

Entretien de Bertrand Tavernier, réalisé à son domicile parisien par Jef Tombeur au printemps 1989
Première parution dans *Simenon Travelling*, ouvrage collectif en
*Hommage du 11e Festival international du roman et du film
noirs à Georges Simenon* (Grenoble, oct. 1989).

Bertrand Tavernier : livre oublié, Simenon retrouvé
ESPACE RÊVÉ, TEMPS RESPECTÉ POUR L'HORLOGER

L'horloger de Saint-Paul et celui d'Everton n'étaient pas sur le même fuseau horaire...
Mais, dévidé de l'écheveau de l'œuvre foisonnante de Simenon, celui de Bertrand Tavernier ne s'est pas retrouvé en décalage...

Jef Tombeur – *Votre premier long-métrage a connu un succès immédiat...*

Bertrand Tavernier – Oui, dans le monde entier en fait. Il a été primé à Berlin, Chicago, et a obtenu le prix Louis Deluc. C'était assez formidable. Surtout qu'il avait été dur à monter.

C'était un premier film et les gens m'avaient catalogué comme attaché de presse. Et puis le sujet leur paraissait dénué d'action, sans conflit apparent. J'avais beau leur dire qu'il y avait un conflit intérieur et un rapport émotionnel très forts tout au long du film, on a été jetés par tout le monde malgré le soutien au départ de gens de Pathé et de Gaumont qui étaient d'accord pour donner des salles.

Un grand nombre de producteurs se sont contentés de soupeser le scénario, le trouvant trop lourd ou trop épais, d'autres l'ont feuilleté comme un jeu de cartes ou disaient qu'il y avait trop de dialogues...

On a été reçus et traités comme de la vermine.

Jef T. – *Pourtant, Aurenche et Bost bénéficiaient d'une réputation très solide ?*

B. T. – Cela n'a rien ajouté. D'ailleurs, contrairement à ce que pourraient penser les gens, ce choix n'était pas une sorte de... manifeste contre la Nouvelle Vague, mais simplement un choix convenant au scénario.

Il s'agissait d'un conflit de générations et je trouvais intéressant de travailler avec des gens d'une autre génération que la mienne.

Ils avaient une grande connaissance intellectuelle de l'œuvre de Simenon et de la province française. Ils étaient aussi en semi-disgrâce et donc très libres, n'ayant pas à travailler sur trente scénarios à la fois, disponibles.

C'était aussi un peu l'exemple des metteurs en scène américains travaillant avec des types figurant sur la liste noire qui m'avait donné ce genre d'idée.

Et puis, ce qu'on leur a reproché, n'est-ce pas plutôt le style de cinéma pour lequel ils écrivaient ? Ou le metteur en scène ?

J'avais revu très attentivement certains de leurs films et j'avais été frappé par la rapidité, la modernité, la qualité, non seulement des adaptations mais aussi des dialogues. Des choses qu'on disait appuyées, lourdes, étaient dues au metteur en scène.

Je parierais que dans l'exemple que leur reprochait Truffaut, dans *Les Orgueilleux*, la scène ne serait pas lourde si elle avait été donnée à Becker ou Hitchcock sans changer un mot de dialogue.

Jef T. – *Étiez-vous autant qu'eux imprégné de l'œuvre de Simenon ?*

B. T. – Ah, j'étais complètement dans l'univers de Simenon. Je l'admirais. Dans la pièce à côté, j'ai tout un rayon entièrement consacré à des ouvrages, des articles de lui ou sur lui. Mon père en possédait un grand nombre et professait de l'admiration pour lui.

J'ai commencé par Maigret à l'adolescence, comme tout le monde, et je suis passé petit à petit à des livres comme *Trois chambres à Manhattan*, *Lettres à mon juge*, qui m'avaient quand même drôlement ébranlé ; aussi. J'en ai lu un très grand nombre, et en plus je connaissais beaucoup de films adaptés de Simenon.

