

Juan-Luis Buñuel : Souvenirs d'une carrière de réalisateur et d'assistant réalisateur auprès d'Orson Welles, Hugo Butler, Louis Malle, Jacques Doniol-Valcroze et Luis Buñuel¹

Denis Pra

Southern Illinois University

Pour Juan-Luis Buñuel, faire du cinéma n'a jamais été un rêve d'enfant, et pour ceux qui pensent qu'il a tout naturellement suivi les traces de son illustre père, ils se trompent. Comme il aime le répéter, « à la maison, on ne parlait jamais cinéma ». Juan-Luis Buñuel attribue sa carrière dans le septième art à un heureux hasard et surtout à sa connaissance du français, de l'anglais et de l'espagnol (dans cet ordre). Un excellent exemple qui illustre les avantages que représente la connaissance des langues étrangères dans le monde du travail.

Né à Paris en 1934 d'une mère française gymnaste, médaillée aux jeux olympiques de Paris de 1924, et du célèbre cinéaste aragonais auteur, entre autres, du premier film surréaliste *Un chien andalou* (en collaboration avec Salvador Dalí), Juan-Luis a d'abord grandi en France, puis aux États-Unis et au Mexique. Il apprend le français avec sa mère, en France (on peut donc dire qu'il s'agit de sa langue maternelle), puis, à partir de 1938, l'anglais aux États-Unis où son père travaille (à New York puis à Los Angeles) et enfin l'espagnol à partir de 1946 lorsque sa famille s'installe à Mexico. Interrogé sur ses attaches, l'intéressé confie ne pas se sentir plus Espagnol qu'Américain ou Français même s'il a vécu dans ces trois pays : « Je n'ai pas vraiment de racines. Si je vais aux États-Unis, je suis chez moi ; New York, Los Angeles, c'est chez moi ; Mexico, Paris et Madrid aussi. »

Jeune adulte, il fait ses études aux États-Unis, à Oberlin College, dans l'Ohio. Après l'obtention de sa licence, il projette de faire un master en littérature anglaise avec l'idée de devenir professeur. Mais au cours des vacances de l'été 1957, il fait ses premiers pas dans le cinéma. Un ami de son père, le producteur mexicain Óscar Dancigers cherche alors un assistant pour Orson Welles qui tourne *Don Quichotte*. Juan-Luis est engagé pour traduire (en espagnol) à l'équipe mexicaine les consignes de Welles. Sans le savoir, il commence alors une carrière d'assistant qui va durer plus de dix ans auprès des plus grands

¹ Propos recueillis à Paris en août 2012 et en juillet 2013.

réalisateurs dont Hugo Butler, Louis Malle, Jacques Doniol-Valcroze et son père Luis Buñuel.

Dans son ouvrage *Cine español en el exilio* paru en 1976, Román Gubern² considère à cette date Juan-Luis Buñuel comme un cinéaste espagnol qui compte, tant la carrière du jeune homme a débuté sur les chapeaux de roues. En 1966, il remporte le César du meilleur film documentaire (il a alors 26 ans) pour son court métrage sur la Semaine sainte à Calanda, le village natal de son père. Il enchaîne ensuite avec plusieurs longs métrages dont *Au rendez-vous de la mort joyeuse* (1973) avec Françoise Fabian, film qui obtient un Silver Hugo à Chicago et le prix Georges Sadoul,³ *La femme aux bottes rouges* (1974) avec Catherine Deneuve et Fernando Rey et *Léonor* (1975) avec Michel Piccoli et Liv Ullmann. Pourtant Juan-Luis, de la même manière que Fromentin en son temps avec l'écriture et la peinture, est partagé entre deux arts qu'il chérit de manière égale : le cinéma et la sculpture. En effet, lorsqu'il ne travaille pas sur un film, Juan-Luis sculpte. Ainsi, en 1964, il expose à Mexico à la galerie Diana⁴ et en 1965 à New York dans la galerie Willard sous l'égide de l'ami sculpteur de la famille : Calder.

À partir des années quatre-vingts, sans abandonner la sculpture, c'est pour la télévision qu'il travaille avec des réalisations non dépourvues d'originalité.

Denis Pra : Lorsque vos parents s'installent au Mexique en 1946, vous avez douze ans et vous ne parlez pas espagnol ?

Juan-Luis Buñuel : À la maison nous parlions français et de 1938 à 1946, à l'école, c'était l'anglais puisque j'étais scolarisé aux États-Unis, pays où mon père travaillait. Jusqu'en 1943, il était employé au musée d'Art moderne de New York (MoMA) dans le département de films. Il y a monté des versions abrégées de films nazis comme *Le triomphe de la volonté* (1935) de Leni Riefenstahl. Ces résumés cinématographiques étaient destinés à sensibiliser l'administration américaine sur l'efficacité de ce nouveau moyen de propagande. Ensuite, il a été responsable des doublages en espagnol à la Warner Brothers à Los Angeles.

DP : C'est d'ailleurs à cette époque que votre père (1900-83) et Dalí (1904-89) qui avaient pourtant collaboré à deux films (*Un chien andalou* [1929] et *L'âge d'or* [1930]) se fâchent, me semble-t-il ?

JLB : Salopard de Dalí ! En 1940, on était à New York et mon père n'avait pas de travail. Mon père qui s'était mis au service du gouvernement républicain en 1938 avait été envoyé à Hollywood comme *technical adviser* pour deux films qui devaient être faits sur la République espagnole. Mais, avec l'arrivée des franquistes au pouvoir, on s'est retrouvés bloqués aux États-Unis. On vivait dans un studio dans le *upper side* (60th Street), le même quartier que Calder, un de ces appartements d'où le lit sort d'un placard ; mon frère et moi,

² Román Gubern, *Cine español en el exilio* (Barcelone : Lumen, 1976).

³ Le prix Georges Sadoul qui tient son nom du fameux critique de cinéma récompensait un premier ou second film. Il n'est plus attribué depuis 2001.

⁴ En 1971, Romy Schneider, qui tourne au Mexique *L'assassinat de Trosky* (1972) sous la direction de Joseph Losey, assiste au vernissage d'une de ses expositions.

nous dormions par terre. À cette époque, ma mère avait une seule robe. Le soir elle la lavait, elle la mettait sur un radiateur, ça séchait, elle la remettait le lendemain... UNE robe, c'était une période très dure. Tous les mois, il fallait payer un loyer de cinquante dollars. Or, mon père s'est retrouvé sans argent... Il a demandé à Dalí qui vivait alors à l'hôtel St-Moritz de lui prêter cinquante dollars et il lui a expliqué : « Je vais travailler au musée d'Art moderne, dans deux semaines je te rends l'argent ». Dalí lui a répondu par courrier : « On ne prête pas d'argent aux amis... » C'est vrai que mon père disait souvent « on ne prête pas d'argent aux amis, on leur en donne. » Puis, un peu plus tard, lorsque mon père travaillait au MoMA, Dalí a publié son ouvrage *La vie secrète de Salvador Dalí* (1942), livre dans lequel il dit que mon père est athée et communiste. Imaginez les problèmes dans le contexte politique américain de l'époque ! Mon père a dû démissionner de son poste. Il y a de très bonnes informations sur les difficultés vécues par mes parents à cette époque dans leur correspondance. Mon père écrivait régulièrement à ses amis, notamment au peintre Hernando Viñes⁵ et à son épouse Lulu Jourdain. Il y a quelques temps déjà, leur fille, m'a donné toutes les lettres échangées entre 1938 et 1982. Elles devraient être publiées car elles sont très intéressantes : elles montrent les difficultés vécues pendant cette période. Malheureusement, avec les problèmes économiques et les restrictions budgétaires actuelles en Espagne, il va falloir encore attendre un peu.

DP : Pour revenir à Dalí, est-ce que votre père a été affecté par son attitude ?

