



BULLETIN DU CHTV

N° 15, DECEMBRE 1986

«Robert Mazoyer»

Entretien avec Catherine Grünblatt et Jérôme Bourdon



Robert Mazoyer

«Robert Mazoyer»

Entretien avec Catherine Grünblatt et Jérôme Bourdon

Catherine Grünblatt : Quand et comment avez-vous commencé à travailler à la télévision ?

Robert Mazoyer : Je suis originaire de Saint Etienne. Je suis arrivé à Paris en 1952, et j'ai préparé le concours d'entrée à l'IDHEC, j'ai fait mon premier stage avec Jean Delannoy pour un film qui s'appelait La Route Napoléon avec Pierre Fresnay. Ensuite je suis parti pour l'Algérie pendant plus d'un an et demi. Après les choses sont allées très vite, et avec beaucoup de chance, puisque j'ai rencontré Marcel Camus qui m'a emmené au Vietnam où nous avons tourné Mort en fraude.

Derrière Mort en fraude, il y a eu Orfeu Negro, sur lequel j'ai travaillé un an, comme assistant, costumier, décorateur. Nous étions cinq pour faire ce film totalement artisanal. Je parle toujours de ce film, parce que ce fut une aventure merveilleuse, grâce à laquelle j'ai appris à peu près tout ce que je sais aujourd'hui. Une aventure que je souhaite à tous les jeunes cinéastes : être lancé dans une entreprise énorme qui vous dépasse, où vous vous débrouillez comme vous pouvez. Vous sortez de là armé pour la vie.

Ensuite, j'ai fait une carrière relativement courte d'assistant, et le même producteur, Sacha Gordine, qui m'avait vu travailler dans Orfeu Negro, m'a confié en 1962 un film, Santo Modico, que j'ai également tourné au Brésil. C'est le premier film que j'ai réalisé en tant que metteur en scène, et malheureusement le seul. Sacha Gordine a eu des problèmes financiers ; le film a été saisi et n'est jamais sorti. Après cela est venue une époque terrifiante pour moi : je suis resté quasiment trois ans sans travailler. Je ne pouvais plus être assistant car les réalisateurs s'étaient tournés vers d'autres assistants, et je ne pouvais pas faire de cinéma parce que mon film n'était pas sorti. Après la chance d'Orfeu Negro, c'était la traversée du désert.

Alors, je me suis tourné vers la télévision, ou plutôt c'est la télévision qui a fait appel à moi. En 1964, avec Maurice Béjart, j'ai réalisé La Reine verte, un film ballet qui m'a beaucoup appris. Ensuite, j'ai tourné deux films sur la peinture, et quantité d'autres choses jusqu'à ma rencontre avec Paul Guimard qui m'a demandé de travailler avec lui sur un feuilleton, Les Cousins de la Constance : l'histoire d'un chalutier en mer qu'affrètent deux cousins qui veulent travailler ensemble. Nous avons tourné à Concarneau, en Bretagne, la caméra à la main dans toutes les conditions possibles et imaginables. Le film a été une réussite formidable. Dans un genre tout à fait différent, deux ans après, il y a eu Les Gens de Mogador. Entre les deux, j'étais parti au Vietnam pour Eliane Victor, tourner un film sur la vie des femmes vietnamiennes pendant la guerre, destiné à sa belle émission Les Femmes... aussi. C'est ainsi que j'ai pu faire simultanément, dans des genres très différents, Les Cousins de la Constance, un reportage sur le Vietnam pendant la guerre, et Les Gens de Mogador.

Jérôme Bourdon : Quand la télévision vous a contacté pour cette première émission en 1964, que représentait-elle pour vous ?

RM : Pas grand-chose. Il faut avouer qu'alors j'étais un homme du cinéma, formé par le cinéma. J'avais vécu dans le sérail et je ne m'étais pas rendu compte que la télévision prenait une telle importance. Et quand j'ai été brusquement amené à travailler pour la télévision, je l'ai fait avec ma connaissance du cinéma, sans me rendre compte de l'impact que la télévision allait avoir sur le public. Il faut d'ailleurs dire qu'à l'IDHEC en 1953-1954, on ne parlait pas de la télévision. Jamais, je n'ai entendu un professeur prononcer ce mot. Et lorsqu'à mon retour d'Algérie, j'en ai enfin entendu parler, j'étais un spectateur étonné parmi les consommateurs des cafés où j'entrais. Je découvrais la télévision. Cela m'apparaît incroyable aujourd'hui. J'ai heureusement pris conscience très vite, par la force des choses et une certaine curiosité naturelle, qu'un nouveau moyen d'expression était né et qu'il était vain de rester les yeux fixés sur le cinéma américain. Ceux qui étaient à Paris, pendant cette longue opération de police que personne alors n'osait appeler la guerre d'Algérie, avaient bénéficié de cette découverte. Ils avaient pris les devants. Ils étaient en place.

