

Claude Berri

Michel Buruiana

Numéro 152, juin 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50309ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

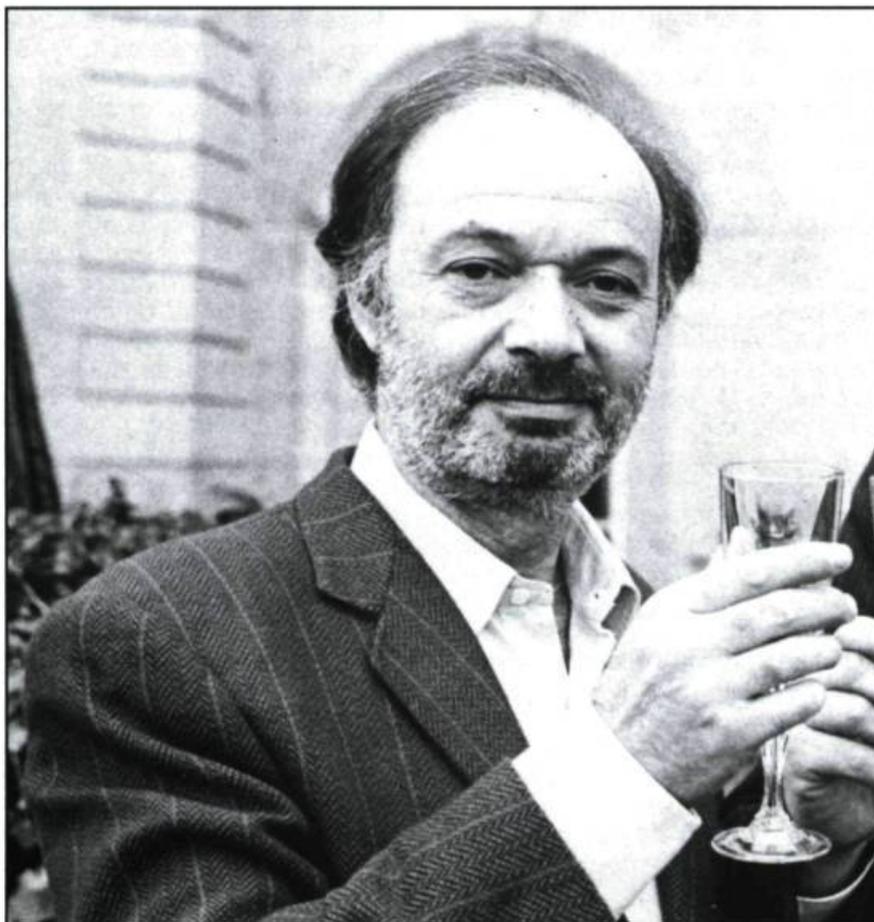
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Buruiana, M. (1991). Claude Berri. *Séquences*, (152), 31–42.

CLAUDE BERRI



Claude Berri aime beaucoup cette phrase de Marguerite Duras: «La vie est une aventure.» Il la cite volontiers et il la met aussi en pratique. Né d'un père juif polonais et d'une mère juive roumaine, il passe son enfance à Paris. Au départ, il n'a que deux choix devant lui: le métier d'artisan fourreur, tel que l'exerce son père, et le cinéma. Comme il abhorre le premier, il opte pour le deuxième. Il ne s'est pas trompé. Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, il restera, ainsi qu'il le dit lui-même, accroché aux jupes de sa mère. Après avoir suivi le cours Simon, il sera comédien. Il écrira d'abord des scénarios, dans l'espoir de jouer lui-même les rôles qu'on lui refuse. Par la suite, il s'installera dans la peau d'un réalisateur pour tourner ses propres scénarios dont personne ne voulait. Enfin, il deviendra producteur et même distributeur, pour être libre et s'assumer totalement. Dans sa vie, il recherche d'abord et avant tout l'émotion. Joueur dans l'âme, il n'hésite pas à s'engager dans les plus folles entreprises. Ainsi a-t-il produit, à ses risques et périls, de grandes oeuvres comme *Tess* de Roman Polanski et *Valmont* de Milos Forman. Modeste, il revendique le titre de cinéaste populaire. Ce qui l'a amené à réaliser des films comme *Le Cinéma de papa*, *Tchao Pantin*, *Jean de Florette* et *Manon des Sources*. Récipiendaire d'un Oscar en 1966 pour *Le Poulet*, sa vie, depuis, est un éternel tourbillon. Sa devise? Travailler avec des gens compétents seulement. Le résultat vient de nous être donné, il s'appelle Uranus.

Michel Buruiana

Séquences — Claude Berri, on a souvent l'impression, paradoxale, que vous vous livrez à la fois beaucoup et très peu. C'est-à-dire que vous n'hésitez pas à parler à la presse, vous lui donnez énormément de choses, mais, en même temps, on a le sentiment de mal vous connaître. Que répondez-vous à cela?

Claude Berri — Je ne peux pas répondre à ça. Pour commencer, je me suis beaucoup livré dans mes films. Et, vous savez, on ne fait pas le tour de quelqu'un comme ça. Moi-même, est-ce que je me connais assez bien? Je crois. Mais il y a ce qu'on porte chacun au-dedans de soi et qu'il n'est pas toujours facile de connaître, et il y a les faits. Les faits, je ne les travestis pas. Ce qu'on peut lire sur moi dans la presse correspond assez bien à la réalité. Et si on me pose des questions plus personnelles et qu'elles m'apparaissent pertinentes, je vais y répondre. Par exemple, vous pensiez que j'étais né en Roumanie. C'est faux. Je suis né à Paris. Ma mère, elle, est née à Botosani en Roumanie et mon père à Cracovie, en Pologne. Donc, que l'on pense que je suis né en Roumanie, c'est déjà une erreur. Je n'ai jamais caché que je suis né à Paris.

— Votre père était, je crois, artisan fourreur et votre mère travaillait avec votre père. Mais y avait-il, dans votre famille, un goût particulier pour l'art?

— Pas que je sache. Je l'ai raconté dans **Le Cinéma de papa**. Quand je disais à mon père que je voulais être comédien et qu'il voyait que je ne réussissais pas assez vite dans cette voie, il me répondait : «Ce n'est pas possible! Moi, mon père et mon grand-père, on a tous été des comédiens dans la vie. Tu dois tenir de ta mère!» Donc, mon père avait un don, non pas d'acteur mais de conteur juif. Il était chaplinesque, je l'ai souvent dit. Du côté de ma mère, je ne sais pas grand-chose, sinon que son père était — mais je n'en suis même pas sûr — boucher. Mon grand-père paternel, lui, était, je crois, artisan fourreur aussi. Je ne garde que de très vagues souvenirs de lui. Quand j'étais enfant, il venait me chercher au faubourg Saint-Denis et il m'achetait des pipes en chocolat à la confiserie en bas. Une fois, il m'a emmené à la synagogue. C'est tout ce dont je me souviens de lui. Je le revois avec une grande barbe à la juive et un chapeau sur la tête. Mon père, lui, était à coup sûr un artiste, mais pendant longtemps il n'a pas su qu'il en était un. Un jour, j'ai compris que l'acteur dans la famille, c'était lui.