JLB : Certainement, mais il n'a pas été le seul. Comme vous le savez, je fais des sculptures et en 1965 j'avais une exposition à New York. Dans la galerie Willard, à midi, Miró et Calder venaient parfois et on mangeait un camembert, une salade. Un jour, Miró arrive un peu en retard et raconte : « Je traversais Central Park et j'ai vu Dalí... Je lui ai tourné le dos et je suis parti ! » Lorsque Dalí était arrivé à Paris, c'était Miró qui l'avait présenté à toutes les galeries et qui l'avait aidé... Il était déçu par Dalí. Je me suis toujours interrogé sur l'attitude de Dalí car ce n'était pas une personne bête, il était même rudement intelligent, très vif, mais à partir de trente-cinq ans, il ne voyait plus ses amis. Il disait que le régime franquiste c'était bien...

DP : Était-ce une provocation ?

JLB : Une provocation ? Contre qui ? La vérité, c'est que Dalí a beaucoup changé lorsqu'il a connu Gala...⁶ Une autre fois, j'étais à Paris avec mon père on marchait près de la Seine, place Saint-Michel, et il me racontait : « Ici, je venais prendre l'apéritif avec Salvador, on aimait beaucoup cet endroit. » Alors on est rentrés dans ce café, pour prendre un verre, et, à ce moment-là, Dalí est arrivé ; mon père s'est exclamé « ¡Cago en Dios ! » [« Je chie sur Dieu ! »], et il s'est caché. Dalí est passé, et je lui ai demandé : « Pourquoi tu ne vas pas lui

⁵ Le peintre Hernando Viñes (1904-93) était né à Paris d'un père catalan et d'une mère hondurienne. Il avait épousé en 1931 Lulu Jourdain qui avait été son modèle. Elle était la fille de Francis Jourdain, décorateur en vogue dans l'entre-deux-guerres.

⁶ Gala (1894-1982) avait épousé en premières noces, en 1917, le poète Paul Éluard. Après avoir été la maîtresse de Max Ernst pour qui elle avait été modèle, elle rencontre Dalí en 1929 à Figueras. C'est le coup de foudre, ils se marient civilement en 1934.

dire bonjour ? » Il m'a répondu : « Si on se voit, probablement qu'on s'embrasse, et dans quinze minutes il y aura cinquante journalistes, *vámonos* [partons] ! » On est partis.

DP : Jean-Claude Carrière raconte qu'en 1966 Dalí avait envoyé un mot à votre père pour travailler sur la suite d'*Un chien andalou*...

JLB : Oui, mais mon père ne souhaitait plus travailler avec Dalí... D'ailleurs, vous constaterez que les films réalisés par Dalí (seul) sont ridicules, pas mauvais, ridicules... Il essaie d'être très surréaliste, en mettant par exemple une tortue sur sa tête... Cela n'empêche pas que ce soit un peintre exceptionnel.

DP : Ayant grandi aux États-Unis et ayant étudié à l'école américaine de Mexico, j'imagine que c'est un peu pour cette raison que vous décidez d'y partir en 1953 pour y faire vos études supérieures.

JLB : Oui, j'ai étudié quatre ans la littérature anglaise à *Oberlin College*, dans l'Ohio pour obtenir mon *bachelor of arts* [ma licence]. J'ai lu Shakespeare, James Joyce... Mais je préférais nettement la littérature du XIX^{ème} siècle. Actuellement, je suis en train de relire Mark Twain, le célèbre auteur de *Tom Sawyer* (1876). Il y fait des descriptions fort intéressantes sur les États-Unis des années 1860. Au niveau politique et économique, on dirait les États-Unis d'aujourd'hui, étonnant ! Et puis, il est très cynique, très drôle.

DP : Fernando Gabriel Martín raconte dans son ouvrage intitulé *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*⁷ que le FBI avait un dossier sur votre père. Cela ne vous a-t-il pas posé de problèmes à cette époque-là ? L'avez-vous consulté ?

JLB : Je l'ai vu, il n'y a rien. Lorsque j'avais 18 ans, pour aller étudier aux États-Unis, je devais obtenir un visa, et, pour cela, je devais me rendre à l'ambassade américaine de Mexico. Lorsque le consul m'a fait entrer, j'ai vu sur son bureau un dossier *Secret FBI Files*. Il a commencé par dire : « Bon, en 1932, votre père est allé à une réunion communiste. » Je lui réponds : « Monsieur, en 1932, je n'étais pas né », et il continue en me posant plusieurs questions sur les années trente. Je lui explique qu'« en 1934, j'étais à peine né, en 1940, j'avais six ans... » Puis, je lui raconte qu'à l'école américaine j'avais joué au football américain et que j'avais été capitaine de l'équipe ; je pense que c'est grâce à cela que j'ai obtenu mon visa. Il a tout de même cru bon de dire : « Je vous demande de ne pas assassiner le président des États-Unis ! » Quelle idée ! J'allais aux États-Unis pour étudier ! Pour ce qui est du dossier de mon père, il y a quelques années, un de mes cousins, Leonardo [Buñuel], l'a demandé. Il y a de grandes taches noires qui recouvrent la majorité du texte, alors il y a vraiment peu d'informations à recueillir. Vous savez, lorsque mon père voyageait en avion de Mexico à Paris, très souvent il passait par New York. Il était systématiquement interrogé et fouillé par la police d'immigration. Un jour où il était resté

⁷ Fernando Gabriel Martín, *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos* (Murcie : Ediciones Tres Fronteras, 2010).

dans une pièce avec un shérif, ce dernier a bu tout le whisky qu'il avait dans sa bouteille *hip flask*. Il était furieux !

DP : Après vos quatre années d'études à Oberlin College, vous comptiez préparer un master mais les choses ne se sont pas vraiment passées comme prévues...

JLB : Je comptais effectivement devenir professeur de littérature anglaise, et je prévoyais de commencer un *master's degree* à l'automne 1957. Lorsque les cours se sont terminés en mai, comme chaque été, je suis retourné chez mes parents à Mexico pour les vacances. Óscar Dancigers (1902-76),⁸ le célèbre producteur mexicain, ami de mon père, fait alors remarquer : « Tu parles espagnol et anglais ! Il y a un metteur en scène américain qui va tourner un film mais il ne parle pas espagnol... » J'ai aussitôt fait remarquer : « Mais je n'y connais rien au cinéma, et ça ne m'intéresse pas... » Dancigers m'a alors convaincu : « Tu ne veux pas gagner un peu de sous pendant l'été ? Ce que le metteur en scène dit en anglais, tu le répètes à l'équipe mexicaine en espagnol. » Il se trouve que le réalisateur était Orson Welles. À l'époque, je ne savais pas qui était Orson Welles ! Pardon, si, il avait fait un programme de radio de science fiction sur *La guerre des mondes*, mais *Citizen Kane* (1941) ou *La dame de Shanghai* (1947), aucune idée... Ça a très bien marché, j'ai travaillé pour lui pendant trois mois. Il était très sympathique avec moi. J'aimerais bien être assistant de Welles maintenant pour pouvoir lui poser des questions, mais à l'époque, je travaillais innocemment.

DP : Donc en 1957, Welles était en train de tourner *Don Quichotte*, savez-vous pourquoi, il n'a jamais pu achever ce film auquel il tenait tant ?

JLB : Je me souviens qu'on tournait au Mexique. L'équipe du tournage logeait dans l'hôtel Cortés de Mexico qui se situe sur une place, près d'un parc. Il nous a dit : « Il n'y a plus d'argent *wrap it up*, on s'en va. » Il est parti dans le parc, il s'est assis sur un banc et il s'est mis à pleurer. Je l'ai pris dans mes bras et il m'a dit : « I really like this film! » Il a essayé de le refaire en Espagne mais en 1969 Francisco Reiguera [l'interprète de Don Quichotte] est mort, puis en 1972 ce fut le tour d'Akim Tamiroff qui jouait Sancho Panza. Même le cheval était mort... La dernière fois que j'ai vu Orson Welles, c'était aux studios de Billancourt, ici [à Paris]. Je lui ai demandé : « What ever happened to *Don Quijote* ? », et il m'a reparlé de ses problèmes d'argent pour faire le film. Je pense que c'était un peu de sa faute. Il tournait beaucoup et dépensait trop de pellicules. C'est un peu l'histoire de sa vie...

DP : C'est exactement l'opposé de votre père qui avait la réputation d'être économe et de limiter les prises.