J'avais travaillé sur *Le Chat* et *La Veuve Couderc* comme attaché de presse et à travers la filmographie des adaptations, j'avais remarqué qu'elles avaient donné lieu à un grand nombre de films intéressants. Un très grand nombre.

Ce qui n'est pas par exemple le cas pour, mettons, James Hadley Chase.

Des cinéastes peu étudiés par la critique y ont souvent trouvé l'occasion et les moyens de faire certains de leurs meilleurs films.

Par exemple Gilles Grangier et *Le Sang à la tête* (Nldr., d'après *Le Fils Cardinaud*), Henri Decoin avec

La Vérité sur Bébé Donge puis *Les Inconnus dans la maison*. Dans l'esprit de certains, il n'y avait que *La Nuit du carrefour* (Ndlr., de Renoir), qui est certes un très, très beau film, avec un style tout à fait étonnant, assez incompréhensible, mais passionnant.

Mais je me souviens de *Panique*, de Duvivier (Ndlr., d'après *Les Fiançailles de Monsieur Hire*) et d'*En cas de malheur*, des films tout à fait réussis et passionnants.

J'avais adoré ce livre, mais j'hésitais entre plusieurs. Il y avait *La Boule noire*, j'aimais beaucoup *Le Feu rouge*, et *L'Escalier de fer*, *Le Petit homme d'Archangel*, et celui-là m'avait semblé être moins... noir. Il y avait une sorte d'espoir, une sorte d'ouverture. Cela m'avait touché et j'avais entretenu une correspondance avec Simenon pour demander une option qu'il a fini, après une longue insistance, par m'accorder. Une option gratuite de six mois, un an.

Je lui faisais des lettres de plusieurs pages. Il me répondait par des petits mots dictés à sa secrétaire, très aimables. J'ai une lettre notamment disant que le film lui paraissait une adaptation très fidèle, mais il le... pensait : je n'arrivais pas savoir à la lecture de la lettre s'il l'avait vu ou pas. Je sais que Marie-Jo, sa fille – que j'ai connue puisqu'elle a fait de la figuration dans *Que la Fête commence !* –, l'avait vu trois fois, qu'elle lui en avait parlé, dont une fois pendant des heures et des heures...

Jef T. – *Cette connaissance de l'oeuvre a dû faciliter la transplantation à Lyon de cette histoire américaine ?*

B. T. – D'abord, je connaissais bien aussi l'univers américain, et pouvais donc sentir par moments des équivalences. C'est quelqu'un qui est seul, isolé dans une petite ville. Je crois avoir trouvé une équivalence mais ce n'était pas forcément quelqu'un qui était seul à Lyon, la solitude s'y passait d'une façon différente. Mais je voyais bien quels étaient les points forts par rapport à une mentalité américaine et aussi la notion de crime qui contenait une vague dimension de révolte, un peu à la manière des gangsters anarchistes des années 1930. Cela m'a permis la transposition dans le courant de l'après-[19]68 de manière relativement facile.

Et puis, j'avais une règle, celle de garder des choses qui me touchaient dans Simenon.

Du reste, je n'essayais pas de faire une adaptation, une transposition littérale du livre car je voulais rêver sur ce livre, sur Simenon en général, et à partir d'un moment, j'ai oublié le livre.

Comme disait un peintre, il faut à un moment renvoyer le modèle à la maison. Et je me suis aperçu que des scènes que je m'imaginai être dans le livre, je

les avais inventées, c'était ma lecture du livre. J'aurais mis ma main à couper qu'elles y étaient. Parce que ce que j'avais rêvé appartenait encore au livre et ces choses, d'une certaine manière, s'étaient développées et étaient devenues plus réelles même que le livre. À partir de là, elles appartenaient à Simenon.

