

Alain Tanner dirige Betty Berr et Jean-Philippe Ecoffey sur le plateau de *No man's land*.



Alain Tanner à propos de *No man's land*

Le dernier film d'Alain Tanner sort ces jours sur les écrans romands. *No man's land*, un quelque part qui n'est nulle part, entre l'ici et l'ailleurs, la vie et la mort, le jour et la nuit, l'amour et la solitude. Pour le cinéaste, définitivement revenu des discours idéologiques, une célébration du plaisir de filmer. En toute simplicité.

Un désespoir joyeux

par Michel Egger

— Quel est le point de départ de *No man's land* ?

— D'abord, plus que la volonté de transmettre un message à l'humanité souffrante, c'est un désir impérieux de travailler l'écriture filmique. Un peu comme un peintre qui n'a plus touché ses couleurs depuis quelque temps, qui voit ses pinceaux et qui a envie de peindre, même s'il ne sait pas exactement quoi. A partir de là, comme le cinéma n'est l'art le plus proche du réel et que je ne tourne pas des films de genre ou à costumes, il faut un sujet, ou plutôt une matière, physique, sensorielle. Donc des acteurs, des regards, des lieux. Avant même d'envisager un récit, j'ai pensé à des corps, des visages. C'est seulement ensuite qu'est intervenu le problème du « quoi dire ? »

L'origine de l'histoire est quant à elle complètement fortuite : un voyage à Paris pour déboucher des problèmes de coproduction. Les Français voulaient que je tourne une fois chez eux, les Suisses me demandaient de retravailler ici, après l'Irlande et le Portugal où je m'étais plu énormément. Or, ni la Suisse ni la France ne m'inspirent. En passant la frontière, je me suis dit : « et si, pour avoir la paix, je tournais là, entre les deux ? ». La bouteille est devenue réalité. L'idée de la « frontière » m'a stimulé, avec ses trafics d'hommes et d'argent, ses frictions créatrices de fiction. Il y avait aussi la question très actuelle de partir ou de rester, très forte dans un pays comme la Suisse, mesquin, très confiné sur le double plan moral et physique. J'ai d'ailleurs renversé le thème, puisque la Suisse est celui qui veut rester, pas à cause de la Suisse, mais de ce coin de campagne où il a grandi et qu'il préfère aux villes, pourries, informatives. En outre, le Jura vaudois est une région que j'aime beaucoup. Tout s'est ainsi mis en place par petites touches, confluences de divers éléments, en partant de la réalité des lieux et de la biographie des acteurs. Par exemple, le personnage de Paul est né de la découverte d'un garage dans un village et du fait qu'Hugues Quester est un ancien mécanicien. Mais je ne savais pas très bien où j'allais.

— La frontière, c'est aussi toute la question de l'identité.

— Être Suisse, je ne sais pas ce que cela veut dire. C'est quelque chose de très fluide, étant donné que le pays n'est pas le produit d'une culture indistincte, mais de circonstances historiques et politiques qui ont fini par forger certains traits de caractère. Cela dit, même si je lis plus volontiers « Libération » que la presse helvétique, je ne me sens pas français pour autant, ni vaudois d'ailleurs. La Suisse allemande est pour moi un mystère total, un peu rebatant même. Tout ce que l'on peut donc dire

est qu'il existe fort heureusement des différences et que les frontières, dans leur absurdité même, servent à les marquer. En fait, je me définis presque plus par ce que je ne suis pas. Une situation qui m'embêtait dans le temps, mais qui me réjouit plutôt aujourd'hui.

— *No man's land* marque toutefois un retour en Suisse...

— Je suis revenu, c'est vrai, mais sur la pointe des pieds, simplement parce que j'étais là. Il n'y a dans le film aucune volonté sociologique. Si j'évoque des problèmes d'actualité comme la contrebande ou les frontaliers, c'est presque incidemment, parce que j'aime bien que les personnages soient définis socialement, ancrés quelque part. Je suis effaré de voir à quel point la majorité des films que l'on fait aujourd'hui sont coupés de la réalité des gens. Tout le monde se réfugie dans les genres, le polar, la science-fiction.

L'esprit du temps

Votre filmographie révèle un itinéraire d'une rare cohérence...