Je me suis dit, qu'homme d'images, je pouvais m'y faire une place et jouer sur les deux tableaux, cinéma et

télévision. J'ai donc suivi ma carrière d'assistant de cinéma et un jour, après ce malheureux début au cinéma dans un film que j'adorais et que je trouvais très réussi Santo Modico (On le projettera peut-être le jour de ma mort à la cinémathèque !) je me suis dit qu'il était temps de tenter une démarche. Je m'y étais pris un peu tard : à ce moment-là, il y a eu des barrages syndicaux absolument effrayants, le rideau de fer. J'ai mis deux ou trois ans pour y entrer parce qu'elle était entourée par tous les syndicats qui refusaient l'accès à de nouveaux réalisateurs. Cela a été, encore une fois, une période extrêmement difficile. C'est un peu à cause de cela que je suis toujours resté, malgré moi, un homme indépendant. J'ai été un peu l'illustration de ce vers d'Apollinaire : "Ouvrez-moi cette porte que je frappe en pleurant".

C'était le refus. Alors j'ai travaillé pour le privé et tourné La Reine verte chez Micheline Rozan qui a aujourd'hui ce très vivant théâtre des Bouffes du Nord. Ensuite, j'ai travaillé pour Europe N° 1 qui avait un département télévision. Puis, pour Telfrance, qui m'a donné ma chance puisque j'y ai tourné Les Cousins de la Constance, Les Gens de Mogador, et Joséphine.

Je suis arrivé aux Buttes-Chaumont en 1974 ! Pour y tourner, dans des conditions merveilleuses, L'Enchantement dont je reparlerai. C'était une maison dans laquelle je pénétrais pour la première fois de ma vie. Il m'a donc fallu dix ans pour entrer à la télévision.

JB : Revenons à cette première émission de ballet. Entre la télévision et le cinéma d'alors, quelle différence avez-vous trouvée ?

RM : Micheline Rozan m'a demandé de tourner La Reine verte. Ce que j'ai fait au théâtre Hébertot, avec Maria Casarès et Jean Babilée, sur un scénario de Bèjart. Cette émission m'a fait passer quelques nuits blanches, parce que c'est un film d'une heure et demie que j'ai dû tourner en treize jours. C'est-à-dire que, du jour au lendemain, je me suis retrouvé dans des conditions de tournage télévision telles que nous les connaissons aujourd'hui en vidéo. Nous étions pressés. Peu d'argent. Il fallait boucler en peu de temps, j'ai donc tourné simultanément avec trois caméras film 16 mm. Nous avons fait construire devant la scène une sorte de plateau qui recouvrait les fauteuils d'orchestre sur lequel évoluaient les caméras, ce qui m'a permis de faire un travail correct. J'ai enregistré le ballet avec les trois caméras simultanément trois fois : trois grands angles mais fort heureusement j'ai disposé d'un long temps de montage pendant lequel j'ai pu trier une masse de pellicules pour essayer de construire mon film. Ma grande joie était de rencontrer Bèjart. Il ne m'a pas regardé. Le dédain absolu.

JB : Qu'avez-vous fait immédiatement après La Reine Verte ?

RM : J'ai tourné pour Europe N° 1 et pour les éditions Skira. J'ai fait d'abord deux films sur la peinture, un sur Cézanne et l'autre sur Degas. Ensuite, pour Europe N° 1 seulement, une série de nouvelles qui s'appelaient Provinces sur des textes de Giono, de Marcel Arland, d'André Dhôtel et de Queffelec.

C'est après que j'ai rencontré Paul Guimard qui écrivait Les Cousins de la Constance. J'étais alors entré à Telfrance, un peu comme lecteur. Son directeur, Michel Canello m'avait dit : "On doit enchaîner un feuilleton sur l'autre, c'est un travail considérable, voulez-vous me lire quelques scénarios et me dire ce que vous en pensez". Quand j'ai vu passer Les Cousins de la Constance, je me suis dit : "Quel sujet formidable", et je le lui ai dit. De but en blanc, il m'a répondu : "Voulez-vous le faire ?" Je suis parti travailler sur ce chalutier à Concarneau. J'ai eu beaucoup de bonheur à travailler sur ce film, c'était des conditions de travail extrêmement enrichissantes. Il y avait un travail classique à terre et puis un travail sur le bateau dans des conditions épouvantables, par grosse mer, avec des projecteurs attachés au mât et les acteurs malades comme des chiens. Il n'y avait que trois acteurs professionnels, tout le reste étant des membres de l'équipage, des Bretons qui jouaient leur propre rôle. En somme, une sorte de document film passionnant, la vie même. Guimard m'avait donné comme une partition avec des scènes écrites ; pour le reste, il m'avait dit : "le metteur en scène improvisera sur le bateau les scènes de pêche, dans le carré ou sur le pont..." J'ai eu une chance formidable, la chance des documentaristes, celle de tomber sur des Bretons qui étaient des acteurs nés, ce qui a beaucoup aidé au résultat.

