

L'envers du désordre

*Entretien avec la chef op' Diane Baratier, qui a réalisé pour la collection **Cinéma, de notre temps**, un drôle et émouvant **Portrait de mon père, Jacques Baratier**. L'occasion de revenir plus en détail sur la filmographie du cinéaste, disparu à l'automne 2009. Par Sylvain Maestraggi.*

L'œuvre de Jacques Baratier est un continent méconnu, un archipel d'une dizaine de longs métrages et d'une vingtaine de documentaires, en attente d'être exploré. De dix ans l'aîné des enfants terribles de la Nouvelle Vague (exception faite de Rohmer dont il est quasi contemporain), Jacques Baratier n'obtiendra jamais les faveurs des **Cahiers du cinéma**. La foule d'acteurs, de poètes, d'écrivains, de musiciens, d'amis en tout genre qui a participé à ses films n'a d'égal que son isolement dans le paysage du cinéma français d'après-guerre. Ce n'est peut-être qu'aujourd'hui, passées les tendances et les querelles esthétiques, que ses films peuvent enfin nous apparaître dans leur singulière vitalité.

“Le cinéma de Jacques Baratier est comme un brasier,” écrivit Bernadette Lafont en 1978. Inclassables, ses films plongent leurs racines dans la peinture, la poésie, le surréalisme et l'esprit déjanté de Saint-Germain-des-Prés – celui de Vian et de Cocteau, animé par la soif de liberté et le refus du sérieux. Qu'il filme le Quartier latin et ses indigènes dans **Désordre** (1948), le monde arabe dans **Goha** (1958) ou les terrains vagues et les bidonvilles de la banlieue parisienne dans **La Poupée** (1962) et **La Ville bidon** (1975), Jacques Baratier saisi chaque fois à travers le prisme de la mise en scène une réalité fragile, évanescence, qui donne à ses films une valeur exceptionnelle de témoignage. N'appartenant à aucun genre, privilégiant la forme du divertissement, son œuvre frappe par sa fantaisie, son audace et son étrange beauté. Éloge de la folie contre les présomptions de l'ordre, elle dut parfois subir la censure du conformisme et de l'incompréhension.

Quelque temps avant sa disparition, en novembre 2009 à l'âge de 91 ans, sa fille Diane Baratier, chef opérateur attiré d'Éric Rohmer depuis **L'Arbre, le maire et la médiathèque** (1993), lui a consacré un portrait pour la série **Cinéma, de notre temps**. En attendant la rétrospective de son œuvre prévue début 2011 à la Cinémathèque française, elle revient ici sur le parcours et la filmographie de ce cinéaste atypique, libre et visionnaire.

Tout en étant très méthodique dans la présentation de l'œuvre et de la personnalité de votre père, ce portrait, parsemé d'imprévus et d'accidents, a des airs de film de famille. Comment en êtes-vous arrivé à cette forme ?

Diane Baratier : En 2006, après **Les Amours d'Astrée et de Céladon** d'Éric Rohmer, j'allais tourner de temps en temps avec mon père qui travaillait sur une nouvelle version de son film **Désordre**, intitulée **Le Beau Désordre**. Jusque-là j'avais très peu travaillé avec lui, et je l'ai trouvé tellement drôle que j'ai eu envie de faire un film pour montrer à mes frères et sœurs comment il se comportait lors des tournages, sa volonté de tout diriger, d'indiquer le moindre geste, d'annoncer les répliques. Un jour où il interviewait Jean-Baptiste Thierrée, qui a joué dans trois de ses films, j'ai décidé de laisser tourner la caméra entre les prises, et c'est de là qu'est née l'idée du portrait. André S. Labarthe, qui dirige la collection **Cinéma, de notre temps**, voulait produire un film sur mon père depuis longtemps. Il m'a proposé de mettre en avant la relation père-fille, ce qui n'avait jamais été fait pour la série. J'ai donc orienté l'écriture du projet dans cette direction et j'ai demandé à l'acteur Andy Gillet, qui avait joué dans **Astrée et Céladon**, de venir en renfort pour nous filmer, mon père et moi.

Il y a dans ce portrait deux films qui se confondent, le vôtre et celui sur lequel il est en train de travailler.

