênent le plus, quand je vais au cinéma, c'est que, quand un personnage pense à quelque chose du passé, on traduit toujours cela par un fondu enchaîné. Moi, je voulais trouver un autre moyen. J'en ai trouvé un qui remonte aux années avant-guerre ; mais j'avais très peur que le public ne marche pas. Ce moyen, c'est le suivant : quand Brantôme pense à une femme, une image apparaît à la droite de l'écran et cette image balaie l'écran de droite à gauche ; quand il a fini de penser, c'est l'inverse : le balayage se fait de gauche à droite. Tout cela en une seconde. Ce moyen, je l'ai adopté parce qu'il me semblait le plus vif. Dans les films d'avant-guerre, on utilisait ce moyen pour passer d'une scène à l'autre, pour donner du rythme ; c'était le cas de Duvivier. À ma connaissance, on ne l'a jamais employé pour évoquer un souvenir. Toutefois, quand Brantôme pense à ce qu'il n'a jamais vécu dans son passé, là c'est un fondu enchaîné — c'est-à-dire ce que ne font généralement jamais les autres. Bref, ça m'amusait de faire usage d'une grammaire différente. En plus, c'est de l'humour, ça va avec l'esprit du film, la fantaisie. Parce que d'habitude il n'y a pas d'humour dans un fondu enchaîné. Moi, ce qui m'intéresse, dans un film, c'est que les personnages aient du charme, qu'il y ait du rythme, que la langue soit belle — toutes choses qui, dans le cinéma d'aujourd'hui, ne sont pas toujours évidentes. La part d'enchantement que je mets dans mes films, j'aimerais la retrouver plus souvent dans les films des autres : je serais heureux en allant au cinéma.

— **Vous avez fait ce film avec une grande pudeur. C'est un sujet qui aurait pu subir différents traitements. Vous auriez pu facilement tomber, par exemple, dans un certain érotisme. Or, vous ne le faites pas. Ou si vous le faites, c'est à la façon d'un Hitchcock. J'entends par là que vous pratiquez un érotisme allusif, où il n'y a rien mais absolument rien de choquant. Pourquoi ce traitement ?**

— Parce que c'est à la fois ma conception de l'érotisme à l'écran et ma conception du cinéma. Les deux se complètent. Dans **Cousin cousine**, il ne se passe pas grand-chose non plus. Or, je me souviens que John Simon à New York avait écrit que c'était ce qu'il avait vu de plus sensuel à l'écran depuis des années ; d'après lui, on ne pouvait pas aller plus loin. Quand je traite des scènes d'amour, je veux donner au spectateur l'envie d'être avec mes personnages ; ou avec l'un des deux, en tout cas. Il n'est pas nécessaire, selon moi, de tout dévoiler ; c'est ça qui fait le bonheur, c'est ça qui fait rêver. À mon avis, c'est la meilleure approche pour montrer le sexe, la sensualité à l'écran.

— **Il n'y a qu'une seule scène où on voit un sein découvert. Je ne sais trop si c'est celui d'Isabella Rossellini ou...**

— Il n'y a pas que celle-là, il y en a d'autres. Par exemple, celle de la dame faisant l'amour pendant que son mari aboie de l'autre côté de la porte...

— **Qui est cette actrice ?**

— Carmen Valente, une Québécoise. Mais pourquoi je me suis permis cette scène ? Parce que pendant ce temps il se passe autre chose : le mari aboie devant la porte. C'est une scène que j'ai trouvée chez un merveilleux conteur du XVI<sup>e</sup> siècle qui s'appelle Bonaventure Des Périers. Cette aventure n'est pas arrivée à Brantôme, bien entendu, c'est moi qui la lui prête.

— **Il y a aussi Marianne Basler qui, à un moment donné, montre sa poitrine.**

— Vous savez qu'au XVI<sup>e</sup> siècle on montrait sa poitrine en public. À cette époque très libre, les femmes portaient une sorte de gaze transparente laissant tout voir. Cela n'a pas duré longtemps, à peine vingt ou vingt-cinq ans. Quand Marianne Basler arrive vêtue à la nymphale et entourée de ses quatre demoiselles d'honneur, elle porte exactement le costume de l'époque, costume que j'ai fait refaire.

— **Jean-Charles Tacchella a-t-il des projets ?**

— Je sais que je vais tourner, parce que j'ai un scénario qui est déjà écrit mais que je veux récrire pour l'améliorer. C'est un scénario sur la difficulté de vivre quand on ne veut rien faire. Ça s'appelle **Tous les jours dimanche** et ça se passe au cours des années soixante.