CG : C'était le début des coproductions, ça se passait comment avec les maisons privées ?

RM : A Europe N° 1, les producteurs commençaient à travailler avec l'Allemagne. Ils avaient fait une série : Valérie et l'aventure. Quant à Telfrance, elle avait une filiale suisse. Je crois que la première grande coproduction a été Les Gens de Mogador. J'avais cinq acteurs allemands. Ce n'était d'ailleurs pas très facile

d'engager des Allemands pour jouer des Provençaux. Mais ça faisait partie de l'enjeu.

JB : Comment s'est faite la croissance de Telfrance ?

RM : Telfrance a eu trois niveaux de croissance. Avant 1970, cette maison a produit les quarts d'heure, c'est ce qui a fait sa gloire. Ce n'était pas nécessairement très bon, mais tous les soirs, elle était assurée de le faire. À ce moment-là Telfrance tournait très fort. Ensuite, ces quarts d'heure ont commencé à disparaître et elle a été obligée (en 1970) d'accéder à de plus grands téléfilms, des feuilletons, des dramatiques qu'elle a faits en coproduction. Elle a ensuite connu une nouvelle phase un peu difficile, mais pendant laquelle Michel Canello, son Président a eu l'intelligence de s'équiper en vidéo. Ce qui fait que dans le retournement des choses, au moment où il y a eu des problèmes de relations avec la télévision, des difficultés de coproduction avec l'étranger, après avoir serré les dents, elle s'est trouvée être la première des maisons privées à être équipée en vidéo, et elle s'est engouffrée dans la nouvelle demande : elle vient de faire Chateauballon.

JB : Pour Les Cousins de la Constance film documentaire et feuilleton et Les Gens de Mogador, cela vous changeait beaucoup du cinéma ?

RM : Pas du tout. Je reste un homme de cinéma. Ce qui m'a passionné dans Les Cousins de la Constance, c'est d'apprendre le reportage que je ne connaissais pas et de pouvoir m'en servir, lorsque j'étais au Vietnam de pouvoir tourner dans la rue. Ça je ne le connaissais pas. Mais quand j'ai tourné Les Gens de Mogador, je suis revenu à des conditions de tournage de cinéma. Le seul problème, c'était la rapidité.

CG : Les Gens de Mogador, c'est du film ou de la vidéo ?

RM : Du film, en 16 mm. C'était un film classique tourné dans plusieurs châteaux, dans des parcs, des salons. Et j'ai travaillé comme au cinéma, avec cette obsession du temps. Tous mes collègues vous le diront : même les gens de cinéma aujourd'hui luttent contre le temps parce que maintenant plus que jamais le temps c'est de l'argent. Il faut aller vite. On nous enferme dans un plan de travail. Qu'il vente, qu'il neige ou qu'il fasse un soleil radieux alors que vous vouliez de la pluie, il faut tourner et ça, c'est le bain.

CG : En général, vous tournez combien de minutes utiles par jour ?

RM : Quatre minutes et demie. C'est la moyenne que certains essaient de franchir allègrement aujourd'hui. À mon avis à tort. 4 minutes et demie en film classique, c'est la limite raisonnable au-delà de laquelle un metteur en scène n'est plus un metteur en scène. Et 4 minutes et demie, c'est déjà beaucoup de concessions avec des plans séquences, avec des fins de journées complètement angoissées où pour finir vous êtes obligé d'inventer, de regrouper trois scènes que vous aviez vues découpées en petits plans séparés, de les recouper pour les traiter en travelling avec des acteurs habiles qui vous font des mouvements sinuants. Cette technique de sauvetage donne au film une certaine lenteur, une certaine mollesse. Les comédiens vous échappent. Malheureusement, nous sommes de plus en plus enfermés dans des conditions économiques telles qu'on est arrivé à ce point de rupture. Chaque film, c'est un peu comme la barre qu'on fait monter pour un athlète et qui vous oblige à travailler de plus en plus vite pour rester dans le cadre d'un budget donné. À mon avis, ce genre de tournage va se terminer bientôt au bénéfice de la vidéo (tournage rapide avec plusieurs caméras).

CG : Le budget se faisait a priori ou a posteriori ?

RM : Le budget se faisait a priori. Les Cousins de la Constance comme tous les autres films. Il y avait une chaîne française qui donnait tant par heure ou par heure et demie, Telfrance participait minoritairement, plus des participations de l'Italie et l'Allemagne. Plus tard, quand j'ai fait Joséphine, l'Espagne a commencé à coproduire. À partir de quoi le budget était évalué. Vous étiez enfermé dans un plan de travail, une enveloppe financière. Le film ne pouvait pas se faire au-delà d'une certaine durée, compte tenu des voyages, du prix des comédiens, des salaires des techniciens...