D. B. : Nous étions en train de tourner **Le Beau Désordre**, que mon père n'a pas pu finir, et que je termine actuellement pour lui. Je voulais montrer mon père au travail tout en m'inscrivant dans le style de la série, qui veut qu'on réalise le film à la manière du cinéaste auquel on s'intéresse. On le voit donc tourner des séquences avec moi, diriger sa monteuse et comme il n'y a pas de comédiens dans ce film, je lui ai demandé de faire lire un poème à Andy. J'ai appliqué le système D, comme lui l'a toujours fait pour ses propres films. L'idée était de montrer comment il arrivait à faire des films avec presque rien. Au montage, Jean-Pierre Bloc et moi avons décidé de ne pas suivre de ligne narrative ou chronologique, mais d'entretenir un certain désordre qui est aussi une forme de liberté. Mon père a toujours été obsédé par l'ordre tout en semant un désordre sans limites autour de lui.

Votre père est tellement directif que vous devez parfois ruser avec lui.

D. B. : Il travaillait pour moi le matin, et l'après-midi je travaillais pour lui, mais les choses se sont vite mélangées. On voit bien dans le film que chacun essaie d'obtenir de l'autre ce qu'il veut, quitte à mentir un peu. Chacun tire dans son sens, mais pas forcément dans la même direction. Cela avec beaucoup d'amour, de tendresse et d'humour surtout de la part de mon père. Ce portrait est peut-être avant tout l'histoire d'une profonde affection entre une fille et son père.

En 1947, il réalise Désordre, un document exceptionnel sur Saint-Germain-des-Prés qui réunit les personnalités de l'époque (Cocteau, Vian, Gréco). Quelle est l'histoire de ce film et de ses différentes versions ?

D. B. : C'est un film sur la *faune* de Saint-Germain-des-Prés et l'atmosphère intellectuelle au moment de la Libération. Mon père voulait faire un film sur ses amis et parler des gens qu'il admirait. Il a toujours eu beaucoup d'admiration pour les autres, particulièrement pour les écrivains et les poètes. Il a écrit **Désordre** avec Gabriel Pomerand, un poète lettriste qui joue son propre rôle dans le film. Mais le film a été interdit à cause du commentaire et des dialogues de Pomerand, jugés scandaleux à l'époque. Par ailleurs, mon père trouvait le film inabouti, il n'avait pas pu tourner dans les conditions voulues. En 1967, vingt ans plus tard, il a décidé de refaire **Désordre**, et cela a donné **Désordre à 20 ans**, ce qui peut aussi se comprendre comme "le désordre a 20 ans". Avec le soutien d'Anatole Dauman, il a repris certaines images de 1947 auxquelles il a ajouté des images du Saint-Germain-des-Prés des années 1960, pour montrer comment le quartier avait évolué. Cela donne un documentaire d'une heure... dont il n'était pas satisfait non plus ! Il trouvait le résultat un peu bâtard. Une heure c'était trop court pour une sortie en salle, et surtout il n'avait pas parlé de tous ses amis. Il manquait des personnages, des poètes qui avaient été importants à l'époque, dont certains sont oubliés aujourd'hui. Il a donc décidé de reprendre le film en 2002, qui s'intitule cette fois-ci : **Le Beau Désordre**.

Loin du discours nostalgique de ceux qu'il interroge, dans Désordre à 20 ans, votre père pose un regard attentif sur la jeunesse de 1967 : les adolescents errants, la mode, les nouvelles danses, les spectacles de Marc'O avec Bulle Ogier et Pierre Clementi.

D. B. : Il a toujours été curieux de son époque. Quand il observe Saint-Germain-des-Prés ce n'est donc pas avec nostalgie. Dans **Le Beau Désordre**, où il se met lui-même en scène, on le voit filmer le Saint-Germain d'aujourd'hui avec des jeunes de 20 ans. Il s'est toujours intéressé à ce qui se passait autour de lui. En revanche, il y a un esprit Saint-Germain auquel il voulait rester fidèle. La Libération a été un moment extraordinaire, une véritable explosion de liberté. Beaucoup de ceux qui s'étaient engagés dans la Résistance s'étaient battus pour une société plus libre, plus égalitaire, mais ils ont été écartés à la Libération, on leur a demandé de rendre les armes et de rentrer chez eux. Dans ce quartier en particulier,

se sont retrouvés des gens qui, déçus par la tournure des événements, cherchaient à s'exprimer par d'autres moyens.

Cet esprit libertaire se retrouve dans des films comme La Poupée ou La Ville bidon, qui sont de véritables satires du pouvoir. Lorsque vous l'interrogez sur cette dimension politique, il semble esquiver la réponse.