⁸ Óscar Dancigers était né à Moscou. Après avoir produit un film en Allemagne (*Der tolle Bomberg* [1932]) puis en France (*Les filles de la concierge* [1934]), il quitte l'Europe et s'installe au Mexique. Il a financé plusieurs films de Luis Buñuel dont *Los olvidados* (1950), *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (1955) et *Les aventures de Robinson Crusoe* (1954).

JLB : Oui, effectivement. Il était économe parce qu'il voulait être économe. Ce n'était pas à cause de l'argent. C'était un peu sa nature. Il préparait tout très bien et il tournait en deux semaines. Mais il passait au moins six mois à l'écriture du scénario.

DP : Une version de ce fameux *Don Quichotte* est finalement sortie en salle en 1992, après la mort de Welles. L'avez-vous vue ? Il m'a semblé que la majorité du film avait été tournée en Espagne... Peut-être pourriez-vous me dire quelles scènes ont été faites au Mexique ?

JLB : Je n'ai pas vu la version de 1992, mais je sais que Jess Franco,⁹ qui en a fait le montage, n'a pratiquement pas utilisé le matériel tourné au Mexique. En fait, Welles avait voulu refaire le film en Espagne. Je crois qu'il y avait plus de dix heures de rushes au total...

DP : Vous avez travaillé sur d'autres films d'Orson Welles ?

JLB : Non, mais je suis responsable du boitement de Welles dans *Touch of Evil* (*La soif du mal* [1958]). On était près de Cuernavaca [au Mexique], on tournait dans la campagne, et il y avait un trou ; j'ai pensé : « Il faut le reboucher quelqu'un va tomber dedans », et puis j'ai complètement oublié... Et, qui est tombé dedans ? Orson Welles ! Très hypocrite, je n'ai rien dit ! Lorsqu'il marche de cette manière si particulière et bizarre dans le film, c'est un peu de ma faute ! Un autre souvenir, c'est qu'Orson Welles détestait son nez. Dans presque tous ses films, il mettait une prothèse, il avait un tout petit nez ridicule. Il en confectionnait un lui-même avec de la pâte. La maquilleuse faisait parfois remarquer : « Le nez de M. Welles est un peu trop vert » ou bien « Il est un peu de travers », alors il le redressait.

DP : Après Orson Welles, vous avez travaillé pour Hugo Butler qui avait déjà fait ses preuves à Hollywood, notamment auprès de Jean Renoir sur le film *The Southerner* (*L'homme du sud* [1945]), un des meilleurs du réalisateur français dans sa période américaine. Avec Butler, vous travaillez sur *Les petits géants*...

JLB : Oui, c'est ma deuxième expérience en tant qu'assistant. *Los pequeños gigantes* (1960) est un très bon film qui n'a pourtant jamais eu de succès. C'est l'histoire d'un groupe de jeunes joueurs mexicains de baseball de *little league* (ils avaient entre dix et treize ans) qui avaient gagné le *World Series* à Washington. Ces jeunes joueurs mexicains de petite taille, originaires de Monterrey [au Mexique], avaient battu des gosses américains de douze ans, de ma taille, c'est à dire beaucoup plus forts et grands qu'eux. Ils avaient extrêmement bien joué.

DP : Ce film a donc été tourné au Mexique ?

JLB : Oui, à Monterrey, mais on a aussi tourné quatre jours au Texas, tout près de Monterrey, pour faire certains plans.

⁹ Le cinéaste espagnol Jess Franco (1930-2013) a réalisé plus de cent quatre-vingts films à petits budgets qui favorisaient le fond sur la forme. Il avait été assistant d'Orson Welles sur le tournage de *Falstaff* (1965).

DP : Ce film était destiné à un public américain ?

JLB : Oui et mexicain aussi mais, comme je vous ai dit, il n'a pas eu de succès. Peut-être parce qu'il a été tourné en espagnol.

DP : J'imagine que ce film est difficile à trouver.

JLB : Je l'ai vu il y a quelques années à la télévision espagnole et la critique n'était pas mauvaise du tout.

DP : Avec le recul, on apprécie plus certains films.

JLB : Oui, c'est vrai. Vous savez qu'Hugo Butler était un rescapé du maccarthisme. Il était venu au Mexique avec sa famille ; ses enfants allaient au lycée américain comme mon frère et moi-même. Il y avait aussi le fils de Dalton Trumbo... Des réfugiés politiques en quelque sorte.

DP : Dans *Tender Comrades: A backstory of the Hollywood Blacklist*,¹⁰ l'épouse d'Hugo Butler évoque cette période du maccarthisme et la collaboration de son mari avec votre père sur les films *Les aventures de Robinson Crusoé* (1954) et *The Young One* (1960). J'imagine que vous l'avez connue.

JLB : Oui. Malheureusement, elle vient de mourir. Je suis toujours en contact avec les enfants.

DP : Vous avez également travaillé avec Jacques Doniol-Valcroze, un des fondateurs des *Cahiers du cinéma* et un des fers de lance de la Nouvelle Vague...

JLB : Avec Jacques Doniol-Valcroze, j'ai été deuxième assistant sur deux films : *Le cœur battant* (1961) et *La dénonciation* (1962). Je suis devenu très ami avec sa femme Françoise Brion d'origine vénézuélienne qui joue dans ces deux films ; on parlait espagnol ensemble. Le producteur, Pierre Braunberger, a financé plusieurs films de la Nouvelle Vague comme *Tirez sur le pianiste* (1960) de François Truffaut ou *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard. Pourtant ce qui m'a marqué durant cette époque n'est pas directement lié aux films de Doniol-Valcroze mais au contexte de la guerre d'Algérie. La sœur de Françoise Brion, qui aidait le Front de Libération Nationale (FLN), à Paris semblait avoir de graves soucis, et Françoise m'a demandé de l'aider. Donc, un jour, je suis allé en taxi chez sa sœur. Après être allé la retrouver à son appartement, elle m'a suivi sans un mot avec une petite valise. On a pris un taxi pour la gare de Lyon. Là, Pierre Kast¹¹ et Jacques Doniol-Valcroze nous

¹⁰ Patrick McGilligan et Paul Buhle, *Tender Comrades: A backstory of the Hollywood Blacklist* (Minneapolis : U of Minnesota P, 2012).

¹¹ Pierre Kast (1920-84) était un réalisateur français proche des fondateurs des *Cahiers du cinéma*. Il fit plusieurs longs métrages dont *Amour de poche* (1957), *Vacances portugaises* (1963) et *Le grain de sable* (1964).

attendaient maquillés, ce qui était à la fois drôle et tragique car on avait tous très peur. Ils nous ont donné un billet en cabine pour deux personnes. Je me souviens que pendant le voyage nous n'avons pas du tout parlé. On est allés jusqu'à Monaco où quelqu'un nous attendait à la gare. Cette personne nous a conduits jusqu'au port alors qu'une tempête sévissait. On est quand même partis pour Vintimille, en Italie. En descendant du bateau, juste après la frontière, la mère de Françoise Brion m'a donné un billet de train, et je suis rentré à Paris. L'objectif était de lui faire quitter le territoire français. Elle est restée quelques temps à Rome et après tout s'est calmé. Vous voyez, les événements marquants n'ont pas toujours lieu sur un plateau de tournage, en particulier pour cette expérience avec Doniol-Valcroze.

DP : Votre métier vous a aussi permis de voyager...

JLB : En effet. À la même époque, de nouveau, le producteur Pierre Braunberger remarquait : « Mais tu parles français et anglais ! Il y a un metteur en scène français qui prépare un film qui s'appelle *Ton ombre est la mienne* (1962) mais l'actrice principale, Jill Haworth (1945-2011), est anglaise. Il nous faut un interprète. » Je leur demande : « Où est-ce que l'on va tourner ? » Réponse : « Au Cambodge. » Les temples dans la jungle, Angkor Wat, magnifiques ! Ils ajoutent : « Tu n'auras pas de voiture, mais tu peux avoir un éléphant ! » J'avais vingt-trois ans et c'était merveilleux. J'ai passé trois mois dans la jungle à une époque où il n'y avait aucun touriste. Je ne sais pas si le film est sorti... Il n'était pas très bon mais c'était ma troisième aventure et ainsi, grâce à mes connaissances en français, anglais et espagnol, j'ai été assistant metteur en scène pendant onze ans. De la même manière, lorsque j'ai travaillé pour la première fois avec mon père, c'est parce que je parlais espagnol.