JB : En ce qui concerne les conditions de travail avez-vous senti une rupture en 74/75 ?

RM : Non. Pour ma part, je suis resté dans le privé pour toutes les raisons que je vous ai dites. À Technisonor, j'ai tourné Au plaisir de Dieu et Les Poneys sauvages. À Telfrance, entre les deux, j'ai tourné Joséphine et je peux vous dire que bon an mal an c'est à peu près les mêmes conditions de travail. Pour moi à travers le privé, les choses n'ont pas beaucoup évolué. La seule chose que j'ai déplorée dans ma carrière

c'est le manque de temps parce que les films sont chers. Je me suis senti un peu brimé dans mon travail dans la mesure où je n'ai pas pu faire un découpage cinématographique comme je l'aurais rêvé. Je n'ai pas toujours eu le temps de diriger mes comédiens en approfondissant leur rôle autant que je l'aurais voulu. Le temps, toujours. Pour arriver à une qualité que le public a jusqu'à maintenant appréciée, je viens deux heures avant tout le monde, je travaille avec mon cameraman à qui je raconte ma journée, ce que je souhaite et ce que j'espère. Après quoi, délivré des contraintes techniques, je me consacre à mes comédiens. Tous les comédiens, même les plus grands, ont besoin de s'appuyer sur le réalisateur. Ils ont besoin de sa clarté d'esprit, de son autorité, et surtout de sa chaleur. Un comédien possédé par un personnage est un être humain en difficulté si le réalisateur qui lui a demandé de sortir de lui-même n'est pas là pour lui prêter son épaule et le réchauffer par sa confiance.

L'angoisse du temps chez le réalisateur vient de là : finir sa journée et pousser ses comédiens jusqu'à leurs limites. Il est pris entre la rigidité d'un plan de travail et la fragilité sentimentale de ses interprètes. Entre ces deux contraintes, il faut garder le cap. Arriver où l'on a décidé d'aller. C'est épuisant, mais c'est aussi fantastique. C'est le seul moyen d'atteindre la qualité et de lutter contre cette concurrence que fait le cinéma à la télévision, (tout en faisant le même métier !). Les gens ont une certaine condescendance pour la télévision et admirent le cinéma. Le public n'est pas obligé de connaître la cuisine. Mais quand vous avez tourné en 16 mm, qui est quand même une pellicule bien moins intéressante que le 35, et que vous avez tourné trois fois plus vite qu'au cinéma avec des acteurs souvent secondaires (même s'ils sont excellents), vous ne pouvez pas prétendre imiter le cinéma, l'égaliser ou le surpasser. Nous sommes battus d'avance. Quand on diffuse votre film en soirée, si vous avez Delon ou Depardieu en face, vous pouvez fermer votre porte et vous coucher tranquille : vous êtes perdu.

J.B. : Le fait que *Les Cousins de la Constance* et *Les Gens de Mogador* aient été des coproductions a-t-il été gênant ? Y a-t-il eu des compromis entre la partie française et la partie allemande ?

RM : Non pas du tout. De ce côté-là, je peux vous rassurer. C'est un peu contraignant de travailler avec des acteurs étrangers parce que le fait qu'ils ne parlent pas votre langue vous oblige à parler anglais avec eux ou un peu allemand ou italien. C'est quelquefois difficile. Par exemple dans une scène des *Gens de Mogador*, on voyait des gens valser devant les fenêtres, la nuit. J'avais un grand travelling avec une actrice allemande et Marie-José Nat. Marie-José Nat ne comprenait pas un mot d'allemand, elle se repérait pour la longueur des répliques sur la bouche de l'actrice allemande qui elle-même ne parlait pas français. Il y avait un play back en fond, et bien ça, il a quand même fallu le tourner. C'était la nuit, avec les impératifs de nuit, les tarifs de nuit et tourner dans un temps donné. Ces soirs-là on est à bout de nerfs. Mais ceci dit, travailler avec des acteurs étrangers est une joie. Parce qu'ils ont une sensibilité différente, une façon différente de jouer, d'autres façons de sentir, les Allemands surtout. Et c'est très enrichissant.

CG : Avez-vous fait d'autres documentaires que celui sur le Vietnam ?

RM : J'aurais bien aimé. Je suis toujours prêt à repartir une caméra sur l'épaule parce que j'ai toujours, entre les grandes séries, réservé des marges d'enseignement en me disant entre les deux, il faudrait que j'apprenne mon métier, que je l'approfondisse. Ainsi, je suis parti au

Vietnam entre *Les Cousins de la Constance* et *Les Gens de Mogador*.