— Voulez-vous dire qu'il avait cet humour juif si particulier?

— Non, non. Il a joué dans deux courts métrages. Et quand j'ai écrit **Le Cinéma de papa**, il a lu le scénario plume à la main. Il y a des scènes, dans ce film, qui ont été entièrement écrites par lui. Donc, il avait ce don d'acteur, et aussi d'auteur. Mais ça, lui-même ne le savait pas, et c'est ça la beauté de l'histoire entre lui et moi, une histoire absolument exemplaire.

— Y avait-il de votre côté une approche disons intellectuelle de l'art ou était-ce quelque chose de plus populaire, qui passait d'abord par la vie?

— Absolument. Je suis devenu acteur pour ne pas faire de la fourrure. Et je n'aimais pas aller à l'école. Truffaut, dans un article sur **Le Cinéma de papa**, l'a d'ailleurs écrit. À savoir que le cinéma chez moi passait d'abord par la vie. Disons que je suis un autodidacte et que j'ai toujours agi d'instinct. Pour moi, le cinéma, au départ, c'est une lutte pour la vie. C'est faire autre chose que de la fourrure. Comment j'en suis venu à faire du cinéma? Le hasard a fait que j'ai rencontré la soeur d'un copain avec qui je jouais au poker, Annie Fargue. Elle était au conservatoire et ça me fascinait. Un jour, timidement, je lui ai demandé comment on faisait pour prendre des cours. C'est comme ça que ça a commencé. Un pur hasard. Il n'y avait rien de prémédité. Mais je ne me souviens pas à quatre, six, dix ou douze ans même avoir été attiré par le cinéma ou le théâtre. Le théâtre, ça a été un choix de vie quand j'ai abordé Annie Fargue, parce que je savais que je n'avais pas envie d'être fourreur.

— Après avoir posé cette question à Annie Fargue, qu'avez-vous fait? Quelle a été l'étape suivante? Avez-vous suivi le cours Florent?

— Non, je n'ai pas suivi ce cours. J'ai pris des cours particuliers avec une actrice qui s'appelait Jeanne Lyon et qui habitait rue de Rivoli. J'ai dû faire ça quelques mois. Ensuite, je suis allé au cours Simon pendant six mois et je me suis présenté au centre de la rue Blanche où j'ai été refusé et au Conservatoire, où j'ai aussi été refusé. Mais assez rapidement j'ai voulu jouer. J'ai fait de la figuration avec Jacques Becker, des silhouettes avec Renoir et des petits bouts de rôles ici et là. J'ai également passé une audition pour être la doublure de Clément Thierry dans une pièce d'André Roussin, **Les Oeufs de l'autruche**. Un jour, Thierry, qui faisait aussi son service militaire, est tombé malade. On m'a alors appelé pour me dire que je jouais le soir même. En tremblant, j'ai repris le rôle, que j'ai joué six fois; et les six fois, mon père était dans la salle. Je jouais avec Pierre Fresnay et ça a été la première fois où vraiment j'ai été en contact avec le public. Puis, je suis parti à l'armée. À l'armée, j'ai monté des spectacles antimilitaristes et des sketches de Poiret, Serrault, Max Régner. Quand je suis

Le Vieil Homme et l'Enfant



revenu de l'armée, j'ai fait un peu de fourrure avec mon père, j'ai vendu des téléviseurs de porte en porte, et, un jour, j'ai passé une audition. C'était pour une pièce de Diego Fabbri, **Procès à Jésus**. Ça a été mon premier engagement au théâtre. J'ai joué avec des acteurs comme Françoise Spira, Jean-Marie Amato, Georges Géret, Jean Amadou, Dora Doll, Yves Brainville. J'avais quatre-vingt-dix lignes à dire, un petit rôle. À partir de là, j'ai eu l'impression que ça pouvait être mon métier. Puis, j'ai joué dans cette pièce de Billeloux, **Tchin-Tchin**, qui a été une grande rencontre dans ma vie. C'est là que j'ai fait la connaissance de Catharina Renn, qui plus tard m'a donné de l'argent pour faire ce court métrage, **Le Poulet**, grâce auquel, par miracle, j'ai obtenu un Oscar, lequel m'a permis de faire **Le Vieil Homme et l'Enfant**. C'est parce que Catharina Renn m'a donné cet argent que, par la suite, j'ai appelé ma société de production Renn Productions. Voilà, en gros, mes débuts.

— **Quand vous parlez de vos débuts, on sent une certaine angoisse. Parce que les débuts, c'est toujours très difficile. Il y a de quoi souvent être déprimé. On vous refuse, on vous ferme des portes...**

— Oui, oui. Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, ça a été très dur pour moi. J'ai même failli abandonner ce métier. En plus, mon père est mort entre-temps, ce qui a été un grand choc pour moi. Il est mort en 1960, j'avais vingt-six ans. Comme je voulais devenir acteur depuis l'âge de dix-sept ans, il commençait à trouver le temps long. Neuf ans, pour lui, même s'il y avait eu le service militaire dans l'intervalle, c'était énorme; il s'impatientait. Moi aussi, je m'impatientais, même si j'avais joué au théâtre avec Simone Signoret dans **Les Petits Renards**, fait deux sketches chez Georges de Beauregard et ce court métrage, **Le Poulet**, grâce auquel j'avais obtenu un prix à Venise. J'étais presque découragé. Maintenant, quand, avec le recul, je regarde cette période de ma vie, je constate que j'ai connu beaucoup de bonheur, mais aussi beaucoup d'angoisse. C'est angoissant de vouloir faire ce métier. Je vois mes fils qui veulent eux aussi faire du cinéma. Eux, ils ont un père qui a réussi et ça doit être encore plus angoissant : seront-ils à la hauteur de leurs ambitions, à la hauteur de ce que leur père pensera d'eux? À n'importe quel jeune qui aujourd'hui aborde ce métier comme comédien, metteur en scène, etc., je dis : «Attention, beaucoup d'appelés mais peu d'élus. Beaucoup d'angoisse aussi et beaucoup de difficultés qu'on surmonte ou qu'on ne surmonte pas.» Dans ce métier, j'ai vu des gens réussir très vite et aussi rater très vite. J'ai des exemples précis. Regardez Jacques Charrier. Pendant quelques années, il a été une grande vedette; il a réussi très jeune et très vite; aujourd'hui, il n'est pratiquement plus dans le métier.