— C'est facile à voir. Dans la mesure où je suis attentif à l'esprit du temps, que je ne fais pas des films de genre et que je veille à rester libre de toute pression commerciale, mon itinéraire reflète un peu l'histoire des autres. *Jonas* qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000 (1975), c'est le point culminant des années soixante et du début des années septante, une sorte de mémoire, de récapitulatif. *Messidor* (1978), c'est la fin d'un monde, le désespoir absolu, un silence de mort. On sent que les gens n'ont plus envie de parler, d'écouter les discours. *Les Années-lumière* (1981), c'est la fuite de la Suisse, presque sur la lune, dans la mythologie, les légendes. Un grand besoin de rêver, de se refaire une santé après la faillite des utopies, à travers les deux seuls personnages de mon œuvre qui sont là ou ils veulent être. *Dans la Ville blanche* (1983), c'est toujours le désir d'être loin, mais aussi de faire un film complètement personnel, autobiographique, de revenir à soi-même en cherchant une autre manière de filmer, qui ne soit plus idéologique, didactique. C'est aussi redécouvrir le plaisir du cinéma pour lui-même, revendiquer le droit de filmer les choses que j'aime, simplement, même si je suis conscient des dures réalités de ce monde. Je n'ai plus envie de faire de la critique sociale.

— *No man's land* prolonge l'esprit de *Dans la Ville blanche*.

— Tout a fait. J'ai travaillé avec un scénario très léger, facilement modifiable, que j'ai écrit en quatre jours parce qu'il en fallait un pour récolter des

fonds. Le scénario était plus un cadre de travail qu'une assurance. Je voulais surtout faire confiance aux comédiens, à tout ce qui pouvait se passer sur place, avec tous les risques et les blocages que cette approche induit. Maintenant, j'aurais envie de faire le contraire, de travailler avec un story-board par exemple, parce qu'il y a dans cette méthode des pièges et des limites. Je pense notamment au sens que l'on veut donner aux choses, très fragile et aléatoire avec cette manière de faire. Ici, je m'en moquais un peu. L'essentiel était de sentir les personnages et les acteurs, de respirer le Jura. Cela dit, à travers la multiplicité de sens que le film véhicule, il existe tout de même une trajectoire globale qui est sensible, une espèce de désespoir joyeux. D'un côté, le monde est en crise, au bord de la catastrophe, habité par la peur; de l'autre, il y a des énergies, des personnages pleins de vie, très sincères dans leur façon d'envisager leur destinée.

— Des personnages moins marginaux que dans vos films précédents, et surtout sans révolte...

— Oui, c'est vrai. Mais surtout parce qu'aujourd'hui il n'y a plus de révolte. En terminant le film, je me suis rendu compte que j'avais fait *Jonas* à l'envers. Si les espoirs personnels des quatre couples de *Jonas* s'exercent sur un terrain collectif, les rêves des deux couples de *No man's land* ne renvoient qu'à des égoïsmes individuels, d'autant plus violents qu'ils sont solitaires et qu'ils risquent de se casser la gueule. Voilà pourquoi je tenais à ce que tout se termine dans l'échec.

Tout l'enjeu

Votre film est aussi à l'image de notre époque, ou même la plus grande confusion de sens...

— Absolument. Ce n'est pas moi qui n'ai plus de message, mais le monde. J'ai lu récemment une citation de Casetti, qui ne demandait à quel moment l'Histoire était devenue irréelle. « A quel titre cette évolution ? Sans doute aux médias, qui transforment tout en spectacle. La télévision surtout, pour qui la réalité n'existe pas s'il n'y a pas d'images. Et les farceurs qui nous racontent qu'on est dans la civilisation de la communication ! En 1986, on pourrait capter 18 chaînes de télévision à Genève ? Pour voir quoi ? De la bouillie audio-visuelle. En fait, voilà tout mon problème : quelles images faire dans ce cadre mouvant, autrement, des images qui soient utiles, essentielles. Comme le dit un personnage du film, « dire le moins pour dire le plus ».

— Avant même de ressentir à ce point la nécessité de courir devant les images, je suis toujours parti du principe que chaque plan — dans sa lumière, son cadre, sa durée — devait contenir tout l'enjeu du film. D'où mon refus de découper les scènes, ma volonté de laisser le temps que quelque chose se mette à exister, avant que n'intervienne la coupe, capitale. D'où également l'extrême précision du tournage des scènes. Car il faut bien distinguer deux niveaux. Une phase de liberté d'abord, au niveau de l'écriture du scénario et de l'élaboration des scènes. Tout est possible. Je change beaucoup de dialogues à la dernière seconde. Les acteurs peuvent me suggérer des idées, des modifications de scénario. Mais dès que l'on dit « moteur », c'est la rigueur la plus complète. Il n'y a pas d'improvisation possible.