D. B. : Une des difficultés que j'ai rencontrée pour faire ce film, c'est que mon père n'a jamais voulu répondre à mes questions. Il détestait être enfermé dans une définition, il n'a jamais voulu dire un mot ni sur son travail avec les comédiens ni sur son travail avec les écrivains, exception faite d'Audiberti. Si on abordait des idées plus générales comme la politique, il prétextait qu'il ne savait pas ou que cela n'avait pas d'intérêt. C'était quelqu'un d'une très grande indépendance d'esprit. Il n'a jamais voulu entrer dans aucune école ou aucun style, ce qui n'a peut-être pas servi sa carrière.

Lorsque vous lui demandez s'il a aimé la Nouvelle Vague, est-ce une manière de le situer dans le cinéma français d'après-guerre ?

D. B. : Il a été très attaqué par la Nouvelle Vague. **Les Cahiers du cinéma** l'on descendu, ce qui a été catastrophique pour sa carrière. Quand on est cinéaste, c'est dur d'être seul, et il a été très seul. Il se sentait très proche de René Clair, qui n'était pas non plus très aimé par **Les Cahiers**, peut-être parce qu'il est le premier cinéaste à être entré à l'Académie française en 1960. Or mon père est le continuateur de René Clair. Il lui a d'ailleurs consacré un portrait dans la série **Cinéastes de notre temps** [qui a précédé **Cinéma, de notre temps**] en 1975.

Qu'est-ce qui rapproche leurs films ?

D. B. : Ce sont des films de divertissement conçus comme des spectacles. Ce ne sont pas des films d'auteur pensés en termes d'œuvre sans souci du public. Mon père n'était pas auteur-réalisateur au sens de la Nouvelle Vague, plutôt réalisateur. C'est ce qu'il dit à la fin du documentaire : "Les films, je ne les ai jamais fait seul." Il a toujours été énormément entouré. Il y a bien sûr les écrivains, mais il a collaboré avec de grands chefs opérateurs comme Jean Bourgoïn, Ghislain Cloquet, Raoul Coutard, avec des musiciens comme Legrand, Delerue ou Kosma. Nougaro, Rezvani et Trénet ont écrit des chansons pour ses films... et Maurice Chevalier raconte son enfance dans **Chevaliers de Ménilmontant** (1953). Parmi les comédiens, on compte des gens aussi divers que Claude Rich, Daniel Emilfork, Jacques Dufilho, Bernadette Lafont. Derrière tout cela, il y a le hasard des rencontres et des histoires d'amitié, mais mon père était un véritable découvreur de talents : il savait mettre en valeur les qualités de chacun.

S'il était en porte-à-faux avec la Nouvelle Vague, il a été proche du groupe Zanzibar (Philippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval, Jackie Raynal...), qui rassemblait des gens plus jeunes.

D. B. : La plupart habitaient chez nous, rue Victor Hugo. Mon père avait hérité d'un immense appartement avec quinze chambres. La clef était sur la porte, tout le monde pouvait y dormir. Il les a beaucoup aidés, mais cela n'a pas eu d'influence particulière sur ses films. [On trouve dans le livre de Bernadette Lafont, **La Fiancée du cinéma** (éd. Oblan, 1978), une description pittoresque de cet appartement.]

Goha, son premier long métrage, a été présenté en 1958 au festival de Cannes, où il a obtenu le Prix international en tant que film tunisien. Dans ses films ultérieurs, il s'est intéressé aux populations immigrées de la banlieue parisienne. D'où viennent les affinités de votre père pour l'Afrique du Nord ?

D. B. : Cela relève de l'histoire familiale : son grand oncle avait participé à la mission Marchand en 1896, une expédition de 150 hommes à travers l'Afrique pour récupérer une position britannique au sud du Soudan, en transportant un bateau à vapeur en pièces détachées comme dans **Fitzcarraldo** de Werner Herzog ! Mon père a été élevé dans le culte de ce grand homme de la famille. Il a fait son service militaire au Maroc en 1938-1939, au moment où la guerre a éclaté. Après la défaite, il s'est engagé dans un réseau de Résistance. À Paris, il fréquentait le mage Gurdjieff, comme ce dernier était un peu collabo, la veille de la Libération, on a demandé à mon père de rester avec lui pour le protéger. Durant la nuit, mon père lui a demandé ce qu'il devait faire dans la vie. Gurdjieff a répondu : « Il faut agir ! » Le lendemain matin, il a donc brûlé son journal et décidé à traverser l'Afrique. À l'époque il pensait gagner sa vie comme peintre. En Algérie, il a rencontré une équipe de cinéma qui l'a engagé comme assistant (**L'Escadron blanc** de René Chanas, tourné en 1947, sorti en 1949), puis il est parti au Maroc où il a réalisé son premier court métrage, **Les Filles du soleil** (1948), qu'il croyait perdu, mais que j'ai retrouvé aux Archives du film après sa mort.