— **Mais durant cette période, qui va de dix-sept ans à trente-deux ans, où vous avez connu des échecs ou disons des petits succès...**

— Non! J'ai même gagné ce concours patronné par Raymond Rouleau, **Une étoile est née**. C'était un concours radiophonique diffusé par Europe No. 1, où on jouait en public au Théâtre Michel ou au Théâtre des Mathurins. Tous



Tchao Pantin

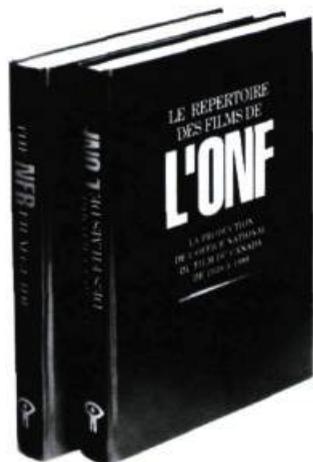
les jeunes comédiens de Paris avaient fait ce concours. Cette année-là, avec Marie Laforêt, j'ai été le lauréat. Et les lauréats, à cette époque, avaient un contrat avec Raoul Lévy. Mais Raoul Lévy, quand il m'a vu, a été bien emmerdé; il attendait un jeune premier! Reste que j'ai eu droit à six jours de tournage dans **La Vérité** de Clouzot. Mais probablement étais-je insatisfait, probablement en avais-je assez d'attendre que le téléphone sonne. Au début, j'écrivais des scénarios pour pouvoir les jouer comme comédien (je ne pensais pas faire de la mise en scène), mais si on acceptait mes scénarios, on ne voulait pas de moi pour le rôle. Mais peut-être avais-je tort d'être aussi impatient, parce que finalement j'avancerais lentement mais sûrement.

— **Ce qui est drôle, tout de même, c'est que vous avez commencé à écrire parce que vous vouliez vous tailler des rôles sur mesure, mais, les rôles, on vous les refusait; par la suite, vous êtes devenu réalisateur, parce que c'était trop compliqué de faire autre chose; et vous êtes devenu producteur parce que les producteurs ne voulaient pas de vos projets. Au bout du compte, cela doit prendre une force morale absolument incroyable pour passer à travers tout ça.**

— Il faut beaucoup de ténacité. Ce qu'il y a aussi de décourageant, dans ce métier, c'est qu'à un moment donné vous avez un espoir, vous pensez que le téléphone va sonner tous les jours, mais pendant six mois il ne sonne pas. Tout de même, il finit par sonner, et on attend le prochain coup avec impatience. Heureusement, de temps en temps, on me prodiguait de petits encouragements, ce qui faisait que je gagnais vaguement ma vie. Comme a déjà dit Pierre Fresnay : «On commence par gagner vaguement sa vie et un jour on intéresse la presse.»

— **Comme acteur, comme scénariste, comme toute personne, bref, exerçant un métier artistique, il faut**

SURVEILLEZ LA PARUTION PROCHAINE DU RÉPERTOIRE DES FILMS DE L'ONF



On y trouvera le générique et un résumé de chacun des 7 800 films produits en français et en anglais par l'Office national du film du Canada durant ses 50 premières années.

□ plus de 500 photographies, dont un grand nombre sont inédites ;

□ des index totalisant plus de 40 000 entrées (cinéastes, producteurs, sujets, séries et années de production) ;

□ un tableau chronologique de l'histoire de l'ONF de 1939 à 1989, mise en parallèle avec le contexte de la production cinématographique canadienne ;

□ des pistes de recherche pour ceux et celles qui étudient, enseignent ou font de la recherche en cinéma ;

□ la marche à suivre pour commander des films, des vidéos, du métrage d'archives ou des extraits de films. Sanctionnée par d'éminents cinéastes et historiens du cinéma, cette publication sans précédent sur le cinéma d'ici, vous indiquera la voie à suivre pour explorer, à travers les films de l'ONF, l'histoire, la culture, la politique et les transformations sociales des 50 dernières années au Canada.

Imprimé sur papier sans acide, **Le Répertoire des films de l'ONF** vous est offert à 240\$ (TPS de 7% et taxe provinciale, s'il y a lieu, en sus au Canada). Les acheteurs à l'étranger devront verser les mêmes sommes en devises américaines (sans taxes ajoutées). Réservez votre exemplaire dès maintenant en faisant parvenir un chèque ou un mandat postal, libellé à l'ordre du Receveur général du Canada, à l'adresse suivante :

Office national du film du Canada
Services à la clientèle, D-10
Case Postale 6100
Succursale «A»
Montréal (Québec), Canada
H3C 3H5

Le Répertoire des films de l'ONF - La production de l'Office national du film du Canada de 1939 à 1989 est publié en collaboration avec le Secrétariat d'État, les Archives nationales du Canada, la Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma et UTLAS International.

LE RÉPERTOIRE DES FILMS DE L'ONF
UN OUTIL INDISPENSABLE



Office
national du film
du Canada

National
Film Board
of Canada

évoluer; il faut s'informer, lire, apprendre des choses. L'expérience intellectuelle. Comment, durant ces quinze années où il vous fallait gagner votre vie, où tout était incertain, vous y preniez-vous pour évoluer?

— J'avais le don d'écriture. Ça aussi je l'ai raconté dans **Le Cinéma de papa**. Un jour, dans un chagrin d'amour, j'ai écrit une lettre à une fille et, en la relisant, je me suis rendu compte qu'elle n'était pas mal. Mais là, on entre dans tellement de détails!... Disons que j'avais d'abord été engagé pour faire **La Bride sur le cou** avec Bernard Fresson et Brigitte Bardot. Je devais jouer un rôle secondaire mais intéressant et dont le cachet était de 5 000 francs. Mon père, à cette époque, était encore en vie. C'est Jean Aurel qui devait réaliser le film, mais il n'y avait qu'une moitié de scénario. Pendant près d'une semaine, Fresson, Bardot et moi avons tourné et on s'est beaucoup amusés; on ne voyait que nous. Mais il y avait tout de même un drôle de climat sur le plateau. On sentait que la production voulait virer Jean Aurel. Et c'est ce qui est arrivé. Celui qui l'a remplacé, c'est Vadim. Vadim, au bout de deux jours, a convoqué tout le monde dans un bar de Billancourt, pour raconter le film que lui voulait faire. Il reprenait tout à zéro. Deux jours avant, ce film n'existait pas. Fresson et moi, comme nous étions les vedettes, nous sommes allés écouter ça pendant une heure et demie (c'était raconté magnifiquement par Vadim et son scénariste Claude Brûlé), mais pour nous rendre compte qu'il n'y avait plus de rôle pour nous. Évidemment, grande déception, mais ce qui m'avait frappé, c'est qu'on pouvait raconter un film qui n'existait même pas deux jours avant. Je me suis dit : «Ah, on peut le faire.» Et quand, par la suite, j'ai écrit cette lettre à cette jeune fille et que j'ai trouvé qu'elle était bien faite, ça m'a donné l'idée de continuer. Mais peut-être que s'il n'y avait pas eu l'épisode avec Vadim, j'aurais mis plus de temps à me décider. Quoi qu'il en soit, entre deux amours malheureux que j'avais vécus dans les derniers mois, j'ai imaginé cette histoire de Claude courant entre deux filles. Dans la réalité, je n'avais plus aucune de ces deux filles, mais sur le papier, si. Et ça a donné ce premier scénario qui s'appelle **Comme on fait son lit, on se couche**. Je l'ai écrit avec beaucoup de facilité, d'abord sous forme d'une nouvelle que je lisais à mon père. Deux semaines après, les quarante pages étaient écrites. Je l'ai donné à lire à des gens et ils ont aimé ça. J'en ai déduit que j'avais un don pour l'écriture. Et ça, ça a été un déclic. Donc, on ne peut pas dire que je me sois cultivé spécialement.