— *No man's land* me semble un film plus sériel que *Dans la ville blanche* tourné à l'extrême.

— C'est un affinement de ce que j'ai fait avant, un retour à plus de classicisme aussi. Je voulais faire un film formellement très travaillé, mais très simple; des images pures qui reflètent bien la trajectoire très claire des personnages. Le travail était plus dans la manière de raconter, de casser la linéarité du récit. D'instinct, je suis plus intéressé par les à-côtés de l'histoire, qui ont leur propre histoire et contribuent à faire avancer la narration.

— *Messidor* sanctionnait aussi l'échec du cinéma comme instrument de mobilisation, de critique sociale...

— Une débâcle qui allait avec tout le reste. Dans les années soixante, qui reste une merveilleuse époque pour le Je-oui, on avait l'illusion que le cinéma pouvait être un levier politique, parce que c'était finalement plus agréable de faire des films que de coller des timbres dans l'arrière-boutique d'un parti. Maintenant, le cinéma échoue sur d'autres plans, et ce qui lui arrive est bien plus grave. Pas seulement parce que l'Histoire est moins facile à raconter, mais aussi à cause de la structure industrielle propre à la fabrication des images, ou encore en raison de la poussée des technologies nouvelles comme la vidéo. Le cinéma est le dos au mur, complètement.

— A part l'Amérique, qui tient le marché mondial par le biais de son impérialisme économique et grâce à un savoir-faire qui correspond à une demande très forte, les autres cinématographies nationales, italienne, allemande, japonaise, etc., sont en train de disparaître. Le cinéma français fonctionne encore, grâce à l'aide de l'Etat, mais la courbe des recettes et celle des coûts s'écartent dangereusement. Faire

un film comme *No man's land* tient du miracle. Ce genre de produit, entre la marge et le centre, va disparaître peu à peu. Ce qui est terrible pour les jeunes qui se trouvent déjà condamnés à choisir entre des petits films personnels ou le pari du film commercial standardisé, inintéressant dans 95 % des cas. Avec le risque, en cas d'insuccès, de ne plus remonter à la surface. De plus en plus, le cinéma intéressant se fera en dehors du système, ou à l'intérieur de microstructures indépendantes comme le montrent les exemples de Rohmer, qui tourne ses films avec une poignée de techniciens, ou Godard, qui a une petite usine à Rolle.

— *No man's land* a coûté moins de 4,5 millions de francs français, alors que le budget moyen d'un film français avoisine 12 millions. Cette position sur les bords du système convient très bien aux films que je fais. Elle garantit ma liberté de mettre en scène. Avec une équipe technique de 12 personnes, tous bien payés, beaucoup de temps et tout le matériel technique nécessaire, le tournage de *No man's land* s'est déroulé dans des conditions idéales. Les gros budgets ne m'attirent pas. Je n'ai pas une âme de chef de chantier.

Innocence

J'ai l'impression qu'aujourd'hui les cinéastes sont plus seuls qu'hier.

— Absolument. De toute façon, au-delà du tournage qui est effectivement un moment de travail collectif, le cinéma est un art qui divise, qui isole. Il n'y a pas entre cinéastes les rapports que peuvent avoir les peintres entre eux par exemple. Je souffre parfois de cette solitude.

— Dans toute votre œuvre, les personnages masculins apparaissent toujours plus immatures que les femmes...

— C'est vrai. C'est sans doute mon côté adolescent. Je trouve que les femmes sont d'une façon générale beaucoup plus conscientes et sérieuses que les hommes. Je pense que pour faire du cinéma, il faut être un peu inconscient et adolescent, garder un esprit de jeunesse, une certaine innocence. Quand je vois mon toubib en blouse blanche, je me dis parfois que ce que je fais n'est vraiment pas sérieux. C'est quand même bon d'avoir 55 ans et de se dire qu'on n'a même pas un métier. J'ai parfois l'impression que je fais n'importe quoi (rires). Cela dit, le cinéma est quelque chose de fantastique, de magique. Au-delà des inévitables, des succès douloureux qu'on aborde, tout n'est un grand bonheur.