Dans Goha, Omar Sharif, alors âgé de 25 ans, tient le rôle principal, cinq ans avant qu'il ne devienne mondialement célèbre grâce à Lawrence d'Arabie. Votre père avait-il vu les premiers films de Youssef Chahine dans lesquels il a débuté ?

D. B. : Je ne sais pas comment il a rencontré Omar Sharif, certainement en Égypte, peut-être par l'intermédiaire de Gabriel Pomerand, qui avait épousé une Égyptienne. Dans ce film, on voit également apparaître Claudia Cardinale pour la première fois. Et c'est aussi la première fois qu'un cinéaste français essaie de parler du monde arabe, de le montrer du point de vue arabe. Le scénario a été écrit par un libanais, Georges Schéhadé, un des grands auteurs dramatiques de l'après-guerre. C'est la première coproduction franco-tunisienne. Il a été tourné en arabe et en français. La copie arabe existe, mais elle est en très mauvais état. Mon père voulait rendre hommage à la beauté de la culture arabe. Il était très curieux d'autres cultures dont il voulait montrer les qualités particulières. Il a réalisé par exemple deux documentaires sur les relations mère-enfant en Afrique de l'Ouest : **Le Berceau de l'humanité** (1971) et **Enfances africaines** (1973). Mais **Goha** est aussi une forme d'autoportrait, la figure d'un être simple et sincère rejeté, en marge de la société.

La filmographie de votre père compte de nombreux documentaires...

D. B. : Il y a parmi eux beaucoup de portraits, de poètes comme Jean Albany (**L'Ami abusif**, 1989), de musiciens comme Pablo Casals (**Pablo Casals**, 1955), de danseurs comme Jean Babilée (**Le Métier de danseur**, 1953). Chaque personne que mon père rencontrait lui donnait envie de réaliser un film. Il y a aussi des portraits de lieux comme la Cité du Midi, un gymnase pour acrobates de cirque (**La Cité du Midi**, 1952), la fabrique de mannequins d'**Èves futures**, sans oublier Paris (**Paris la nuit**, 1956). Mon père a également filmé la première rencontre d'une tribu d'Amazonie avec des Blancs dans **Les Indiens du Brésil** (1969). Ce film, dont le texte est signé par l'anthropologue Pierre Clastres, et sa suite, **Opération séduction** (1975), sont une critique de la soi-disant pacification des Indiens. Il a également réalisé un film sur une communauté hippie de Katmandou le soir de Noël, **Eden Miseria** (1967), et bien d'autres encore !

La Poupée (1962) son deuxième long métrage, qui prend la banlieue parisienne comme décor d'une dictature sud-américaine, est un film sur lequel souffle l'esprit libertaire que nous avons évoqué.

D. B. : Après **Goha** mon père a eu beaucoup de propositions, mais il n'avait qu'une idée en tête, tourner **La Poupée**, d'après le roman de son ami Audiberti, qui est un film sur la liberté et une critique de toutes les politiques possibles, où celui qui renverse le dictateur devient dictateur à son tour. Il a été réalisé avec très peu de moyens dans des décors où il n'y a

presque rien, et c'est avec une grande ingéniosité dans le découpage et le montage qu'il parvient à reconstituer la jungle, un laboratoire, le palais du dictateur. Les extérieurs du film ont été tournés dans la banlieue parisienne, en particulier dans le bidonville de Nanterre. En pleine guerre d'Algérie, il est allé chercher des figurants algériens pour incarner le peuple à qui l'on déclare : "Il faut faire la révolution. On affame vos enfants, il faut se battre !"

Dans le portrait que vous faites de lui, votre père dit qu'il fait ses films au montage. Il a une manière très libre de monter ses films, sans souci parfois de la vraisemblance.

D. B. : Ce sont des films très "fabriqués". Mon père n'hésitait pas à faire un faux raccord ou à doubler ses acteurs pour obtenir exactement ce qu'il voulait. **La Poupée** a été monté par ma mère, sous la direction de Léonide Azar, un monteur russe qui a travaillé avec Eisenstein et plus tard avec Max Ophuls. Anatole Dauman avait suggéré Azar à mon père pour le montage de **Paris la nuit**, et c'est lui qui a monté **Goha**. Le montage à la fois dynamique et éclaté de **Paris la nuit** rappelle d'ailleurs celui des films russes comme **L'Homme à la caméra** de Vertov... même si mon père n'a pas voulu reconnaître cette influence quand je lui ai posé la question.