— Une chose que je réalise aujourd'hui, c'est que vous devez lire énormément.

— C'est faux. Après tant d'années, j'ai fini par lire, mais je ne suis pas un grand lecteur. Et ça, c'est une des choses que je me reproche, parce que j'adore la lecture. Quand je tombe sur un livre qui m'accroche, je vais jusqu'au bout. J'ai prouvé que j'aimais lire ne serait-ce qu'en redécouvrant **Jean de Florette** ou **Uranus**, que les gens ne connaissaient pas, mais je ne lis pas suffisamment.

— Que lisez-vous le plus souvent?

— Je relis très souvent Maupassant. J'ai toujours eu la

tentation de faire un Maupassant, un auteur que la télévision a beaucoup gâché. Il y a une nouvelle en particulier qui m'attire, elle s'intitule **Yvette**. C'est l'histoire — magnifique — d'une femme qui tient une maison de rendez-vous, une sorte de bordel, et qui a une fille de dix-sept ans un peu innocente. Mais je me demande si les gens, aujourd'hui, vont sortir pour aller voir **Yvette**? Ce n'est pas du tout assuré. J'aime aussi beaucoup Barbey d'Aurevilly, et en ce moment je relis **Germinal** de Zola. Très souvent aussi je recherche un roman contemporain, mais la plupart me tombent des mains; je lis vingt pages et je m'arrête. En revanche, il y a un auteur québécois, Michel Tremblay, qui a écrit un livre que j'ai beaucoup aimé, **Le Coeur découvert**. C'est une histoire d'amour entre deux hommes. J'ai été assez tenté de faire un film à partir de ce livre. Je crois d'ailleurs avoir parlé à l'auteur, une fois au téléphone. Mais là encore, un film c'est trois ans d'une vie. Je me dis : «Est-ce que j'ai envie de passer trois ans à raconter cette histoire et est-ce que je vais intéresser le spectateur?» Parce qu'il y a tout de même une marge entre ce qu'on a envie de faire et ce que les gens ont envie de recevoir. Il faut faire un choix. En plus, on n'a pas cinquante vies. Donc, à un moment donné, il faut aller du côté de ce qu'on croit être le bon choix. Il faut réfléchir, aujourd'hui, avant de faire un film. Pour plein de raisons.

— **Est-il exact que c'est d'abord et avant tout l'émotion que vous cherchez?**

— Je ne la cherche pas, je la trouve. On trouve ce qu'on ne cherche pas. Quand je recherche une émotion, il est assez rare que je la trouve.

— **La quête de l'émotion, voilà, à mon avis, le centre de votre univers.**

— Quand je vois une oeuvre d'art, elle me procure ou elle ne me procure pas une émotion. Un film, c'est pareil.

— **Croyez-vous que tout cela ait quelque chose à voir avec votre culture juive?**

— Je n'en sais rien. Mais j'aime beaucoup Isaac Bashevis Singer. S'il n'y avait pas eu la barrière de la langue, j'aurais fait un Singer. J'aurais aimé reconstituer ce qui se passait en Pologne avant guerre, comment mes grands-parents pouvaient vivre, etc. Je saurais faire ça. Je suis à l'aise dans un univers français et dans un univers juif. C'est ça ma culture. Par contre, j'adore Lewis Carroll. J'ai lu des biographies sur lui mais l'univers victorien, même si je documentais, je ne m'y sentirais pas à l'aise. Je ne me vois pas non plus en train de faire un film se passant dans la Grèce antique.

— **À partir du Vieil Homme et l'Enfant jusqu'à Jean de Florette, comment voyez-vous votre carrière?**

— J'ai pratiqué une sorte d'introspection, en ce sens que j'ai d'abord fait un cinéma en rapport avec ce que je ressentais. J'ai travaillé sur ces thèmes que sont l'enfance, le service militaire, la peur du mariage, la sexualité. Cela a duré jusqu'au jour où, peut-être parce que ma vie entre-temps avait changé et que je ne voulais pas en parler ou que j'avais



Mazel Tov (Le Mariage)

fait le tour de mon jardin, je n'ai plus eu cette matière première que je portais en moi. Le film tournant à cet égard, c'est peut-être **Je vous aime**. À travers une oeuvre très personnelle, j'ai fait le portrait d'une femme qui avait aimé plusieurs hommes dans sa vie; j'ai cherché à comprendre pourquoi. Ensuite, il y a eu ma rencontre avec Coluche. Dans ce contrat de quatre films que j'avais avec lui comme producteur, il voulait que j'en réalise un. J'ai donc fait **Le Maître d'école**. Et puis, un jour, on m'a donné à lire **Tchao Pantin**. Je me suis aperçu que Coluche pourrait être formidable dans le rôle. Connaissant sa vie, je savais qu'il avait souffert et qu'il était capable d'exprimer cette souffrance. Moi aussi, j'ai souffert. Même si je tourne un film policier, dans le personnage principal, une souffrance va passer, qui va donner une force au film. Par la suite, j'ai lu **Jean de Florette**. Aujourd'hui, je ne ressens pas la nécessité de faire un cinéma autobiographique, personnel. Je n'ai rien de plus que les autres à raconter. Au début, il est toujours intéressant de raconter ses aventures, ses échecs, ses difficultés, sa jeunesse, mais, à présent, qu'est-ce que je pourrais dire? Je ne vais quand même pas m'étendre sur mes enfants, la femme avec qui je vis, mon ex-femme, ma réussite. C'est bien de faire un film sur le cinéma quand on

est dans la fourrure, mais quand on est dans la soi-disant réussite, ça n'offre aucun intérêt. Du reste, on passe son temps, de nos jours, à se raconter dans les interviews. Aujourd'hui, pourquoi **Germinal**? Parce que je reste fidèle aux idées de mon père, même s'il n'a jamais été inscrit au parti communiste et qu'il aurait été contre tout ce qui s'est passé dans le bloc communiste.

— **Vous faites pourtant partie de ce que l'on appelle l'establishment. Vous êtes l'incarnation même de la réussite.**

— N'exagérons rien. Il y a des industriels qui ont beaucoup mieux réussi que moi. Je ne suis qu'un artisan du cinéma. Mais, bien entendu, dans ce monde meilleur dont rêvait mon père, je n'aurais pas eu tout le confort dont je jouis présentement. Mais ça, ce n'est pas important. Tout ce que je dis, c'est que ma vie, dans un autre monde, aurait été différente. Et c'est tout ça que je veux faire passer à travers **Germinal**, si je le fais. Il y a aussi que j'ai besoin d'accomplir quelque chose qui me fasse plaisir et qui puisse faire réfléchir. Contrairement ce qu'on peut penser, si je fais **Germinal**, ce sera un film personnel. Je veux défendre une réalité qui me touche, une idée à laquelle je crois, qui est : le monde pourrait être différent s'il n'était pas entre les mains d'hommes qui ne sont pas toujours à la hauteur de leurs responsabilités. J'ai donc eu une évolution normale. On est d'abord comme un bébé qui sort de l'oeuf, des plumes poussent, on avance, on grandit, et on réfléchit. Aujourd'hui, parce que j'ai une forme de réflexion différente d'il y a vingt ans, j'ai besoin, parfois, pour m'exprimer, du concours d'un auteur comme Marcel Aymé ou Émile Zola. Donc, c'est au fur et à mesure de mes rencontres avec des écrivains que je trouve des sujets qui me correspondent. Et je pense, à cet égard, que **Germinal** me correspond plus qu'**Uranus**. Depuis **Le Vieil Homme et l'Enfant**, qui est peut-être le plus intéressant de mes films personnels, parce que non seulement c'est mon histoire mais qu'il touche aussi à des thèmes qui vont au-delà de ma personne. J'ai l'impression d'avoir évolué normalement.