Après *Mogador*, j'ai tourné *L'Enchantement* de Michel Butor. C'était déjà le Nouveau Roman. Un homme et une femme se voyaient dans la salle d'attente d'une gare. La femme lisait un livre sur Venise et l'homme la regardait. Il imaginait ce que la vie pourrait être avec elle à Venise s'il avait le courage de traverser l'intervalle qui le séparait d'elle. Elle, qui était au carrefour de sa vie, imaginait ce que sa vie pourrait être si cet homme voulait bien venir jusqu'à elle. C'était une rêverie autour de Venise, une Venise qu'ils ne connaissaient ni l'un ni l'autre. C'était un film en spirale où l'on revenait sans arrêt dans cette salle d'attente. Le film durait le temps d'une correspondance, l'heure venue personne n'avait eu le courage de franchir cet espace et chacun reprenait son train. Aux sondages, *L'Enchantement* a dû faire 10 % d'écoute. J'ai quand même eu le Prix de la Critique. C'était un film difficile parce que c'était une sorte de mosaïque d'images. Un film qui se construisait et se défaisait au gré du rêve selon la pente de l'imaginaire. C'était un film de laboratoire, un film de recherche. J'ai souvent envie d'aller vers la publicité, car là, se trouve aujourd'hui (et dans le clip), la nouvelle écriture. Le cinéma et la télévision auront dans quelques années un langage tout nouveau, rapide, concis, visuel avec des trouvailles formelles qui remplaceront enfin le trop long verbiage

(économique) des films d'aujourd'hui.

Vous me demandez si j'ai fait de la vidéo. Oui. J'avais écrit une pièce de théâtre Archicube et par chance Claude Désiré (TF1) m'a demandé si je voulais faire de la vidéo. J'ai sauté sur l'occasion. J'avais donc écrit cette pièce qui était l'histoire d'un immeuble coupé en deux où il y avait 9 appartements et on voyait 9 couples vivre tous les âges de la vie. C'était d'une tristesse accablante parce que comme on dit la vie est une aventure qui finit toujours mal Mais on voyait à tous les étages vivre des gens, avec leurs problèmes, leurs joies, leurs peines etc. Tout ça était fait en vidéo. Aux Buttes-Chaumont, on avait reconstitué trois rez-de-chaussée qui avaient été construits en fer à cheval. Les acteurs y jouaient simultanément et par un système de truquage les trois éléments étaient remontés l'un sur l'autre et remplissaient l'écran. La pièce était intéressante de ce point de vue technique. Tout le monde aux Buttes-Chaumont était ravi, la critique m'a fusillé sur place. Oublions

J'ai aussi tourné une dramatique à Salon de Provence : l'histoire d'une femme dont les enfants s'en vont. Cela pour vous dire que ces grandes séries je les adore et que j'essaie dans l'intervalle de revenir à des expériences qui alimentent ma vie et ma création. Je crois que les réalisateurs sont un peu comme les danseurs : il faut qu'ils fassent quelques mouvements de barre tous les matins. J'ai essayé de revenir au cinéma mais alors là c'est la malchance qui me suit. Autant la chance m'accompagne à la télévision, autant la malchance me poursuit au cinéma. Mais je ne désespère pas puisque je prépare Je vous écris d'Italie que j'ai tiré du roman de Michel Déon, édité par Hachette.

JB : Pour Les Cousins de la Constance vous avez eu un très bon écho de la critique, mais y avait-il aussi du courrier qui vous donnait une idée de l'écho que pouvait avoir le feuilleton ?

RM : Au fur et à mesure de l'évolution de la télévision les choses ont changé en ce qui concerne le rapport des réalisateurs avec le public. Dans les années 65/70, la télévision était dans les foyers une surprise constante et un émerveillement. Lorsque mes films passaient, je recevais des lettres de la France entière. Cela a duré presque jusqu'en 75, quand j'ai fait Au plaisir de Dieu. Je ne parle pas de succès ou d'échec, je parle d'un grand succès : Les Gens Mogador, et d'un très grand succès : plaisir de Dieu.

Mais les gens ont cessé d'écrire. Ils ne se sont pas détournés de la télévision mais ils ont considéré que la télévision était une sorte de bien personnel, une chose normale un peu comme la radio. Elle est entrée dans les mœurs, alors que dans les années soixante-dix la télévision était quelque chose de miraculeux et nous avions, nous réalisateurs, un peu l'impression d'être les interprètes aux yeux du monde, de la joie et des peines des gens. Je recevais des lettres qui allaient de la confiance à d'autres qui vous demandaient de l'argent, des gens qui vous parlaient comme à leur fils, où comme à leur amant. Des lettres d'insulte parce qu'il y avait un défaut de costume ou parce que l'arme qui avait tiré n'était pas la Hotchkiss de telle année. Il y avait une participation du public.

Aujourd'hui plus rien. Les gens doivent considérer que la télévision leur appartient ou qu'elle est devenue comme le congélateur ou la machine à laver, quelque chose qui fait partie de la maison et qui vous apporte des joies ou des peines, mais le contact avec le réalisateur me semble rompu. J'ai d'ailleurs posé la question à des collègues qui eux n'ont plus ne reçoivent plus rien et je trouve cela très triste, parce que les lettres du public, c'était un peu nos applaudissements.