DP : C'est l'époque où votre père a réalisé les coproductions franco-mexicaines *La mort en ce jardin* (1956) avec Simone Signoret, Georges Marchal et Charles Vanel et *La fièvre monte à El Pao* (1959) avec Gérard Philipe et Maria Félix.

JLB : J'ai participé à *La fièvre monte à El Pao*. Mon père était économiquement obligé de travailler à cette époque parce que les films qu'il faisait étaient des productions bon marché. Plus tard, il a fait des films plus coûteux et a mieux gagné sa vie. Les coproductions de cette époque consistaient à prendre une équipe française et une mexicaine. J'étais dans le syndicat des techniciens de France, et j'étais le seul assistant parlant français et espagnol. Mon père a dû me prendre ! Certes, il était très content mais il n'y avait personne d'autre avec les compétences linguistiques voulues... Le film n'est pas très bon... Comme a dit la critique de l'époque : « La fièvre monte à El Pao mais pas au public ! »

DP : C'est néanmoins le dernier film de Gérard Philipe avant sa mort, et j'ai le sentiment que votre père s'entendait très bien avec lui.

JLB : Oui, c'était un type très bien, charmant... L'après-midi ou le soir, lorsqu'on terminait de tourner, on allait sur une jetée près de notre hôtel, à Acapulco. Gérard buvait peu et pourtant il se tachait, alors on se moquait de lui : « Tu ne sais pas boire ! » On était loin de

savoir qu'il allait disparaître quelques mois plus tard. Je me rappelle qu'il a laissé la totalité de son cachet à l'institut cubain de cinéma. C'était un type gentil, doux, très bien.

DP : Suite à cette première expérience avec votre père, vous avez continué à travailler avec lui...

JLB : Oui, j'ai aussi travaillé pour *La jeune fille* (1960). Comme vous savez, mon père était sourd,¹² et il parlait peu anglais, alors c'est moi qui me suis occupé de Key Meersman, la jeune actrice. Elle portait le nom de son arrière-arrière-grand-père, Francis Scott Key ; l'auteur de l'hymne national américain.

DP : Elle n'avait pas d'expérience...

JLB : Effectivement, c'était son premier film. Elle ne savait pas ce qu'elle faisait et il fallait la guider : « Regarde un peu plus fort », « Tourne la tête »...

DP : Pour votre père, vous avez aussi été assistant sur le tournage de *Viridiana* (1961) ?

JLB : Oui, sur ce film-là, il m'a pris car il voulait que je vienne. C'était à Madrid, et il s'est passé plusieurs choses curieuses, notamment pour tourner la scène de la fin du film. Originellement, *Viridiana* (Silvia Pinal) vient frapper à la porte de Jorge (Paco Rabal), et ce dernier met la servante Ramona (Margarita Lozano) dehors pour faire entrer *Viridiana*. Or, pour la censure espagnole, il était inconcevable de rejeter une femme pour en prendre une autre... On propose alors : « Et s'ils se mettaient à table et jouaient aux cartes tous les trois ? » Ainsi se termine le film. Jorge dit : « Je savais bien qu'un jour je finirai comme cela à jouer au *tute*. » Or, le *tute* en espagnol a un double sens, c'est un jeu de cartes mais cela signifie aussi avoir une liaison intime. Comme nous savions que nous risquions d'avoir des problèmes avec la censure, à la fin du tournage, j'ai pris les négatifs, et je suis parti en train pour Barcelone. Il se trouve que deux des coproducteurs étaient le fameux torero Pedret ainsi que Domingo Dominguín.

DP : Le mari de Lucia Bosè ?

JLB : Non, son mari c'est Luis Miguel, Domingo Dominguín, c'est son frère. Ils étaient trois frères. À Barcelone, nous avons récupéré trois toreros qui devaient participer à une corrida à Lunel, en France, et dans notre camionnette, on a mis les douze rouleaux du film sous les *capotes*. À la frontière, les policiers ont souhaité bonne chance aux toreros et nous avons poursuivi notre route sans encombre. À Lunel, ils ont fait la corrida, et après j'ai emmené les négatifs à Paris directement au laboratoire où ils en ont fait une copie. Mais l'histoire ne s'arrête pas là ! Le film a été sélectionné pour le Festival de Cannes de 1961, et je suis allé représenter mon père qui ne voulait pas y aller. Juste avant la remise des prix, je reçois un

¹² La surdité de Luis Buñuel a augmenté avec l'âge mais elle était due à un accident de jeunesse. Passionné d'armes à feu, il avait tiré dans une pièce fermée. Cela avait sérieusement endommagé ses tympans.

coup de fil de Robert Favre Le Bret,¹³ et il m'annonce « *Viridiana* a la Palme d'or, on va la donner au représentant du gouvernement espagnol... » Je lui ai dit : « Il ne faut pas faire cela, c'est une invitation personnelle qui a été faite à mon père, ce monsieur n'a rien à voir. Remettez la Palme à Gustavo Alatrisme, le producteur, à Silvia Pinal, l'interprète principale, ou à n'importe qui d'autre... mais pas à ce représentant du gouvernement espagnol... » Favre Le Bret m'a répondu : « C'est trop tard, et il va être triste... » Effectivement, il a été très triste. S'il a bien reçu la Palme, il a aussi été renvoyé du gouvernement espagnol... En effet, un scandale éclata ! Un religieux espagnol, le père González Fierro, publia dans *L'Osservatore Romano*, le quotidien officiel d'information du Vatican, un article qui condamnait le film.

DP : Et il me semble que Franco ordonna la destruction des copies qui existaient en Espagne.

JLB : Effectivement. Il se peut qu'il soit resté une copie cachée à Madrid, mais nous avons pris nos précautions. L'histoire ne s'arrête pas là. Plus de quinze ans plus tard, alors que nous tournions une scène de *Cet obscur objet du désir* (1977) dans la gare d'Atocha à Madrid (on tournait dans ce lieu parce qu'il était presque abandonné à l'époque), Fernando Rey eut une visite surprenante dans sa loge. Il me dit : « Devine ce qui vient de se passer ! On me maquillait, lorsque j'ai vu entrer quelqu'un qui m'a demandé : « Monsieur Rey ? » Je répondis « oui », et l'homme me dit : « Je suis le père Fierro, et c'est à cause de moi que le film *Viridiana* a été condamné... Je veux vous présenter mes excuses et obtenir votre pardon. » Rey l'a mis à la porte en l'insultant vertement et sans lui accorder son pardon. Notre petite revanche sur le passé !

DP : À propos de ce dernier film, qui est une adaptation de *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs, il existe beaucoup de versions sur le choix des deux actrices Ángela Molina et Carole Bouquet mais, plus que tout, sur le renvoi de Maria Schneider. Quelle est la vérité ?

JLB : Quand ils ont annoncé Maria Schneider, que je connaissais, j'ai tout de suite pensé qu'elle ne pourrait pas tenir ce rôle. Mon père me disait : « Oh, mais tu vas voir, elle est connue... » Elle ne pouvait pas tenir ce rôle parce que d'abord, il faut danser le flamenco. Mon père pensait qu'en lui donnant trois mois de leçon, ça irait... Mais on n'apprend pas le flamenco en trois mois... Et puis elle avait les dents très endommagées, elle consommait de la drogue... Enfin lorsqu'on a commencé le tournage, mes prédictions se sont avérées exactes... Maria, elle est bien tant qu'elle ne mène pas l'action du film. Dans *Le dernier tango à Paris* (1972), Marlon Brando avec qui elle joue la guide ; mais quand elle doit se donner, ça ne marche pas, c'est une actrice passive en quelque sorte... C'est alors que mon père a repensé aux deux actrices qu'il avait vues au cours d'un casting.

DP : Pourquoi le film a-t-il été transféré à Paris ?

¹³ Robert Favre Le Bret (1904-87) fut délégué général du Festival de Cannes de 1952 à 1972. Il en fut ensuite le président de 1972 à 1984.

JLB : Parce qu'on a dans un premier temps totalement arrêté le tournage, et on est partis. La production, les intérieurs... tout a été réorganisé en France.