Je reconnais toute la dette que j'ai envers lui mais, c'est en étant totalement infidèle – il y a pratiquement très peu de dialogues du livre, pratiquement quatre-vingt pour cent des scènes sont originales par rapport au livre – que je suis dans l'univers de Simenon.

Après avoir écrit ou tourné la scène du dialogue entre le père et le fils en prison, quelqu'un m'a dit : « *Tiens, tu as eu l'idée de cette scène...* » Et j'ai répondu : « *Mais, c'est dans le roman !* ».

Je la voyais dans le roman.

Après, Aurenche a amené l'idée démente du général, du père qui veut raconter à son fils qu'il a été aussi courageux à un moment, ce qui était à la fois une idée formidable parce qu'à la fois drôle et pathétique, c'est venu comme ça, par une sorte de rêverie.

Jef T. – *C'est le cas de Rochefort, le commissaire, qui n'a pas cette importance dans l'histoire d'Everton...*

B. T. – Son personnage, totalement inventé, est très marqué par Simenon. Il pourrait être sorti d'un Simenon, un personnage avec des faiblesses, des tares, de grands pans de malheur derrière lui, et cela venait beaucoup d'Aurenche pour qui Maigret n'était pas un policier mais un romancier, un auteur, Simenon en fait.

D'ailleurs, j'avais écrit à Simenon pour lui demander s'il voulait jouer Maigret. Il a répondu non.

J'aurais peut-être dû insister.

On allait retrouver Simenon alors que j'ai voulu que le film soit tourné au soleil, que je voulais aller complètement à contrario des idées reçues quand on adapte Simenon, c'est à dire la brume, les pavés mouillés, le crachin et le brouillard obligatoirement.

Dans Simenon, ça, c'est quelquefois l'écorce la plus superficielle, quelquefois très, très réussie, mais c'est parfois presque le procédé.

Le plus important, qui compte, c'est les ressorts d'une vision très aiguë, très forte, très poignante, et de certaines émotions, douleurs, de certains réflexes d'êtres humains. Qu'importe que cela se passe au soleil ou sous la pluie ?

C'est plus facile à dramatiser sous la pluie et il ne s'en prive pas parfois.

Je crois que c'était intéressant d'obtenir les mêmes réflexes de solitude et de tristesse dans un climat d'été.

Jef T. – *Simenon a écrit des romans africains. Vous avez tourné Coup de torchon. Coïncidence ?*

B. T. – Des romans africains que j'adore... Ah, dans *Coup de torchon*, il y a deux petits éléments – pas des dialogues ou de scènes, mais des choses provenant des reportages de Simenon sur l'Afrique – ça, c'est certain. Par exemple le sentiment de non-dépaysement qui avait frappé Simenon, que dans les rues de la ville africaine, les blancs restaient entre eux, jouant leurs jeux, mangeant leur nourriture.

Et puis ce constat, alors qu'on s'attend à voir plein d'animaux sauvages, de trouver des animaux domestiques très familiers. L'impression de se retrouver dans la banlieue d'une ville européenne avec la chaleur, le climat, le bruit, l'atmosphère en plus. Et puis, ce fut d'ailleurs noté aussi par Gide au Congo, cette scène où les types tirent sur les morts qui descendent la rivière. Je crois que c'est dans un reportage de Simenon.

Mais c'est surtout l'idée d'un climat général qui était aussi dans ses livres.

Jef T. – *Il se dégage une impression de cohérence entre ce film et celui de Gainsbourg, Équateur, tiré du Coup de Lune, on croit déceler une conception commune de l'Afrique, enfin, d'une Afrique coloniale... Avec Simenon en partage.*

B. T. – Hum, j'ai peut-être une vision moins noire, moins pessimiste que lui, encore que *Coup de torchon* est un film très, très noir, sous des aspects qui le sont moins. J'essaye plus de le dissimuler. Mes origines lyonnaises l'expliquent peut-être. On essaye plus de cacher les choses derrière la cocasserie, la drôlerie.