— **Comment qualifieriez-vous cette période au cours de laquelle vous avez fait des films comme *Mazel Tov*, *Le Pistonné*, *Le Mâle du siècle*, *La Première Fois*, *Un moment d'égaré*, *Je vous aime*, etc.? Diriez-vous que c'est une période de films légers?**

— Non. **Le Pistonné**, par exemple, il faut le voir comme un film contre les guerres coloniales. J'aurais bien aimé d'ailleurs jouer le rôle principal. La Columbia n'a pas voulu et j'ai eu la faiblesse de me laisser faire. Si j'avais attendu quelques mois de plus (**Mazel Tov** allait sortir en Amérique), j'aurais peut-être pu le faire. Non pas que Bedos ne soit pas bien, dans ce rôle, mais je crois que je l'aurais mieux personnalisé. Quant au **Mâle du siècle**, il y est question de chauvinisme. À un moment donné, j'ai eu un tel problème. J'étais, comme la plupart des hommes dans les années quatre-vingt, jaloux, possessif, et je luttai contre ça. Cela se sent dans **Un moment d'égaré** et **Le Mâle du siècle**. Je tournais autour de ces sujets, je ne savais pas quoi faire.

J'avais des souvenirs d'adolescence et la nostalgie de refaire un film avec le personnage du père. C'était un peu à la Truffaut. Voilà tout ce que je peux dire de ces films. Un jour, dans une rétrospective Claude Berri, on pourra peut-être les regarder avec beaucoup de plaisir et d'intérêt, même si ce ne sont pas des mastodontes comme **Jean de Florette**. D'ailleurs, je n'ai jamais prétendu avoir le talent de romancier de Pagnol ou de Zola. J'ai su faire un cinéma d'auteur intéressant et personnel, voilà tout. Aujourd'hui, pourquoi est-ce que je prends des romans? Parce qu'il est formidable de disposer du matériel d'un grand écrivain. À condition, bien entendu, qu'on puisse s'y engager à fond.

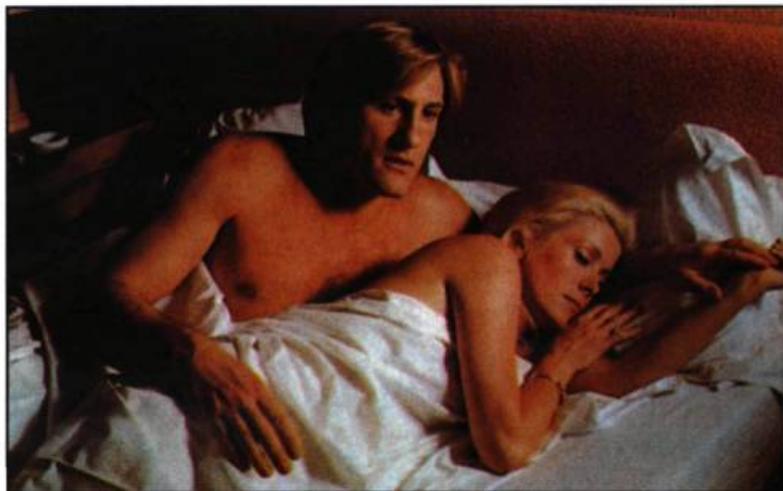
— **Ce qui me fascine chez vous, c'est que vous réussissez bien certaines choses et qu'à la place de vous concentrer sur ces choses, vous allez ailleurs. Il vous faut réaliser, dirait-on, des coups encore plus spectaculaires.**

— Non, non. C'est une question d'envie, exactement comme l'envie de manger tous les jours ou de faire l'amour. J'ai une envie en moi qui me pousse à toujours vouloir faire autre chose. Mais c'est humain, c'est naturel. Beaucoup de gens, je l'espère, ont cette envie. Je ne cherche pas à faire toujours plus beau, plus grand, plus fort. Peut-être qu'en tant que producteur, ça m'amuserait de faire un succès en Amérique — mais sans y aller, je précise! —, mais comme réalisateur, si demain je trouvais un petit sujet dont je saurais très bien qu'il n'aurait pas le même succès que **Jean de Florette** et que j'avais envie de le faire, je le ferais. Le tout c'est d'avoir envie de faire quelque chose. Sous prétexte que j'ai fait tel et tel film qui ont été des succès, je ne peux pas m'arrêter.

— **Mais qu'est-ce qui se passe, par exemple, dans la tête du producteur Claude Berri? J'ai lu quelque part que, pour faire *Jean de Florette*, vous aviez carrément hypothéqué je ne sais plus trop quoi. Autrement dit, vous avez risqué gros.**

— Pas pour **Jean de Florette**. Pour **Tess**. J'ai risqué gros,

Je vous aime



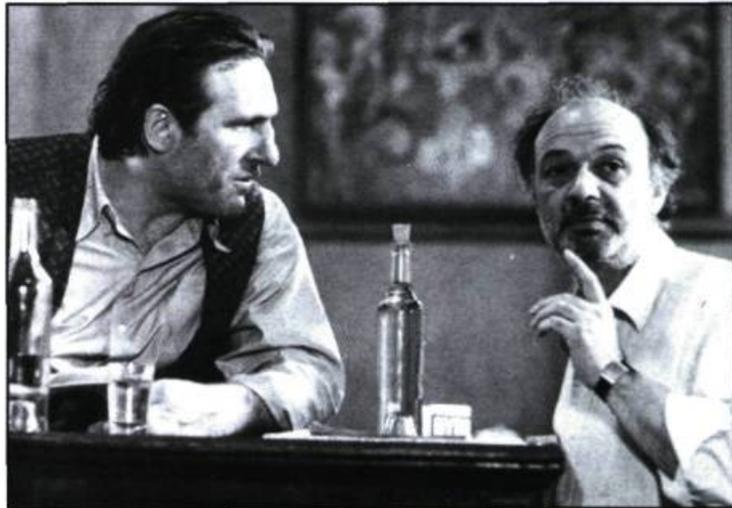
c'est vrai. J'ai failli perdre tout ce que j'avais. Je suis d'ailleurs tombé malade pendant le tournage, parce que je n'étais pas sûr d'avoir les moyens de finir le film. Mais ça s'est finalement très bien terminé. Et puis, il y a eu cette rencontre avec Coluche qui a permis d'apporter plus d'oxygène à Renn Productions. Au moment de faire **Jean de Florette**, que je devais coproduire avec Gaumont, ce sont eux, les gens de Gaumont, qui ont eu peur du coût du film, ce qui fait que je me suis dit : «Combien vaut Renn Productions, aujourd'hui? Vingt millions? Bon, eh bien, peut-être que le film peut perdre vingt millions, mais j'ai envie de le faire.» Je ne me suis pas dégonflé parce que j'avais envie de faire ce film.