DP : **En discutant avec Jean-Claude Carrière, il me disait que c'était la première fois que votre père allait en Andalousie.**

JLB : Oui, effectivement. Une fois, on l'a amené dans l'amphithéâtre d'Italica qui est un des plus grands par sa taille avec le Colisée de Rome et celui de Capoue. En fait, j'y avais d'abord été avec Suzanne Durrenberger, la scripte, et Pierre Lary, notre assistant. Je me rappelle que non seulement il faisait une chaleur terrible mais qu'il avait fallu attendre une heure pour avoir un autobus. Je décide le dimanche suivant d'y amener mon père. Il me dit d'abord : « Non, je veux pas y aller ! » Finalement, il est venu et il était très heureux parce qu'il avait lu les poèmes de Rodrigo Caro qui évoquent ces lieux ; cela lui rappelait de bons souvenirs.

DP : **Entre *Viridiana* et *Cet obscur objet du désir* vous n'avez pas retravaillé avec votre père ?**

JLB : Non, mis à part *Le journal d'une femme de chambre* (1963) et *Cet obscur objet du désir* (1977), je n'ai pas travaillé sur les films qu'il a faits avec Jean-Claude [Carrière]. Pour sa dernière réalisation, mon père voulait vraiment que Pierre Lary et moi soyons ses assistants. Il savait que ce serait son dernier film, alors il voulait être entouré d'amis, de la famille... À vrai dire, notre tâche était assez limitée. Le tournage était si bien préparé que Pierre Lary allait sur le plateau un jour, et moi j'y allais l'autre. Un jour lui, un jour moi ! On s'appelait « l'aigle à deux têtes » en référence à la sculpture qui se trouve à l'entrée de Tolède, sur la porte du château.

DP : **Il me semble que parfois vous interveniez de manière temporaire sur certains tournages de votre père. Par exemple, j'ai lu que vous aviez jeté de la boue (en réalité du yaourt) sur Catherine Deneuve dans *Belle de jour* (1966). Est-ce qu'il y a d'autres films sur lesquels vous êtes temporairement intervenu ?**

JLB : Oui, sur *Los olvidados* (1950) dans la scène durant laquelle Pedro, le jeune garçon interprété par Alfonso Mejía, fait un cauchemar et rêve que sa mère (Estela Inda) lui donne un morceau de viande... À cette époque, j'avais 15 ans, et, avec ma mère, on allait quelquefois sur le tournage. Un jour, mon père m'a donné un couteau et de la viande, et il m'a dit : « Découpe-la ! » Alors, j'ai passé une demi-heure à faire des morceaux...

DP : **Pour *Le journal d'une femme de chambre* (1963), vous êtes assistant...**

JLB : Oui, ce film est une merveille. Jeanne Moreau est une actrice formidable. Il y a quelque chose qui se passe au cours du film, et il n'y a pas une scène à supprimer. C'est pour cette raison que mon père passait tant de temps à l'écriture des scénarios. Et pourtant, il n'aimait pas écrire ! Il avait toujours besoin de quelqu'un pour lui envoyer l'idée. Parfois, il reprenait

les thématiques développées par les écrivains dont il adaptait les films, parfois non. Je vous raconte une autre anecdote. Quand on tournait *Le journal d'une femme de chambre*, on travaillait de midi à sept heures et demie car, en soirée, certains acteurs jouaient au théâtre. Se couchant vers minuit, ils avaient la matinée pour se reposer. On déjeunait donc à onze heures, mais vers cinq heures, on avait un peu faim. Jeanne Moreau préparait toujours dans sa loge une table avec du vin, du fromage, du saucisson. Et mon père disait : « Bon, on va changer d'angle. » Si on changeait d'angle, il fallait modifier tous les éclairages, et cela prenait quarante-cinq minutes ; juste le temps d'aller manger dans la loge de Jeanne ! Mon père me disait : « Piccoli, il ne ferait jamais ça, il est radin » ; propos que je me faisais un malin plaisir à rapporter à l'intéressé... Mais un jour, Piccoli nous a lancé une invitation : « Venez dimanche déjeuner à la maison. » En arrivant chez lui (il habitait alors avec Juliette Greco), on a tout de suite vu les bouteilles de Martini rouge (l'apéritif le moins cher) bien mises en évidence. Mon père faisait grise mine. Puis, on est entrés dans le salon, et on lui a servi son apéritif préféré : un *dry martini* (qui en fait ne comporte pas de Martini mais du gin).¹⁴ Et lorsqu'on est passés à table, il y avait un déjeuner magnifique. Piccoli aimait bien les blagues, pour ou contre lui d'ailleurs. C'est un des meilleurs amis de la famille maintenant.

DP : Entre *Viridiana* et *Cet obscur objet du désir*, vous avez travaillé pour Louis Malle qui a tourné *Viva Maria !* (1965) au Mexique avec Jeanne Moreau et Brigitte Bardot.

JLB : Encore une fois, il s'agissait d'une coproduction entre le Mexique, la France et les États-Unis et ils avaient besoin d'un assistant parlant ces trois langues.

DP : Les États-Unis étaient aussi partie prenante de la production ?

JLB : Oui, il y avait des techniciens américains, mexicains et français. J'avoue que je ne sais pas comment ils ont arrangé la coproduction.

DP : Dans ce film, il y a deux actrices à forte personnalité : Brigitte Bardot et Jeanne Moreau. Est-ce que le tournage s'est déroulé de manière sereine ? Sans tensions ?

JLB : Quand Brigitte Bardot est arrivée au Mexique, elle voulait prendre une maison où tout le monde serait resté ensemble. Louis Malle m'a dit : « Surtout pas ! » Il avait été amant des deux et il les connaissait trop bien. Chacun sa maison à Cuernavaca. Le tournage du film a été très dur. Il faisait très lourd sous les tropiques. Jeanne Moreau avait du mal à supporter la chaleur et l'humidité ; en altitude, c'est Brigitte qui ne se sentait pas très bien. Au cours de séquences difficiles, Jeanne disait ironiquement à Brigitte : « Prend ton temps, on a toute la journée ! » Et, lorsque Jeanne n'était pas bien, Brigitte lui disait : « À ton âge ! » Pendant le tournage de *Viva Maria !*, il y eut des moments très sympathiques comme l'anniversaire de Jeanne à Cuernavaca. Elle m'avait alors demandé : « Tu joues de la guitare ? Ce soir

¹⁴ Dans *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), une des conversations des personnages consiste justement à expliquer la composition du *dry martini* tout en expliquant la manière dont il se boit et dans quels verres.

j'aimerais bien chanter des chansons de *Jules et Jim*. » En soirée, toute l'équipe était là : Louis Malle, Brigitte, les maquilleurs... Repas magnifique, et, vers minuit, un superbe jeune mexicain est arrivé. Il était là par hasard, il était perdu. On lui a servi quelques tequilas, et Jeanne était comme un oiseau qui guette sa proie ; après une heure tout le monde est parti, sauf ce gars qui a dû passer le plus beau moment de sa vie... Brigitte pensait qu'elle n'avait aucune morale, et elle était hors d'elle car Jeanne était une vraie « bouffeuse d'hommes ». Brigitte a eu plusieurs hommes dans sa vie, mais toujours un à la fois ! Pour ce qui est de sa carrière, je crois que Brigitte n'aimait pas le cinéma. C'est pour cette raison qu'elle l'a laissé tomber. Louis Malle était un réalisateur qui faisait dix, vingt prises... À chaque fois Jeanne faisait quelque chose de différent. Brigitte, après une prise, elle en avait assez.

DP : Avec Louis Malle, vous avez également travaillé sur *Le voleur* (1967) avec Jean-Paul Belmondo.

JLB : Oui, c'est un très bon film. C'est une adaptation du roman de Georges Darien. C'est l'histoire d'un homme spolié qui mène une carrière de voleur. C'est aussi un homme qui doute, qui est fatigué, qui n'aime pas ce qu'il fait, mais qui n'a pas d'autres options.

DP : Après *Le voleur*, vous décidez de voler de vos propres ailes, si je puis dire, et vous débutez votre carrière de réalisateur d'une assez belle manière puisqu'avec le documentaire intitulé *Calanda* (1967) vous avez obtenu un César. Comment s'est passée la transition de l'assistantat à la réalisation ?