La Ville bidon (1975) qui oscille entre pamphlet, documentaire (il filme la vie dans les terrains vagues de Créteil, les bidonvilles, les cités de transit) et divertissement (avec Robert Castel, Jean-Pierre Darras, Bernadette Lafont) a eu à faire à la censure comme Désordre en son temps.

D. B. : En 1967-68, mon père a rencontré Daniel Duval qui lui a raconté sa vie et lui a présenté ses amis qui vivaient de la casse des voitures dans une décharge, et qui pour s'amuser faisaient des courses de char sur des capots découpés. Il a eu envie de faire un film là-dessus. Pour raconter la vie de ces gens, il a écrit une histoire d'amour qui se passe au milieu de cette décharge et il a proposé le sujet à la télévision. Mais le film a été refusé parce qu'il donnait une mauvaise image de cette zone où devait être construite la ville nouvelle de Créteil. Mon père a alors décidé de tourner des séquences supplémentaires pour le sortir au cinéma et critiquer ouvertement ceux qui avaient voulu interdire son film. Il a demandé à ses amis Lucien Bodard et Pierre Schaeffer de venir improviser un député-maire et un architecte qui expulsent les habitants pour spéculer sur les terrains, et **La Ville bidon**, à l'origine une histoire d'amour, s'est transformée en critique de l'urbanisme moderne.

Pourquoi votre père a-t-il si peu tourné entre La Ville bidon et Rien, voilà l'ordre (2002), son dernier long métrage ?

D. B. : En 1973, mon père a réalisé **Vous intéressez-vous à la chose ?**, un film érotique. Ce film de commande a été perçu comme une forme de compromission, même s'il n'est pas sans qualités. Après cela, il a mis dix ans à réaliser **L'Araignée de satin** (1984), d'après André Breton, avec Daniel Mesguich, Roland Topor, Ingrid Caven, qui n'a rencontré aucun succès, puis presque vingt ans à obtenir l'avance sur recette pour **Rien, voilà l'ordre**, écrit en collaboration avec Jean-Claude Carrière. Durant cette période, il a par ailleurs continué à réaliser des documentaires. **Rien, voilà l'ordre** a été tourné en vidéo, uniquement avec l'avance sur recette et grâce à l'amitié des comédiens pour mon père. Le film est inspiré de la vie de Jacques Besse, un poète musicien qui est passé pour fou et a été interné à l'hôpital de Laborde. Le film traite de la folie comme refuge pour qui ne supporte pas la société. On y croise Claude Rich, Amira Casar, Laurent Terzieff, Jean-Claude Dreyfus, et les malades de l'hôpital psychiatrique où il a été tourné.

On trouve certains des films de votre père dans la collection du Forum des Images. Que faites-vous actuellement pour que l'ensemble de sa filmographie soit distribuée ?

D. B. : Mes frères et sœurs et moi avons monté une association qui a pour but de rendre les films de mon père accessibles au public. Certaines copies sont en mauvais état, d'autres subissent des problèmes de droits ou ne sont pas exploitées par leur distributeur. À la mort d'Éric Rohmer, je me suis occupée de la restauration de certains de ses films tout en songeant que ce travail restait à faire pour ceux de mon père. Une rétrospective est prévue à la Cinémathèque en février 2011, et une sélection de ses films sera diffusée par la chaîne Ciné-cinéma en accompagnement du portrait que j'ai réalisé. Mais je suis très inquiète devant la détérioration de certaines copies. Je prépare actuellement un film qui prend la restauration des films de mon père comme point de départ, pour une réflexion sur les conditions de conservation des films à travers le monde et la disparition du cinéma au profit des technologies numériques.

Vous a-t-il laissé des indications pour finir Le Beau Désordre ?

D. B. : Je tourne actuellement quelques plans pour finaliser le montage, des choses manquantes ou des choses qu'il avait prévues, comme de filmer une jeune trompettiste qui interprète les chansons de Boris Vian sur les quais de la Seine, là où mon père avait filmé Vian lui-même, à la sortie d'une boîte, au petit matin. Il existe quinze montages différents, mon père connaissait chaque plan par cœur qu'il notait sur des petits bouts de papier pour composer le film dans sa tête. Pour le terminer, je suis bien obligée de le faire à ma façon et d'y mettre un peu d'ordre, ce qui n'était pas dans ses principes à lui, qui refusait toute forme de structure narrative ou explicative.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, mai 2010.