Mais ce que je trouve passionnant chez Simenon, c'est sa recherche de l'homme nu. Dans *L'Horloger*, quand le père allait se coucher sur le lit de son fils et étreignait l'oreiller, c'est très fort, très émotionnel. Quand il voit la voiture de son fils et qu'il disait, non, on va d'abord discuter avec le commissaire, et les moments où il est traversé par la peur, l'angoisse, voilà les moments que Simenon sait nous décrire. Les gestes très simples d'un individu, des réactions tout à coup presque animales, ou un ultime réflexe de douleur qui sauvegarde ce que l'homme peut avoir d'humain. En cela, il est complètement inimitable.

Là, je me sens proche de cette démarche sans aucune... idée préconçue. Il en a quand même quelque part sur ses personnages qu'il condamne souvent à des destins affreux mais ce sont des idées presque existentielles, elles ne sont pas logiques, ne sont pas... à la mode, ne dépendent pas de l'air du temps, ni de ce qui

se fait dans le roman contemporain ; et je trouve que c'est formidablement personnel et revitalisant.

Jef T. – *Vous partagez peut-être aussi avec lui une lucidité qui transparait dans Que la fête commence ! ?*

B. T. – Oui, chez Simenon, il y a ça, souvent. C'est chez le narrateur, aussi, quelquefois. Chez l'auteur, d'autres fois. Ou transcrit par un personnage – rarement une femme, d'ailleurs – la prise de conscience, l'éclair de lucidité.

Dans un interview de Simenon, qui est parue dans *Mystère-Magazine*, je crois, il évoquait l'influence de Tchekhov. Je trouvais que ce n'était pas faux. Dans Tchekhov, vous trouvez un personnage disant : « Non, nous n'irons jamais à Moscou, non, nous resterons éternellement dans cette petite maison. »

La lucidité, quand on sait qu'on est condamné à une marge d'action réduite, par rapport à une certaine forme d'impuissance, c'est une très belle forme d'écriture dramatique, tragique même.

Jef T. – *On s'accorde souvent à dire que l'écriture de Simenon est cinématographique.*

B. T. – Je ne sais pas s'il avait une écriture cinématographique. Mais il a en tout cas des personnages dont le cadre, le milieu et l'environnement étaient intéressants. Vous étiez obligés, condamnés à abandonner tout parisianisme, à tourner en décors naturels, donc à explorer certains aspects de la France, de la société française, parce que chez lui les rapports sociaux, d'argent, de respectabilité bourgeoise tiennent une grande place.

Vous êtes entraîné à... jeter des lumières, explorer la société de l'époque, donc à vous échapper d'une certaine étroitesse d'esprit parisienne. Ce sont des livres avec des racines qui ne sont pas forcément datées, modernes.

L'action des livres sur la Belgique, la France, se passait souvent quinze ans auparavant. Je me suis dit que j'étais libre d'en faire autant.

Ce qui était important, c'était d'enraciner les personnages, qu'ils aient une crédibilité sociologique mais qu'on sente leurs rapports avec certains lieux de la ville.

Je trouvais que Noiret faisait corps avec la ville de Lyon. J'avais pris cependant un type qui n'avait pas l'accent lyonnais. Noiret a plus une personnalité qui vient du Nord, à mon avis.

Mais je ne voulais pas insister là-dessus par rapport au livre parce que je ne pouvais pas dramatiser cette différence qui est énorme en Amérique à cause

de son immensité. Quelqu'un qui se déplace en Amérique franchit des distances grandes comme deux ou trois fois la France...

Jef T. – *Simenon porte peut-être à se concentrer sur l'essentiel ?*

B. T. – Ce n'est pas faux. Ce côté condensé de l'écriture – qui est un peu comme l'écriture d'une nouvelle – fait que, si on garde l'essentiel en tête, ou ce qu'on croit l'être, on peut ajouter des choses. Simenon vous donne une sorte de garde-fou, de ligne directrice.