JLB : Après onze ans d'assistantat, j'en ai eu marre, et je me suis dit que je devais faire un film réaliste et qui ne coûte pas cher. Je me suis donc orienté vers le documentaire, et j'ai pensé que Calanda, ville natale de mon père, où a lieu chaque année pendant la Semaine sainte une procession rythmée par les tambours, était un bon sujet. Cette procession dure vingt-quatre heures non-stop. À la fin, les batteurs ont les mains en sang. Ce sont ces mêmes tambours que l'on entend à la fin de *L'âge d'or* (1930) et de *Nazarin* (1959), deux films de mon père. Pour faire ce documentaire d'une journée de tournage, je n'ai pas été payé, mais le producteur Jacques Bar (1921-2009) m'a donné la pellicule (dix boîtes de trente-cinq millimètres), Jacques Renoir¹⁵ comme opérateur et un billet de train... Il a dit : « Si on touche la prime de qualité, je vous donne la moitié des bénéfices. » On a eu la prime de qualité, et il a gagné beaucoup d'argent avec mon documentaire.

DP : Dans ce documentaire *Calanda*, on lit parfois qu'il y a Géraldine Chaplin, mais, personnellement, je ne l'ai pas aperçue...

JLB : Géraldine Chaplin est venue plusieurs fois à Calanda avec son mari Carlos Saura ; alors il y a des reportages où elle apparaît près des tambours mais pas dans mon documentaire ; c'est une erreur que font certains critiques. Par ailleurs, sachez que le film *Calanda* n'a jamais été vendu... Mais, j'ai eu un César, vous voyez, il ressemble à un

¹⁵ Jacques Renoir (né en 1942), directeur de photographie, est le fils de Claude Renoir (lui aussi directeur de photographie), petit-fils de l'acteur Pierre Renoir et arrière-petit-fils du peintre Auguste Renoir.

champignon [inscription : « Tour, 1967 »]. C'est un des premiers César. Après, ils ont été un peu différents.¹⁶

DP : J'ai aussi vu récemment votre court métrage *Calanda, quarante ans après (2007)*...

JLB : Oui, toute l'équipe a insisté pour que je fasse l'interview, mais je n'aime pas jouer... Je suis metteur en scène, pas acteur. J'ai parfois tenu de petits rôles au cinéma, notamment dans un film de Claude Lelouch avec Lino Ventura et Jacques Brel qui s'appelle *L'aventure, c'est l'aventure* (1972). Pour ce film, Claude voulait quelqu'un de grand avec une barbe pour jouer un révolutionnaire. J'ai dit à Claude, je suis metteur en scène pas acteur... mais il m'a assuré : « Non, tu vas voir, tu seras bien... » Comme j'ai une très mauvaise mémoire, on mettait le texte sur le front de Lino Ventura, et je portais des lunettes noires. Je lisais... Ils étaient furieux, mais, que voulez-vous, je ne suis pas acteur... Et à la fin du film, je lui ai demandé : « Alors Claude, j'avais raison ? » Il a dit oui !

DP : Donc, après *Calanda*, votre carrière était lancée ?

JLB : Effectivement. Comme on avait gagné un prix, le producteur de *Calanda* m'a proposé de faire un documentaire en Chine. Mais c'est juste au moment où il y a eu la révolution culturelle. Personne ne pouvait plus entrer sur le territoire, et le projet est tombé à l'eau.

DP : Ensuite, vous avez fait un second court métrage *Los marcianitos de Durango (1967)*...

JLB : Alors là, ça n'a pas marché du tout... Quand je tournais comme assistant à Durango [au Mexique], le soir, en ville, il y avait des petits jeunes. À cette époque-là, personne n'avait les cheveux longs, sauf les gitans, et je voyais ces gosses dans la ville avec leur musique... Ils avaient douze ou treize ans, je suis devenu leur copain, et j'ai pensé que ce serait pertinent de faire un film évoquant leur misère... Leur pauvreté était telle qu'un jour, alors que je les avais invités à dîner (ce n'était pas exactement dans un restaurant), lorsque la serveuse a demandé : « Comment est-ce que vous voulez les œufs ? », l'enfant a répondu : « Avec le jaune ! » Il n'avait jamais mangé un œuf en entier. Lorsqu'ils avaient un ou deux œufs chez eux, le jaune était pour celui qui était malade, et le blanc, ils le mangeaient avec des haricots. Et ils chantaient bien des chansons des Beatles. D'ailleurs, je suis toujours en contact avec eux.

DP : En 1968, vous tournez un documentaire pour la télévision française aux États-Unis sur les « panthères noires ».

JLB : Oui, disparu ! C'est dommage car j'ai connu tous les leaders des « panthères noires ». Dans ce documentaire, j'avais commencé par filmer Wall Street (maintenant, on ne pourrait

¹⁶ La première cérémonie des César du cinéma français eut lieu en 1976. Il existait auparavant différents prix dont les trophées étaient parfois conçus par l'artiste César Balaccini (1921-98).

pas tourner, mais à l'époque, un dimanche matin, il n'y avait personne) en montrant la statue de George Washington. Je faisais un gros plan sur cet homme qui était pour la liberté et l'égalité pour tous mais possédait plusieurs centaines d'esclaves. Au moment de la guerre d'indépendance, le général français La Fayette qui était à ses côtés lui avait dit : « Maintenant que vous avez gagné la guerre d'indépendance, vous devriez libérer vos esclaves », chose que Washington n'a jamais faite de son vivant. Cela était le début du documentaire. Les parties sur les « panthères noires » avec notamment Eldridge Cleaver (1935-98) avaient été tournées dans les rues de New York. Il y avait aussi une séquence avec le musicien noir Sun Ra (1914-93) qui jouait une musique un peu abstraite avec des danseurs. Pour cinquante dollars, il était venu dans un appartement où il avait des amis peintres ; il avait donné une belle performance alors qu'une jeune femme chantait. Ce qui s'est passé à l'époque, c'est que Nixon est devenu président, et la France et les États-Unis avaient alors de bonnes relations. Or, le documentaire qui durait une petite demi-heure était assez anti-américain. L'ORTF ne l'a jamais programmé et il a mystérieusement disparu.

DP : Ensuite, vous avez réalisé votre premier long métrage qui a reçu un Silver Hugo à Chicago ainsi que le prix Georges Sadoul. Il devait s'appeler *Lune coquelune* mais c'est finalement sous le titre *Au rendez-vous de la mort joyeuse* (1973) qu'il est sorti. C'est un film qui touche au fantastique puisqu'au cours de l'histoire, des invités qui viennent passer un week-end dans un château, éprouvent des désirs érotiques envers une adolescente, et sont confrontés à l'hostilité des objets qui semblent la protéger.

JLB : Je devais faire un film pas cher. J'ai trouvé un endroit abandonné, en ruine, le château du Petit Chevincourt, dans la vallée de Chevreuse. Comment procéder ? Tout d'abord, écrire le scénario... C'est l'histoire d'une famille qui vient s'installer et qui fait les travaux par elle-même : peinture de la cuisine, de la chambre à coucher et du salon... Économique ! Après avoir écrit le scénario, on m'a demandé trois pages qui résumeraient l'histoire en précisant que la première page devait être très intéressante. Le financement a été accordé, et le producteur, Robert Velin, m'a donné trois semaines pour filmer. Mes acteurs étaient Françoise Fabian, Jean-Marc Bory, Michel Creton et même Gérard Depardieu. C'était un de ses premiers films.

DP : Comment s'est fait le choix de l'actrice principale ?

JLB : Je voulais trouver une jeune fille qui ait l'air d'une enfant. J'avais vu au casting des centaines de filles qui avaient toutes l'air trop âgé pour le rôle. Yasmine Dahm était différente, même si je n'ai pas tout de suite été convaincu. Elle était très belle, mais il fallait lui demander de jeter son chewing-gum, de regarder à droite ou à gauche. Elle ne se rendait pas compte de ce qu'elle faisait, mais une chose m'a convaincu : elle était très photogénique. Je l'avais amenée cinq ou six semaines avant le tournage dans le château, et avec ma petite caméra huit millimètres j'avais fait quelques prises. Lorsque j'ai vu les rushes, elle bouffait l'écran : elle avait une présence formidable.