J'ai toujours rêvé de faire des films de cinéma pour voir des gens qui attendent parce que ce soir-là, ils vous ont préféré. J'ai toujours rêvé du théâtre parce que les gens vous applaudissent et ils sont venus, ils ont payé. À la télévision, ce qu'il y a de triste, c'est que le soir où passe votre film, vous êtes un spectateur devant votre poste et le lendemain, il ne vous reste que la critique. Vous vous levez, vous allez acheter le journal, vous lisez le sondage de France-Soir, vous découvrez les critiques : "Ne regardez pas ce film, nul, conventionnel, personnages stéréotypés... Le dédain, l'usure et l'indifférence des critiques de la télévision : terrible !

Je crois aussi que le public a changé. Autrefois, les spectateurs vivaient à travers des héros. Aujourd'hui on veut devenir le héros de sa propre vie. La relation avec le romanesque est changée. "Pourquoi pas moi ?"... Et le rêve secret du téléspectateur est peut-être d'apparaître dans la lucarne grise.

CG : Vous nous avez dit que depuis 1981 vous ne travaillez plus pour la télévision.

RM : Mon amitié pour Jean d'Ormesson et pour Michel Déon ne m'a guère servi lorsque la gauche est arrivée au pouvoir en 1981.

Je n'ai pas tourné pendant deux ans ou plutôt l'année dernière, j'ai été conseiller artistique et directeur de la version française d'un film américain L'Amour en héritage. Le film a été fait dans des conditions de luxe absolument inouïes, ce qui là aussi a été une expérience parce que j'ai vu comment un metteur en scène américain pouvait rêver debout. Jamais auparavant, je n'avais vu autant d'argent dans un film et j'étais un peu comme un enfant derrière une vitrine de Noël. L'expérience américaine a été très intéressante, mais sur le plan de la création personnelle elle ne m'a pas apporté grand-chose.

Quand j'ai eu fini Les Poneys sauvages, je me suis retrouvé devant une télévision où tout le monde avait changé. Tout le monde me connaissait mais moi je ne connaissais plus personne. À TF1 notamment, j'en connaissais certains qui appréciaient mes films, qui me faisaient confiance et qui ont été mis au placard. Je me suis retrouvé devant d'autres personnes qui m'estimaient aussi, certainement, mais n'ont peut-être pas jugé bon de me confier autre chose tout de suite. Le temps a passé, j'ai attendu six mois, mais avant de quitter son poste Claude Désiré m'avait commandé une chose que je rêvais de faire : écrire une saga se passant en Indochine, la vie d'une famille française pendant l'occupation japonaise, chinoise, la montée du communisme, le repli sur Saïgon et puis le retour en France. C'est une chose que je rêvais de faire pour plusieurs raisons. Je suis allé plusieurs fois au Vietnam, pour Mort en fraude avec Camus, ensuite pour Eliane Victor. C'est un pays qui m'avait fasciné. J'y suis retourné, j'ai écrit mon scénario mais ça ne s'est pas fait. Je l'ai converti en roman et il est sorti chez Ramsay sous le titre Fleuve rouge, puis un deuxième roman, La Lettre amoureuse. Cette période d'attente m'aura au moins révélé le bonheur d'écrire que j'attends depuis longtemps sans avoir le temps de m'y consacrer. J'ai écrit mon livre, mais j'ai aussi travaillé à des scénarios qui n'ont pas rencontré l'accueil escompté. Mon dernier rêve sera pour vous, vie de Chateaubriand, sujet "viscontien" s'il en fut. Admirable. Je ne me console pas de ne pas l'avoir réalisé. Trop cher. Que de temps, d'espérance et d'efforts perdus.

Du moins, grâce à l'expression et aux conseils des grands écrivains avec lesquels j'ai eu la chance de travailler, j'ai écrit et j'écrirai encore : des romans, des scénarios, de beaux dialogues. J'aime écrire en pensant aux acteurs. Je les admire. Si mystérieux !

JB : C'est un peu par hasard que vous vous êtes intéressé à la série ou vous a-t-elle semblé être un moyen particulièrement intéressant de dire certaines choses ?

R.M. : Je me suis posé la question. Je crois que nous avons tous en nous une dimension. Les genres littéraires ou musicaux n'existent pas pour rien. Il y a des gens qui savent faire des poèmes, d'autres des nouvelles ou des romans. Nous avons un souffle, nous avons notre dimension, notre vitalité personnelle. Moi, je me sens à l'aise dans les romans-fleuves. J'ai besoin d'une grande respiration. J'aime la grande mise en scène, les grands paysages, les voyages, les épopées, les héros, les destins. J'aime la grandeur. Je ne crois pas pouvoir écrire une bonne nouvelle, un poème et quand je fais des dramatiques d'une heure et demie, je n'en suis jamais totalement satisfait. Il y a quelque chose qui pêche : la brièveté.