On peut partir, construire autour.

À partir d'un moment, l'écriture des scènes qui n'étaient pas dans le livre fut assez facile, parce qu'on avait une espèce de support très fort, tout à fait précis, qui donnait une très grande liberté. Simenon ne pense pas en termes d'intrigue mais en termes de personnages et d'histoire. On trouve très peu de rebondissements ou d'astuces d'intrigue dans mes films, peu d'idées dramaturgiques. Simenon ne cache rien au lecteur, les retournements de situation sont amenés par l'attitude du personnage et non par des coïncidences ou des astuces du narrateur.

Alors que des auteurs comme Chase, ou d'autres, qui ne travaillent que sur l'intrigue ne peuvent pas donner lieu à l'adaptation : vous n'avez pas de personnages. Chez Simenon, il y a un arrière-plan, toujours, de douleur, de blessure, de déchirure, d'angoisse, qui est formidablement stimulant pour un scénariste.

Dans *L'Horloger*, j'ai vu l'histoire d'un être seul, qui finissait par communier avec son fils en cavale et par lui faire savoir qu'il n'avait pas su l'entendre.

Il ne fallait pas montrer un couple traqué mais que tout soit imaginé dans la tête du père par les récits que lui faisaient la police, les journalistes, etc.

C'était cela qui donnait au récit sa cohésion, sa rigueur, et cette espèce de non-apitoiement sur les personnages des jeunes. Il fallait qu'ils soient à la limite de la dureté, de l'antipathie même.

Jef T. – *Parlons un peu de Philippe Noiret et de Jean Rochefort...*

B. T. – Philippe Noiret, le film a été entièrement écrit pour lui.

Au début, le policier devait être joué par François Perrier mais il a du faire le film de son fils (Ndlr., *Antoine et Sébastien*, de Jean-Marie Périer, tourné en 1973).

Je suis allé voir Rochefort avec plein de doutes dans la tête et j'ai beaucoup accroché en discutant avec lui dans sa ferme.

Il m'a rappelé deux-trois heures après avoir lu le scénario. Noiret connaissait très bien l'œuvre de Simenon.

Simenon écrit dans un état de médium et c'est presque la manière dont nous avons adapté ce livre. Noiret a fait un peu le même travail, c'est à dire qu'il emmagasine un certain nombre de souvenirs, qu'il travaille sur le métier, les gestes, et se laisse après totalement avaler par le personnage, les lieux, l'ambiance.

Avec Rochefort, on a beaucoup parlé du personnage, de Maigret, d'Audiberti aussi.

Et la clef que je lui ai donnée, c'est de lui dire qu'il s'agit de quelqu'un qui est malheureux et presque content de trouver quelqu'un d'autre encore plus malheureux que lui... C'est à dire qu'il vient presque se réchauffer auprès d'un autre dont le malheur est plus fort que le sien et il découvre à sa grande stupefaction que ce n'est pas vraiment du malheur, que petit à petit, il reprend le dessus.

Jean arrivait très bien à le rendre. Nous avons beaucoup écrit sur le personnage et il en est resté quelquefois un plan, muet. Il a eu un travail très subtil, avec beaucoup d'effets soldés.

Le grand principe du jeu moderne, je l'avais appris dans Pinter, c'est qu'il ne faut pas tout jouer, seulement une chose sur deux ou trois.

Les choses ont été beaucoup discutées avant mais, après, sur le plateau, je veux que les gens m'étonnent un peu et, sachant ce qu'on voulait atteindre, cela se dégageait, paraissait évident.

La direction d'acteurs, c'est une nourriture qu'on donne à l'avance.

Les deux principaux acteurs étaient nourris de Simenon, le metteur en scène et les scénaristes aussi. Le chef-opérateur, Pierre-William Glenn avait beaucoup lu Simenon, nous connaissions tous cet univers.