DP : On l'a dit, c'est un film où il y a pas mal d'aspects fantastiques... Est-ce que c'est une réminiscence de vos études littéraires ?

JLB : Totalement. J'aimais beaucoup cela et presque tous mes films sont dans cet esprit : *La femme aux bottes rouges*, *Léonor*. C'est totalement le XIX^{ème} siècle anglais.

DP : *Après Au rendez-vous de la mort joyeuse, vous travaillez sur Léonor (1974) qui raconte l'histoire de Richard, un homme inconsolable après la mort de Léonor des suites d'une chute de cheval provoquée par des brigands. Même s'il se marie avec la jeune Catherine, son quotidien est tourmenté par les visions qu'il a de la défunte, et celle-ci revient même à la vie grâce à un vieux sorcier... Parallèlement, les enfants de la région sont assassinés un par un. Très gothique tout cela... Comment s'est déroulée l'écriture du scénario ? Si je ne me trompe pas, c'est une adaptation, et, comme votre père, vous aimez bien écrire avec un scénariste...*

JLB : Oui, c'est un film tiré d'une nouvelle allemande du XIX^{ème} siècle de Ludwig Tieck (1773-1853). Pour l'écriture de ce scénario, j'ai travaillé avec cinq personnes différentes, Jean-Pierre Maintigneux, Michel Nuridzani, Roberto Bodegas, Bernardino Zapponi et Clement Wood. Jean-Claude Carrière m'a aussi aidé. Il a fallu deux ans pour écrire le scénario. Entre l'écriture du scénario, le tournage et la finition du film, cette réalisation a duré cinq ans. Et ce fut le bide total : le film est sorti, il a eu de bonnes critiques mais ça n'a pas marché.

DP : Et vous aviez un très beau casting pour ce film !

JLB : Oui, Michel Piccoli, Liv Ullmann, Ornella Muti. Muti, elle n'était pas très connue à l'époque, et puis avec les deux monstres sacrés que sont Piccoli et Liv Ullmann, elle m'a paru un peu idiote. Elle a même arrêté de tourner parce que je ne faisais pas de gros plans d'elle. Elle demandait toujours à voir les rushes... Aussi a-t-elle la mort la plus rapide dans l'histoire du cinéma. Elle voit Piccoli tandis qu'il pense à Léonor. Il la prend, la poignarde, et il la jette dans un puits. Une mort rapide, sans dramatisation.

DP : Non seulement il y a de très bons acteurs dans le film mais, en plus, il y a un compositeur très connu : Ennio Morricone. Comment a eu lieu cette rencontre ?

JLB : Effectivement. À un moment, je pensais que le film allait être coproduit avec l'Italie, et je suis allé plusieurs fois à Rome. J'y ai connu Sergio Leone qui était un homme fort sympathique. Un jour, Morricone était là, alors on a discuté, et il a accepté de composer la musique du film.

DP : Chose assez curieuse et rare dans le cinéma, où l'on adapte volontiers des romans (mais pas le contraire), votre film a plus tard été « adapté » en roman. Donc, j'imagine que l'on vous a demandé l'autorisation...

JLB : Oui, mais je ne rappelle plus qui !¹⁷ Vous savez, la première fois que j'ai présenté le projet de *Léonor*, c'était à Sandy Whitelaw, le vice-président de United Artists à Paris. Il m'a dit : « If you want to make this, you have to f... your mother! » Je suis parti. Plus tard, lorsqu'Oscar Dancigers cherchait des distributeurs pour *Léonor* et allait de rendez-vous en rendez-vous, on lui a parlé de moi... Alors, il m'a demandé : « Qu'est-ce que tu as fait à Sandy Whitelaw ? Il te déteste ! » Mais, la vie est parfois pleine de surprises. Quelques années plus tard, Whitelaw a décidé de réaliser son premier film qui fut présenté dans un petit festival où j'étais membre du jury. Le film était très mauvais, et il n'a pas gagné de prix. J'ose croire qu'il a pensé que c'était à cause de moi ! Je ne l'ai plus jamais revu par la suite.

DP : Dans *La femme aux bottes rouges* (1974), nous avons Pérou un riche mécène (Fernando Rey) qui collectionne des œuvres d'art même s'il réagit curieusement à leur vue. Françoise (Catherine Deneuve) vient de publier un livre intéressant mais qui se vend mal. Lorsque Pérou aperçoit Françoise pour la première fois, il croit la voir nue... Fasciné, il s'immisce dans sa vie. Est-ce que l'on peut dire que dans *La femme aux bottes rouges* il y a une influence surréaliste, de votre père ?

JLB : Non, je ne pense pas. Il y a peut-être un moment surréaliste lorsque l'avocat vient voir Françoise et qu'à ce moment-là, il a une vieille chaussure sur sa tête. Mais c'est plus une influence de Dalí que de mon père. Le titre original du film était *Trompe-l'œil*, mais il y avait cette année-là un autre film qui était sorti avec exactement le même titre. Et quand je suis parti pour tourner un autre documentaire que je préparais, je ne savais pas que le titre allait être changé. C'est le producteur qui a choisi *La femme aux bottes rouges*.

DP : J'imagine que c'est formidable pour un jeune réalisateur d'avoir Catherine Deneuve dans son film !

JLB : Ce qui est remarquable avec Catherine, c'est qu'elle prend des risques. Avec moi, elle en a pris un. Le jour où je suis allé chez elle pour savoir si elle acceptait le rôle ou non, elle n'était pas convaincue. Elle avait lu le scénario, mais elle trouvait que c'était un peu difficile. Puis, elle a sorti une bouteille de vin, mais elle ne trouvait pas de tire-bouchon. J'ai sorti mon couteau suisse que j'ai toujours sur moi, et je crois que, grâce à cela, elle a accepté le rôle.

DP : Il y a plusieurs aspects irrationnels dans ce film.

JLB : Totalement. C'est une fille qui peut faire de la magie. Elle mène une bataille avec Pérou qui déteste les artistes. Il veut que ces derniers arrêtent de créer. Il y a aussi une jeune femme qui, dans la réalité, était modèle pour des peintres de Saint-Germain-des-Prés. L'été, elle sortait pour boire une bière ou manger un sandwich. Sous son imperméable elle était nue, et si elle n'avait pas d'argent au café *Les deux magots*, elle lançait aux hommes : « Tu me donnes cinq francs, je te montre quelques chose ! » Et elle ouvrait son

¹⁷ Probablement Pierre-Jean Maintigneux.

impermeable... Dans le film, j'ai fait faire un costume avec cette idée en tête. On a fait cinq prises, et on a pris celle dans laquelle le spectateur ne peut pas exactement dire ce qu'il a vu.

DP : Dans ce film, le couple principal est exactement le même que celui qui avait été formé par votre père dans *Tristana* (1970) ?

JLB : Oui, c'est un hasard. J'ai vu beaucoup d'actrices pour ce film mais le producteur voulait une comédienne connue. Lorsque Catherine a dit oui, nous avons facilement obtenu les fonds pour faire le film.

DP : Après ces longs métrages, vous avez travaillé pour la télévision, avec des réalisations intéressantes, notamment *Le joueur d'échecs de Maelzel*, qui est une adaptation.

JLB : Oui, j'ai écrit le scénario avec Hélène Pechayrand, ma femme à cette époque, sur une idée tirée d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe.¹⁸ Ce dernier affirmait qu'il n'était pas possible qu'un automate joue aux échecs. C'est donc l'histoire d'un musicien invité par un homme très riche dans une hacienda mexicaine. Dans ses bagages, il a apporté un automate qui gagne toujours aux échecs. En fait, au cours de l'histoire, on découvre qu'à l'intérieur de l'automate il y a un nain, et c'est lui qui joue. Mais comment voyager avec un nain qu'on ne montre pas ? Eh bien, j'ai imaginé que le musicien se déplaçait toujours avec une grande malle ; quand on l'ouvre, on découvre qu'il y a un petit lit, une petite table, une petite chaise... Le nain vivait enfermé. À la fin, les deux hommes tombent amoureux de la même fille. L'automate sort un pistolet et tue les deux. Le patron de l'hacienda attache l'automate à un cactus et le laisse mourir de cette manière. On voit son pied qui bouge alors qu'il agonise. C'est un de mes films préférés. En fait, je crois que j'ai fait beaucoup de bonnes choses pour la télévision.