JB : Beaucoup de réalisateurs se tournent vers la dramatique d'une heure ou d'une heure et demie par référence au cinéma. Et vous, qui vous définissez comme un homme de cinéma, vous vous intéressez à la série, qui n'est pas quelque chose qu'on peut faire au cinéma.

RM : C'est vrai. Je reste, quoiqu'il arrive un homme de cinéma, même dans les séries. J'aime les histoires qui n'en finissent pas. J'aime voir naître et mourir. J'aime les aventures qui se développent. Suivre les êtres dans leurs évolutions, dans leurs joies, dans leurs peines. J'aime suivre la carrière d'une vie, c'est quelque chose qui me touche infiniment. Je suis un homme de Destin. Mais un scénario de film bien ramassé dans le temps, c'est superbe à faire.

JB : Pendant de longues années, le milieu des réalisateurs de télévision était un milieu très syndicalisé qui poursuivait à travers la télévision un projet "politicoéducatif". Comment vous situez-vous par rapport à cette attitude ?

RM : Loin. En dehors. J'ai fait une bonne carrière jusqu'à maintenant, mais je l'ai faite seul. Je n'ai jamais été engagé nulle part, ni parti ni syndicat. Je suis resté un homme complètement indépendant. On ne voudrait pas de moi, je resterais à la maison. Mais c'est difficile d'être un homme seul. Parce que je crois que nous sommes des artistes et qu'un artiste doit dire "oui" et puis après il doit dire "non". Et moi, je veux toujours m'accorder la liberté de dire "non". Mais c'est dur d'assumer sa liberté.

CG : Les "barrages", dont vous avez parlé en 1964 venaient-ils des réalisateurs "maison" ?

RM : Je ne vous donnerai pas de nom. Il y a des gens qui me téléphonent aujourd'hui pour me faire des compliments et qui avaient mis le rideau de fer pour empêcher les jeunes d'entrer. C'est une période où j'achetais Le Figaro pour savoir quel métier je pourrais faire, parce que je mourrais de faim.

Après, il y a eu une homologation plus large et je pouvais même prétendre tourner à la SFP où je suis arrivé très tardivement. J'étais vraiment le Robinson débarquant, je ne connaissais personne.

JB : Y-avait-il des différences de tournage entre le privé et le public ?

RM : Quand j'ai tourné à la SFP j'étais très heureux. Il y a des moyens de travailler ni plus ni moins que dans le privé. Quand on connaît bien la SFP, on sait qu'il y a des techniciens formidables.

JB : Pour résumer : en 1975 vous avez tourné Au plaisir de Dieu et Les Poneys sauvages ont été diffusés en 1982.

RM : Oui, entre les deux, j'ai tourné Joséphine ou la comédie des ambitions, avec Daniel Mesguish et Danielle Lebrun. C'était une commande. Mais qui m'a beaucoup intéressé. C'était la première chose dont j'étais complètement auteur. J'ai passé des mois dans les bibliothèques à chercher des documents, des lettres, à m'informer. Ayant ma base historique, j'ai suivi le personnage de Joséphine qui m'a permis de découvrir la Révolution, la tromperie de la Révolution, la montée au pouvoir de la bourgeoisie, le retour à la royauté.

Ensuite, j'ai tourné Les Poneys sauvages qui ont été très longs à monter. J'ai bien mis trois ans, pour l'adaptation avec Michel Déon et la réalisation à Technisonor. C'était un film extrêmement difficile à faire parce que très cher. Exténuant, passionnant, et difficile. J'ai tourné en France, en Irlande, en Israël, en Italie (de Trieste à la Sicile) et en Grèce. C'était une production Technisonor, TF1, l'Italie. L'Irlande et Israël étaient prestataires de service. Toujours en 16 mm.

JB : Pour en revenir aux sociétés de production privées, quelles sont vos relations avec Technisonor ?

RM : Excellentes et amicales. Technisonor m'a demandé quand les producteurs ont acheté les droits d'Au Plaisir de Dieu. Jean d'Ormesson qui avait adoré Les Gens de Mogador avait dit que la seule personne qu'il voyait pour faire ce film, c'était moi. Ensuite, j'ai réalisé Les Poneys sauvages et trois ans après, une nouvelle série, A nous les beaux dimanches, qui se passe dans le cadre du Front populaire et de la guerre d'Espagne.

Technisonor est une des maisons privées les plus solides puisqu'elle a la SOFIRAD derrière. C'est une société qui n'arrête pas de travailler. Elle n'est pas du tout structurée comme Telfrance. Ils ont plus de souplesse de travail. Telfrance a beaucoup souffert de la crise en dépit de son équipement vidéo, parce qu'elle a deux équipes fixes à l'année. Ils sont 55. Payer 55 personnes à l'année, plus les studios, c'est effrayant. Technisonor est une cellule de production avec l'administration et la comptabilité. Elle engage au coup par coup ce qui lui donne une plus grande souplesse. Si rien ne se fait, la maison se referme sur sa cellule administrative et le jour où elle travaille, elle peut tourner deux ou trois films en même temps.