Certains musiciens de jazz connaîtront parfaitement la mélodie de Gershwin, par exemple, y seront parfaitement à l'aise, et cela leur permettra de broder autour des variations, de la restituer, par affinité très profonde, d'une manière inédite, en brisant le pont, en le scindant en quatre ou cinq développements, en jouant en mineur plutôt qu'en majeur...

Je ne formulais pas ça à l'époque mais j'avais sans doute envie moi aussi de prendre le monde de Simenon à mon compte, d'en donner ma vision, ma lecture.

Je pense que c'est ça aussi le respect. Ce n'est pas obligatoirement de tout reprendre à la lettre, de tout copier.

Il y a des adaptations qui sont extraordinairement fidèles et très fortes, moi je voulais apporter tous mes sentiments.

Jef T. – *C'est ce qui restera toujours perceptible de même que, sans doute, Simenon demeurera un auteur captivant, actuel ?*

B. T. – Simenon parle de choses éternelles, non-immédiates. Il y a un parlé vrai qui n'est pas simulé. Si vous voulez, ce n'est pas un auteur « bains-douches » (Ndlr., à l'époque, la discothèque – la « boîte de nuit » – Les Bains-douches donnait le ton, et ce qui plaisait à sa fréquentation était généralement prisé des principaux chroniqueurs épris du goût du jour et de la modernité). Et parce que c'est éternel, on n'arrêtera pas d'adapter Simenon.

Mais comme il s'agit d'une remise en cause d'un certain nombre de valeurs, des générations n'ayant pas connu les affres des années 1930 pourront trouver ça quelquefois un peu abstrait, mais, au-delà, on retrouvera toujours l'exploration des âmes, de l'homme nu...

Je voulais adapter *Long cours*.

C'était très tributaire de la vision qu'on peut avoir de ces révoltes anarchistes dans les années 1920-1930.

C'est difficile à transposer. Mais les rapports avec le capitaine, avec le pays étaient tout à fait actuels, c'était une vision du colonialisme vu de l'intérieur.

NOTES RÉDIGÉES POSTÉRIEUREMENT À LA PREMIÈRE PARUTION

Le film *L'Horloger de Saint-Paul* est sorti en janvier 1974 et recevra le Prix Louis Deluc (critique et cinéaste, 1890-1924, fondateur des ciné-clubs dont le prix est décerné en décembre de la même année de la sortie du film primé), puis l'Ours d'argent à Berlin et un Hugo à Chicago. *L'Horloger d'Everton* avait été écrit en 1954 par Simenon lors d'un voyage aux États-Unis.

Lorsque Bertrand Tavernier emploie le collectif « on (a été traités comme de la vermine) », il faut entendre notamment lui-même et ses appuis, dont l'acteur Philippe Noiret, qui s'étaient associés à ses démarches auprès d'une quinzaine de producteurs. Raymond Danon produira en exigeant que la durée du tournage soit réduite d'un dixième.

Bertrand Tavernier, né à Lyon en avril 1941, s'est intéressé au cinéma très tôt et est devenu, en 1961, l'attaché de presse du producteur Georges de Beauregard (*À Bout de souffle*, *Cléo de 5 à 7*, *Le Mépris*, *Pierrot le fou*, *La Collectionneuse*, *Le Crabe tambour*, etc)..

Comme Claude Autant-Lara, le réalisateur avec lequel ils collaboraient souvent, les scénaristes Jean Aurenche (1903-1992) et Pierre Bost (1901-1975) avaient été stipendiés dans un célèbre article de François Truffaut dans *Les Cahiers du cinéma* (« Une Certaine tendance du cinéma français », paru dans le n° 31 daté de janvier 1954). André Bazin, des *Cahiers*, qui était, avec son épouse Janine, parent adoptant de Truffaut, avait, en 1951, ouvert le feu en louant l'adaptation fidèle du scénariste de Robert Bresson : « *Après Le Journal d'un curé de campagne*, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-Leduc de l'adaptation. ».