DP : Est-ce que l'idée de prendre un nain comme personnage central vient de votre culture espagnole, de Velázquez ?

JLB : C'est possible. J'avais vu cet acteur dans plusieurs films américains, et il était parfait pour le rôle. Comme Edgar Allan Poe avait dit que ce n'était pas possible qu'un automate puisse jouer aux échecs, j'ai trouvé une astuce pour laisser croire dans un premier temps que c'était faux, mais pour ensuite lui donner raison. J'ai tourné ce film au Mexique, et Maurice Ronet (1927-83) en était le producteur. J'avais connu Maurice lorsque j'étais assistant de Jacques Doniol-Valcroze.

DP : Vous aviez une certaine liberté pour cette adaptation ?

JLB : Totale. J'ai pris Jean-Claude Drouot comme acteur principal et puis Martin LaSalle, qui est connu pour avoir tenu le rôle du voleur dans *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson. Il

¹⁸ Edgar Allan Poe, *Le joueur d'échecs de Maelzel* (112-67), dans *Histoires grotesques et sérieuses*, traduites par Charles Baudelaire (Paris : Michel Lévy frères, 1864).

s'était installé au Mexique. J'ai pris cet acteur car il parlait français. Vous savez qu'au Mexique, en 1900, la seconde langue était le français... Après *Le joueur d'échecs de Maelzel*, j'ai fait des choses pour la télé que je n'aurais jamais pu faire au cinéma et que j'aime beaucoup, comme *La révolte des pendus*, *La rebelión de los colgados* (1986) en espagnol. L'histoire est inspirée du roman d'un anarchiste allemand qui vivait dans la jungle au Mexique. Dans un petit village indien, arrive un secrétaire du gouvernement. Il introduit la corruption, le bakchich, il fait du commerce illicite... Un jour, il décide d'envoyer ses trente meilleurs hommes à la *montería* (endroit où l'on coupe les arbres). En arrivant là-bas, il fait couper une tonne d'arbres par jour à ses hommes sous peine d'être pendu. C'est alors que débute une rébellion, le commencement de la révolution mexicaine. C'est un feuilleton en trois épisodes d'une heure et demie.

DP : Le film était destiné à l'Allemagne ?

JLB : Le film a été produit par Telefunken mais il a été distribué dans le monde entier. Le seul pays qui n'a pas présenté le film est la France, alors qu'il avait été coproduit par la première chaîne. Le film a bien marché en Angleterre. En Espagne aussi. J'ai fait le film en trois versions : anglais, espagnol et français. Très grand succès en Allemagne, en Pologne, en Chine. Le film a été vendu dans trente pays. Alors, j'ai demandé : « Pourquoi ne présente-t-on pas le film en France ? » On m'a répondu : « Ce n'est pas pour notre public. » Pour le scénario, j'avais demandé à Luis Alcoriza d'y jeter un œil car il avait été écrit par un Allemand qui ne connaissait pas très bien le Mexique. En trois semaines, il m'a arrangé le scénario. C'était un bon écrivain Luis.

DP : Il est vrai que Luis Alcoriza a été un des collaborateurs les plus importants de votre père au Mexique puisqu'il a contribué à l'écriture des scénarios de *Los olvidados* (1950), *L'enjôleuse* (1953), *Tourments/El* (1953), *La mort en ce jardin* (1956) ou encore *L'ange exterminateur* (1962).

JLB : Oui, de bons films. Sa femme Janet aussi avait travaillé avec mon père. Ensuite, j'ai fait un autre film. Une histoire réelle qui implique la France : *Tropique du crabe* (1986). Le film raconte l'histoire de l'île de Clipperton [aussi appelée île de la Passion], une possession française inhabitée au milieu du Pacifique, à mille trois-cents kilomètres des côtes mexicaines ; Cousteau s'y était rendu dans les années quatre-vingts pour filmer cet atoll, et il avait découvert une histoire incroyable. En 1897, voulant s'emparer du lieu, le Mexique avait envoyé un groupe d'hommes et d'enfants pour établir une colonie. Comme il n'y avait pas de nourriture, tous les deux mois, un bateau venait ravitailler les nouveaux habitants. Or, lorsque la révolution mexicaine a éclaté, on les a complètement oubliés. Ils se sont retrouvés sans nourriture ; le chef du groupe a alors décidé d'utiliser le bateau qu'ils avaient pour se rendre au Mexique. Ils devaient ramer pendant mille trois-cents kilomètres. Or, peu de temps après leur départ, une vague a retourné la barque, et ils ont été mangés par des requins. Restaient sur l'île femmes et enfants ainsi qu'un homme : le gardien du phare, un personnage terrible qui a commencé à abuser des femmes, à les tourmenter, à les tuer ; tout cela pendant près de sept ans. En 1917, lorsqu'un bateau américain est arrivé pour se ravitailler en eau, il ne restait plus que la femme du capitaine, son fils de six ans et

une servante. À la vue du bateau, la femme du capitaine s'est rendue chez le bourreau qui faisait la sieste. Elle l'a tué de trente-sept coups de couteau, comme le constatèrent les marins américains. Les trois survivants furent ramenés au Mexique. C'est une histoire formidable, un macabre mélange entre *Robinson Crusoé* et les fantasmes du marquis de Sade. Lorsque Cousteau s'est rendu sur l'île, il était accompagné du fils qui avait alors près de quatre-vingts ans. C'est lui qui lui a raconté l'histoire. On n'a pas tourné le film au Mexique, car sur presque toutes les plages mexicaines il y a des cocotiers, ce qui est synonyme de vacances... En revanche, au sud de l'Argentine, en Patagonie, il n'y a rien. Deux mille kilomètres de plages où il n'y a que des pierres... On s'est installés là après avoir préparé le film à Buenos Aires. On a construit un petit village... Le film a été tourné avec des acteurs français et argentins.

DP : Cette réalisation est sortie en France, à la télévision ?

JLB : On l'a passée un samedi après-midi d'été, au moment où tout le monde était à la plage parce qu'un dirigeant de la deuxième chaîne avait acheté la série américaine *Deux flics à Miami* qui passait à l'heure de forte audience. Le film est donc passé à la télévision française, mais à un horaire très désavantageux ; peu de personnes l'ont vu. C'est un film en quatre épisodes d'une heure. C'est vraiment dommage car c'est une bonne production avec d'excellents acteurs, et le lieu est extraordinaire. Une anecdote, un jour où nous devions tourner une scène durant laquelle un couple devait s'embrasser sur la plage, un lion de mer est sorti de l'eau... Nous avons dû attendre que cette bête de trois tonnes veuille bien repartir. Les lions de mer n'étaient pas agressifs, nous allions même nager avec eux le dimanche, mais pour notre plan, ça ne marchait pas.

DP : Parmi tous les films que vous avez faits, est-ce qu'il y en a un que vous aimez particulièrement ?

JLB : *Tropique du crabe* (1986). Bien que ce soit pour la télévision, on tournait en trente-cinq millimètres. On était tous allés vivre dans le sud de l'Argentine, à Puerto Madryn. On a passé trois mois extraordinaires parce qu'il y avait tous ces animaux et aucun homme. On partait le dimanche, puis on marchait et, tout à coup, on voyait un pingouin. On prenait des photos. On marchait un peu plus loin, autres pingouins, autres photos. On montait sur une colline, et, de l'autre côté, des millions de pingouins ! Ils n'avaient pas peur, on marchait avec eux. J'aime aussi beaucoup mon film *La révolte des pendus*.

DP : Avec le recul, en analysant votre riche carrière aussi bien dans le cinéma que dans la sculpture, auriez-vous des conseils à donner aux jeunes générations d'artistes et de cinéastes ?

JLB : Je dirais probablement qu'il faut se donner à fond dans son art pour être connu et reconnu par ses pairs. Pour ma part, j'ai travaillé deux arts : le cinéma et la sculpture. Si c'était à refaire, je privilégierais l'un ou l'autre.