JB : Les milieux sociaux dans lesquels se déroulent vos films sont variés. Est-ce un goût pour le changement ou le hasard ?

RM : Les deux. J'ai même fait un film sur la boxe avec Guy Marchand. Mais, à la base de ma culture, il y a une grande curiosité historique. J'espère que si un jour on met mes films bout à bout, ce sera une sorte d'histoire de France, vue à travers des milieux différents. Et si j'ai le temps de faire tout ce dont j'ai envie, on y verra traiter de l'évolution des classes sociales, de l'aristocratie, de la bourgeoisie des classes ouvrières... J'aime bien changer de sujet parce qu'il me permet chaque fois de changer de vie. Brusquement, vous faites un film sur la condition ouvrière et vous entrez dans les usines. Deux ans plus tard, vous faites un film sur la grande aristocratie et vous fréquentez un monde dans lequel en temps ordinaire vous n'auriez pas accès. Notre métier est un enrichissement considérable chaque fois vous vous remettez en question. Vous rencontrez des gens différents.

Ainsi, en 1985, j'ai tourné Les Beaux Dimanches pour FR3. Ce sujet traitait de la vie parallèle d'une famille bourgeoise et d'une famille ouvrière pendant les années qui ont précédé et suivi 1936. Le Front Populaire. J'ai reconstitué à Lyon avec un soin maniaque les scènes de la vie de cette époque en m'appuyant sur des documents photographiques que je faisais photocopier et distribuer à tous les techniciens (costumes,

accessoires, décors, etc.). Ils étaient passionnés et revivaient avec moi ce que leur propre père avait connu. Voilà les bonheurs et les difficultés d'un réalisateur de télévision. Métier mouvant. Tout change sans cesse, les hommes, les techniques, la mentalité du public. Dans cette mer instable, il faut garder son sang-froid. Réfléchir. Savoir que certains films ne se feront plus. Que les techniques d'enregistrement ont changé, qu'il faut se plier à d'autres exigences en les surmontant. Le rythme des films est différent. L'œil des jeunes générations est rapide, formé à l'image. Il faut aller vite, une allusion parfois suffit là où il fallait un dialogue.

Il faut sans cesse se remettre en question, ne pas vieillir dans ses succès, ni surir dans ses échecs.

Je prépare une série pour Antenne 2, Le Château d'Artus, que je vais commencer à la mi-avril au château de Thoiry. Le rôle-titre sera joué par Jean-Pierre Marielle.

Ensuite, si tout va bien je reviendrai au cinéma avec Je vous écris d'Italie, d'après le roman de Michel Déon (production Hachette). Tout ira-t-il bien ? Espérons-le.

25 janvier 1987

Robert MAZOYER

Œuvres les plus marquantes :

1957 à 1961 Premier assistant metteur en scène

Mort en fraude (Marcel Camus)

Orfeu negro (Marcel Camus)

1962 Réalisateur de cinéma

Santo Modico (Production Sacha Gordine)

COURTS MÉTRAGES

Les chemins de Cézanne (Éditions SKIRA) Prix du Festival d'Édimbourg (1965)

Monsieur Degas

TÉLÉVISION

1. Dramatiques

La reine verte (Maurice Béjart)

L'enchantement (Michel Butor) Prix de la Critique (1975)

La maison bleue (Robert Mazoyer)

2. Séries

Les cousins de la constance (Scénario : Paul Guimard)

Les gens de Mogador (d'après Elisabeth Barbier) Sept d'Or de la télévision (1964)
Prix de l'adaptation littéraire

Au plaisir de Dieu (d'après Jean d'Ormesson) Sept d'Or de la télévision (1976)

Joséphine ou la comédie des ambitions (Robert Mazoyer) Prix du Mémorial (1980)

Les poneys sauvages (d'après Michel Déon)

À nous les beaux dimanches !

Mistral's daughter en qualité de conseiller artistique et réalisateur 2e équipe (Production Steve Krantz-CBS-Antenne 2-1984)

3. Reportage

Les femmes au Vietnam pour l'émission déliant Victor "Les Femmes aussi" (1972)

LITTÉRATURE

Le fleuve rouge, roman, Éditions Ramsay (1984)

La lettre amoureuse, roman, Éditions Ramsay (1986)

EN PRÉPARATION

Tournage avril 1987

"Le Château d'Artus" (Télécip, Telfrance, Antenne 2) Scénario de Didier Decoin

Interprétation : Jean-Pierre Marielle

Tournage avril 1988

"Je vous écris d'Italie", roman de Michel Déon, adaptation de R. Mazoyer et Vincenzo Cerami, réalisation :

Robert Mazoyer

Robert Mazoyer