À partir de 1966, ils ne travaillent pratiquement plus qu'avec René Clément (*Paris brûle-t-il ?*) et Autant-Lara qui éprouve des difficultés à retrouver des producteurs. Tavernier leur sera fidèle (*Que la fête commence !* en 1874, avec Aurenche ; *Le Juge et l'assassin* en 1975 avec Aurenche et Bost ; *Coup de Torchon* avec Aurenche en 1981). Il transposera le *Monsieur L'Admiral va bientôt mourir* (Gallimard, 1945, réédité en 2005), de Pierre Bost, dans son film *Un Dimanche à la campagne* (1984). En janvier 2002, ce sera *Laissez-passer*, film dont l'action se situe en 1942, et dont le personnage central est inspiré de Jean Aurenche (le film contient aussi une allusion marquée au commissaire Maigret).

Le personnage du commissaire Guiboud, entièrement créé par Tavernier, Aurenche et Bost, pouvait en effet, à l'époque de la sortie du film (et même à celle de l'entretien), passer pour une réhabilitation du principe d'équivalence dénoncé par Bazin et Truffaut (certains passages jugés intournables sont transposés en scènes décidées être dans l'esprit du romancier).

Sur le site *Le Quotidien du cinéma* (www.lequotidienducinema.com), Christophe Roussel remarquera (site accédé en jan. 2005) que *Laissez-passer* ne mentionne jamais Jean Cocteau, cinéaste phare des années de l'Occupation allemande, « l'un des cinéastes les plus aimés et admirés des critiques des Cahiers, futurs réalisateurs

de la Nouvelle vague. ». S'il est vrai que le « jeune » Tavernier, pour son premier film, avait songé d'abord à bien d'autres scénaristes qu'Aurenche et Bost, on doit, tout en lui accordant le bénéfice de la sincérité, peut-être mettre en doute qu'il n'ait pas été, sur le moment, assez peu mécontent, en son for intérieur, (et sans doute pas, selon la formule des Guignols de l'Info « à l'insu de son plein gré »), de son choix. Il convient de relever que Tavernier, qui incitera le jeune Éric Poindron (futur romancier et fondateur, à Reims, avec Sandra Rota, son épouse, des éditions du Coq à l'âne), à écrire une biographie du cinéaste Riccardo Freda (puis à collaborer avec lui au scénario de *La Fille de d'Artagnan*), n'a jamais désavoué le cinéma traditionnel. Freda, grand faiseur d'images (de péplums, entre autres), avait donné sa chance à Tavernier en lui confiant pour partie les dialogues de *Coplan* ouvre le feu à *Mexico* (adapté du roman de Paul Kenny).

Tavernier, dans un entretien avec François-Guillaume Lorrain (magazine *Le Point*, n° 1529, daté du 4 janvier 2002) déclarera sans ambage : « J'ai fait appel à Aurenche en 1973, quand plus personne ne lui donnait de travail. J'ai même été attaqué pour cela par les gens de la Nouvelle Vague, et en particulier par Truffaut, qui, en 1954, s'était servi de manière assez louche d'Aurenche et de Bost pour vilipender le cinéma de "qualité française". Mais la qualité du travail d'Aurenche avec René Clément – *Jeux interdits*, *La Beauté du diable*, et avec Autant-Lara, *Douce*, *Le Rouge et le noir*, *La Traversée de Paris*, un des meilleurs films sur l'Occupation – parle d'elle-même. ».

Les Orgueilleux, d'Yves Allégret (octobre 1907-janvier 1987, père de l'actrice Catherine Allégret), sorti en 1953, mettant en scène Gérard Philippe, avait été scénarisé par Aurenche. Yves Allégret était le réalisateur de quatre épisodes de la série télévisuelle *Les Enquêtes du commissaire Maigret*.