— **Parlons votre premier film *Le Poulet*. Qu'est-ce qui se passait en vous, à ce moment-là? Qu'est-ce que vous vouliez dire?**

— Avant de faire **Le Poulet**, j'avais cru pouvoir réaliser avec Maurice Pialat un court métrage qui s'appelait **Jeannine**. J'en avais même écrit le scénario et en plus je jouais dedans. Finalement, c'est Pialat qui l'a réalisé. Peut-être qu'à ce moment-là j'étais insatisfait. Déjà j'avais écrit **Comme on fait son lit, on se couche** et le scénario de **Mazel Tov** (*Le Mariage, comme on l'a appelé en Amérique*). Mais je n'arrivais pas à monter, à faire plus. Donc, j'ai voulu réaliser un court métrage pour me faire la main et j'ai cherché un sujet. Un jour, j'achète le journal **France Soir** et, à la page 3, je tombe sur un petit fait divers qui faisait à peine douze lignes. Le titre c'était : «Pour que vive son coq, Alain, six ans, lui faisait pondre un oeuf par jour.» Je me suis dit : «Qu'est-ce que c'est que cette histoire? Un coq qui pond des oeufs?» L'histoire, c'était celle d'un enfant qui était tombé amoureux d'un poulet que ses parents voulaient manger. Comme on lui avait dit qu'à la campagne, on ne mange pas les poules parce qu'elles pondent des oeufs, tous les jours il volait un oeuf dans le frigidaire pour faire croire à ses parents que ce poulet était une poule. Ça a duré jusqu'au jour où le poulet a fait cocorico. J'ai trouvé ce fait divers tellement magique, tellement merveilleux, que j'ai dit : «C'est ça mon court métrage.» C'est à ce moment-là que j'ai cherché un producteur, que, n'en ayant pas trouvé, deux amies, dont Catharina Renn, m'ont donné chacune dix mille francs. Avec cet argent, j'ai fait **Le poulet**, avec lequel j'ai eu ce prix à Venise et, trois ans plus tard, un Oscar à Hollywood. Par je ne sais trop quel miracle, le film était sorti en Amérique en même temps que **L'Obsédé** de William Wyler et un critique du **New York Times**, dans l'article qu'il consacrait à William Wyler, avait rajouté plusieurs lignes sur mon court métrage, si bien que j'ai gagné un Oscar. Ça, c'est le destin parce que je n'ai rien fait pour que le film aille en Amérique. Je savais à peine ce qu'était l'Academy Award. Moi qui trimballais les quarante pages du **Vieil Homme et l'Enfant**, ça m'a encouragé. J'ai proposé le rôle à Michel Simon et il a dit oui.

— **Au moment où vous avez décroché l'Oscar, qu'est-ce que vous avez ressenti?**

— Un conte de fées. J'ai ressenti des joies, des émotions comme je ne pourrais pas en avoir aujourd'hui.



Claude Berri pendant le tournage d'*Uranus*

— **Après l'Oscar, vous avez donc pu obtenir facilement l'argent qu'il fallait pour faire *Le Vieil Homme et l'Enfant*.**

— Facilement. Comme mon film était sorti en même temps que **OSS 117** d'André Hunebelle, j'étais allé voir ce dernier. Il m'avait référé à monsieur Hercule Mucchielli de la maison Valorio qui avait distribué **La Grande Vadrouille**, **Le Corniaud**, etc. Étant donné que mon petit film avait remporté l'Oscar et que mes quarante pages avaient plu à Hunebelle et à ce monsieur, ils ont décidé tous les deux de produire **Le Vieil Homme et l'Enfant**. Je ne sais pas s'ils tenaient absolument à ce que je coproduise avec mon salaire qui était de 150 000 francs, toujours est-il que j'en ai touché 50 000, que j'ai laissé le reste dans Renn Productions (des amis ont rajouté 80 000 francs). Renn Productions s'est retrouvé producteur du **Vieil Homme et l'enfant** qui, à l'époque, a rapporté 600 000 francs, ce qui était beaucoup. Cet argent, je l'ai dépensé joyeusement en faisant mon deuxième film, **Mazel Tov**, que j'ai coproduit à 50 %.

— **Revenons au *Vieil Homme et l'Enfant*. Vous êtes donc allé présenter votre scénario à Michel Simon? Qu'était Michel Simon, à l'époque?**

— Un monstre sacré qui ne tournait pas. Il avait des problèmes de teinture avec ses cheveux et il jouait au théâtre seulement. Il n'était plus une vedette de cinéma. C'était un mythe énorme, quelqu'un de très connu, mais qui avait eu des échecs dans ses derniers films. Il y avait des années qu'il n'avait pas eu de succès au cinéma. Donc, quand je suis allé le trouver, il n'était plus le Michel Simon qui faisait courir les foules. Il était le Michel Simon qui disait oui à toutes les propositions de films qu'on lui faisait. Je crois d'ailleurs qu'il n'a même pas lu les quarante pages que je lui ai montrées.

— **Reste que vous étiez devant un mythe. Qu'avez-vous ressenti, vous qui en étiez à votre premier long métrage seulement? Aviez-vous peur? Aviez-vous du respect pour l'acteur Michel Simon?**

— Bien sûr que j'avais du respect et de l'admiration pour lui.

Mais au moment où je l'aborde, je le connais mal. Je ne saisis pas toute sa complexité, son côté génial et en même temps cruel. Par la suite, bien sûr, j'ai appris à le connaître. C'est un homme beaucoup plus complexe que je ne le pensais, au moment où timidement je suis allé le trouver.

— **À ce moment-là, a-t-il essayé de s'imposer à vous? Saviez-vous exactement ce que vous vouliez? Parce que tout de même il avait une certaine expérience du cinéma, alors que pour vous c'était l'inverse.**

— Le premier jour de tournage, dès la première prise, à ma grande surprise il s'est mis à composer le rôle. Pour moi, Michel n'avait qu'à ouvrir la bouche, il était exactement le personnage; il n'avait pas besoin de composer, de prendre une petite voix. Donc, après la prise, je vais le voir et je l'entraîne à part. Je lui dis : «Michel, vous n'avez pas besoin de composer. Restez vous-même.» Je ne me rendais pas compte alors du résultat que cela pouvait donner à l'écran; et quand, le lendemain, j'ai vu les rushes, je me suis rendu compte qu'il était génial. Mais sur le moment, j'étais surpris qu'il ne soit pas naturel. Il s'est mis à hurler : «On ne dirige pas Michel Simon!» Et il avait raison, parce que lui, qui en était à son cent-quarantième film, ça ne l'amusait pas d'être lui-même. Ce qui l'amusait, c'était de composer un personnage. Donc, le vieil homme, dans le film, et c'est là qu'il est un grand artiste, il en fait quelque chose. Il n'est pas naturel, il compose le personnage. C'est une leçon magnifique.

— **Vous êtes à la fois réalisateur et producteur. J'aimerais que vous me disiez comment vous voyez ces deux métiers. D'abord, celui de producteur.**

— Disons que de plus en plus je produis des films par admiration. Il y a eu une période de ma vie où j'ai produit des films commerciaux, parce que, comme disait mon père, il faut gagner les cartes. Mais maintenant, surtout depuis *Tess*, je produis — presque toujours — par admiration : Milos Forman, Roman Polanski, Jean-Jacques Annaud... J'essaie de produire des réalisateurs que j'admire. En tant

Un moment d'égarement



que metteur en scène, quand j'ai la chance d'avoir un collaborateur comme Bruno Nuytten, ça donne **Tchao Pantin** et **Jean de Florette**. Et lorsque je fais un film, mon seul problème, c'est un problème de forme. Je n'ai aucun problème d'écriture. Même si je ne suis pas l'auteur du sujet, c'est quand même moi qui fais l'adaptation. Je suis très à l'aise aussi avec les acteurs. Non, mon seul souci c'est la forme. Même avec *Uranus*, je ne suis pas satisfait de la forme. Il y a des scènes qui me conviennent, d'autres qui me conviennent moins. Ma formation est celle d'un acteur qui sait écrire. Je n'ai pas fréquenté, comme Milos Forman ou Polanski, les grandes écoles de mise en scène; et ça c'est un de mes handicaps. Mais ça n'empêche pas les gens d'être satisfaits de mes films; ils voient que malgré tout l'émotion passe à travers les dialogues, les acteurs, etc.

— **D'accord. Mais comment faites-vous pour combiner toutes ces activités que vous menez de front : réalisation de films, choix de sujets, lectures, production, promotion?...**

— Je ne travaille pas, je m'amuse. Et, vous savez, entre **Jean de Florette** et *Uranus*, il y a un intervalle de quatre ans. Durant cet intervalle, j'ai passé beaucoup de temps à m'intéresser à l'art contemporain. Et puis, à un moment donné, j'ai pris la décision de faire un film. Le temps de l'écrire, de le préparer, ça a pris un an; après, il y a eu le tournage, le montage, etc. Quant à mon activité de producteur, disons que c'est moi qui décide quel film on va faire. Je lis le scénario, je rencontre le metteur en scène et ensuite le film se fait. Je revois le metteur en scène un peu plus tard, au montage. Entre-temps, je délègue beaucoup; à Renn Productions, je ne suis pas seul. Bref, je ne me sens pas débordé. Mais depuis quelques temps, j'ai l'impression d'être un peu comme un ange. C'est-à-dire que les gens pensent qu'à coups de baguette magique je peux leur trouver un rôle, un boulot de secrétaire ou d'attaché de presse, produire leur film, etc. Il y a aussi qu'on a créé cette société de metteurs en scène/producteurs, L'Art, ce qui nous oblige à aller dans les cinémathèques, les festivals... Si on se laisse faire par les autres, on est bouffé. À un moment donné, il faut dire non à tout et à tout le monde. Mais pour ce qui est des choses qui me sont essentielles (le film qu'il faut faire, le film que je produis, les tableaux que j'ai envie de regarder...), elles font partie de mon temps normal. Ce qui n'est pas normal, c'est d'avoir à écouter tous ceux qui croient que je peux changer leur vie.

— **Pour faire un film, il faut former une équipe, trouver des gens qualifiés. Comment les choisissez-vous?**

— L'opérateur, par exemple, compte pour beaucoup. C'est pour ça que, pour **Tchao Pantin**, **Jean de Florette** et **Manon des Sources**, je suis relativement satisfait de la forme : parce qu'avec l'opérateur, je formais équipe. Pour *Uranus*, par contre, je suis moins satisfait de la forme, parce qu'avec l'opérateur, qui par ailleurs a fait de très beaux films avec d'autres, il n'y a pas eu cette complicité. Pour mes prochains films, donc, je chercherai un grand opérateur. L'opérateur est déterminant. On sous-estime d'ailleurs sa



Jean de Florette

que c'était un sujet typiquement français, peut-être que je n'aurais pas tourné le film. Vous qui êtes Roumain, vous croyez qu'il n'y a pas, à l'heure actuelle, de règlements de comptes en Roumanie? Vous croyez que les individus qui ont collaboré avec le régime communiste avouent qu'ils ont collaboré? J'étais à Berlin il y a peu et des Allemands m'ont dit qu'en RDA ça se passe comme dans **Uranus** : certains prétendent n'avoir jamais été communistes, alors qu'il est notoire qu'ils l'ont été. Ça va être la même chose avec Saddam Hussein : des gens qui hier ont collaboré avec lui, après sa mort vont sûrement dire le contraire. Donc, c'est ça le côté éternel d'**Uranus** : ses personnages, ses situations sont de toutes les époques, de tous les pays. C'est à cause de ce thème, que j'ai dû voir inconsciemment, que j'ai fait **Uranus**. En fait, j'ai tourné **Uranus** surtout en raison de ses qualités dramatiques. Je ne me suis pas trop posé de questions sur les résonances politiques ou pseudo-politiques que le film pourrait avoir. C'est seulement maintenant, quand je vois les réactions des gens, quand je me mets à réfléchir par moi-même, que je découvre la profondeur du sujet,

profondeur que je n'avais même pas complètement réalisée quand je me suis lancé dans cette aventure.

— **Il n'en demeure pas moins que Marcel Aymé a eu un comportement qu'on a qualifié de répréhensible durant l'Occupation. Il prônait ouvertement la politique de la Collaboration, écrivait dans Je suis partout, un des organes de presse parmi les plus fascistes de l'époque. Il était pour le moins controversé.**

— Je n'ai pas lu ses articles dans **Je suis partout**, alors je ne peux pas juger. Mais ce que je peux dire, c'est que je suis assez indulgent envers ce genre d'homme qui a pu se tromper, nourrir des idées contraires aux miennes. Ceci dit, je ne confonds pas idéologues et criminels de guerre. Marcel Aymé était un idéologue, pas un criminel de guerre. Comme Archambaud dans **Uranus**, il a été maréchaliste, parce qu'il a cru, sincèrement, à la nécessité de la collaboration. Et puis, tous les intellectuels de gauche, aujourd'hui, raffolent de Céline, l'un des plus purs produits de la collaboration franco-allemande, celui qui a écrit les pamphlets les plus virulents contre les Juifs. Céline, si on n'adapte pas ses oeuvres à l'écran, c'est uniquement à cause de la langue. C'est une langue beaucoup trop forte pour ce faire.