Bertrand Tavernier s'est exprimé sur la réplique de Michèle Morgan critiquée par Truffaut en estimant qu'il y avait redondance entre la prise de vue et la réplique (dans le recueil d'entretiens de Stephen Lowentstein, *My First Movie*, Pantheon, March 2001, qui est, pour Tavernier, centré sur *L'Horloger*, son premier film).

Dans cet entretien avec Stephen Lowentstein, Tavernier indique qu'étant alors attaché de presse, il avait contacté d'abord les scénaristes en vogue du moment. Aucun n'était disponible. Outre Aurenche et Bost, Maurice Aubergé (scénariste d'Henri Decoin pour *La Vérité sur Bébé Donge* – de 1952 – autre adaptation de Simenon, avec déjà Jean Gabin), fut pressenti.

C'est, dès cette époque que Tavernier s'est intéressé aux cinéastes de l'Occupation car il songeait à un film sur la brigade nord-africaine (dite la Phalange africaine) des collaborationnistes Bony et Lafont, qui sévirent à la Carlingue (local auxiliaire de la Gestapo).

Aurenche, et surtout Bost, découragèrent Tavernier de poursuivre.

Plus tard, avec *93, rue Lauriston*, téléfilm de Denys Granier-Deferre (décembre 2004), le sujet sera traité.

Pour S. Lowentstein, Tavernier a estimé que le scénario était, par rapport au roman, « original à quatre-vingts pour cent. »

Le Chat, sorti fin avril 1971, et qui suivi par *La Veuve Couderc* (Grand Prix du Cinéma français), tous deux de Pierre Granier-Deferre, a été une coproduction franco-italienne.

Coup de Torchon est sorti en novembre 1981 et réunit encore Tavernier et Aurenche, Pierre-William Glenn (images), Philippe Sarde (musique) et Philippe Noiret. Il s'agit d'une adaptation d'un roman de Jim Thompson, *Pop. 1290* (*1275 âmes*, n° 1000 de la collection Série noire de Gallimard), dont l'action se déroule à Pottsville, au Texas, mais qui sera transposée en Afrique, près de Saint-Louis-du-Sénégal où subsiste un restaurant à l'enseigne homonyme.

Voyage au Congo, d'André Gide, fut publié par Gallimard en 1927. Rentré en France, l'écrivain dénonça les conditions faites aux indigènes, notamment aux ouvriers mobilisés de force pour la construction de la voie ferrée Congo-Océan de Brazzaville à Pointe-Noire.

Albert Londres, dans *Terre d'Ébène* (Albin Michel, 1929), dénonça les mêmes exactions.

Que la fête commence !, film historique, est sorti en 1975. Il devait, au départ, s'inspirer du roman *La Fille du Régent*, d'Alexandre Dumas. Jean Aurenche et Tavernier se sont fort écartés du roman. Mais s'éloigner de Dumas (voire des *Souvenirs de la marquise de Créquy*, ouvrage parfois attribué à Cousin de Courchamps) afin de se rapprocher d'autres sources, dont de Saint-Simon, n'est certes pas condamnable, et même recommandé.

Mystère-Magazine avait publié des nouvelles de Simenon. Il ne serait pas étonnant que Bertrand Tavernier ait songé à consulter les numéros de l'époque de la parution de *l'Horloger d'Everton*, mais il pouvait tout aussi, à l'époque de la sortie du film, avoir trouvé cet entretien dans un numéro récent.

En 1928, Simenon avait entrepris, à bord du canot de sauvetage *Ginette*, un périple fluvial dont il tirera un reportage, « Une France inconnue ou l'aventure entre deux berges » (paru dans *Vu* en 1931), puis un récit dans *Marianne*, en 1937, « Long cours sur les rivières et canaux ».

Le roman *Long cours* paraît, lui, chez Gallimard, en 1936. Il avait envisagé de l'intituler *Cargo* (un titre de roman d'A. Paluel-Marmont).