— **Vous avez dit : «J'ai beaucoup de respect pour mon père, je respecte sa mémoire, je respecte le fait qu'il a voté communiste en 1950, je n'ai pas vraiment voulu attaquer le communisme...» Pourtant, le film constitue une attaque en règle contre le communisme.**

— Je n'ai pas dit que ce n'était pas une attaque contre le communisme. Dans le film on retrouve trois communistes. Il y a Rochard, joué par Daniel Prévost, qui, au départ, est vraiment une fripouille, un délateur, un menteur, et que je rends presque sympathique à la fin; on voit qu'il a réfléchi, que la mort de Léopold va peut-être le pousser à changer. Il y a l'intellectuel dogmatique Jourdan, qu'incarne Fabrice Luchini, et qui lui ne change pas. Il y a enfin Gaigneux, que je transforme et dont je fais à la fin un démocrate. Dans le roman de Marcel Aymé, tous les communistes sont foutus dans le même sac. Moi, par rapport à mon père, par rapport à tous ces millions de gens qui ont voté communiste après la guerre et qui pour la plupart étaient honnêtes, je ne pouvais pas porter à l'écran ce roman de Marcel Aymé tel qu'il l'avait écrit; j'ai été obligé d'apporter cette nuance. Donc, même si **Uranus** est, si on veut, un film anticommuniste (il pourrait être aussi anti-fanatisme-religieux), c'est d'abord et avant tout un film sur les hommes. Ce qui fait que je vois bien pourquoi on l'a choisi pour ouvrir le festival de Berlin, pourquoi les Polonais le réclament, pourquoi on veut le voir au festival de Moscou.

— **Je crois que la clé du film réside dans cette phrase : «Dans l'horreur, toutes les idéologies se valent.»**

— C'est une phrase à moi et non à Marcel Aymé. C'est la clé du film dans le sens où les gens ont besoin de se raccrocher soit à une doctrine politique, soit à une religion. Je n'ai rien contre les religions, mais quand elles conduisent au fanatisme, comme on peut l'observer à travers le monde,



c'est dramatique. Les gens qui pensent par eux-mêmes sont rares.

— **Mais cette phrase que je viens de vous citer, qu'est-ce qui vous a poussé à l'écrire?**

— Quand on écrit, il y a des choses qui viennent d'elles-mêmes. Mon père disait : «Pour que ça pousse, il faut arroser.» Eh bien, mon stylo a arrosé le papier et sur le papier a poussé cette phrase. Elle a poussé naturellement. Mais, évidemment, il y avait un germe en moi, un germe inconscient. Inconscient dans le sens où je ne suis pas quelqu'un qui passe son temps à réfléchir, à faire des phrases sur les idéologies.

— **Parlons un peu des difficultés reliées à l'adaptation cinématographique d'un livre. Tel qu'il se présente. Uranus me semble un scénario parfait. Qu'en pensez-vous?**

— Il y a des différences entre le livre et le film. Il y a entre autres le non-dit, c'est-à-dire la façon dont les acteurs jouent. Bien entendu, sans le livre, pas de film. Mais, certainement, le film est moins agressif que le livre, moins polémique, parce que tout cela a d'abord passé par le filtre de ma sensibilité. En 1947, quand il écrit ce livre, Marcel Aymé souffre aussi de cette mascarade, de cette hypocrisie consistant à faire croire aux Français qu'il y avait eu beaucoup de résistants et très peu de collaborateurs. Moi, évidemment, je n'ai pas souffert de ça. Quarante-cinq ans après, ma façon de choisir les acteurs, leur façon à eux de jouer, ma lecture des événements, bref, la mayonnaise, ont certainement donné un résultat différent de ce qu'un autre aurait pu faire.

— **En faisant Uranus, laissez-vous beaucoup de liberté aux acteurs? Aviez-vous plutôt tendance à leur imposer des choses?**

— J'ai suggéré à Galabru — peut-être une heure avant qu'on commence à tourner — de pleurer à la fin d'une de ses scènes; je ne le lui ai pas imposé. Et c'est là une des seules indications dont je me rappelle. Autrement, je parle très peu aux acteurs. Quand il le faut, je les pousse, pour qu'ils entrent dans le rythme.

— **Au moment de l'engagement, discutez-vous avec eux?**

— Non. Par contre, j'ai discuté avec Luchini, parce qu'il avait raison : dans le scénario, j'avais enlevé certaines choses du livre, des répliques magnifiques, et, en parlant avec lui (à l'origine, je ne savais pas que ce serait lui qui jouerait le rôle), je les ai remises. Un autre scène sans laquelle, selon moi, le film n'existerait pas : celle où madame Archambaud (personnifiée par Danièle Lebrun) sort le poulet du four et dit à sa fille qu'elle s'est sacrifiée pour elle. Celle-là non plus je ne l'avais pas mise dans le scénario. C'est Danièle Lebrun qui m'a dit que c'était bien dommage qu'elle n'y figurait pas et elle avait raison; je l'ai réinsérée. Donc, si on veut, je discute avec les acteurs.

— **Uranus a coûté 80 millions de francs, c'est-à-dire 16 millions de dollars canadiens. Qu'est-ce que cela comprend? Le cachet des grands acteurs?...**

— C'est un ensemble. Il y a eu le studio, le décor (la ville en ruines, il a fallu la construire complètement), le temps de tournage, les acteurs, les intérêts bancaires, les frais généraux et moi-même, qui me suis très bien payé étant donné que je n'avais pas tourné depuis quatre ans. Tout cela finit par s'additionner. À un moment donné, il y a eu plus de cent personnes qui ont travaillé sur ce film. On n'a demandé à aucune d'entre elles de faire des sacrifices. Tout le monde a été payé normalement. Aujourd'hui, malheureusement, les films coûtent cher, surtout lorsqu'il s'agit de reconstruire une époque. Quant aux acteurs, leur présence implique des maquilleurs, des costumiers, des chauffeurs...

— **Le film a remporté un grand succès en France : trois millions de spectateurs l'ont vu. Comment vous expliquez-vous le fait que les Français aient tellement aimé ce regard noir et pessimiste porté sur leur propre pays?**

— Le film n'empêche personne de rigoler. Jusqu'à la mort de Léopold, les spectateurs rient beaucoup. Ils prennent du plaisir au jeu des acteurs. Je pense qu'ils ne sont pas traumatisés, vu qu'en 1991, les gens qui ont été pétainistes sont morts pour la plupart ou sont très vieux. La majorité des personnes qui ont vu le film n'étaient pas nées à cette époque.

FILMOGRAPHIE

- 1963: Le Poulet (c.m.)
- 1964: La Chance et l'Amour (un sketch)
- 1965: Les Baisers (un sketch)
- 1966: Le Vieil Homme et l'Enfant
- 1968: Mazel Tov ou Le Mariage
- 1969: Le Pistonné
- 1970: Le Cinéma de papa
- 1972: Sex-Shop
- 1975: Le Mâle du siècle
- 1976: La Première Fois
- 1977: Un moment d'égarement
- 1980: Je vous aime
- 1981: Le Maître d'école
- 1981: Tchao Pantin
- 1985: Jean de Florette
- 1985: Manon des sources
- 1990: Uranus