

## **Je suis un électron libre.**

### **Entretien avec Marie-Claude Treilhou**

réalisé par Éric Biagi et Andrea Inzerillo

transcription: Dafne Leda Franceschetti

BIAGI: *Une première question, Marie-Claude : vous êtes déjà venue en Italie pour présenter Simone Barbès ou la vertu ou d'autres films devant un public italien?*

TREILHOU: Je n'ai pas le souvenir mais non, je ne crois pas être venue en Italie pour montrer mes films.

BIAGI: *Si je pose cette question, c'est parce que quand on présente votre travail, comme on va le faire devant le public italien, on imagine que c'est un public qui ne le connaît pas, peut-être justement, parce que, comme vous le dites vous-même, vous êtes un peu trop "électron libre" dans le cinéma français; par ailleurs, il n'est pas facile de voir vos films, il faut le dire; c'est un peu mieux pour Simone Barbès depuis quelques années mais les autres sont presque invisibles.*

*Et déjà se présente une première difficulté, à savoir qu'il y a quand même un film qui se détache du lot, je ne dis pas par qualité mais parce qu'il est un peu "mythique", même pour ceux qui ne l'ont pas vu, en tout cas en France, qui est bien sûr Simone Barbès ou la vertu. C'est devenu presque un "film culte", pour autant que l'expression ait un sens, c'est en tout cas, je dirais, l'arbre qui cache la forêt, parce que au-delà de Simone Barbès il y a une oeuvre que pour ma part je n'ai pas vue en entier, en particulier les films sur la musique que vous avez réalisés dans les années 2000-2010.*

*Il faut donc procéder en deux temps, c'est-à-dire, bien sûr, s'arrêter sur Simone Barbès, qui est la porte d'entrée de votre travail mais il faudra aussi parler des films qui ont suivi, même si on sait que ces films sont difficiles à voir. On essaiera d'en montrer certains quand vous viendrez à Palerme en octobre.*

TREILHOU: Est-ce que vous connaissez le Festival de Gindou dans le Lot? Je suis l'invitée d'honneur cette année et ils sont en train de faire un gros travail de "fouilles", de récupération des copies; ils ont déjà réussi à trouver une copie de *Il était une fois la télé* dans les archives de la CNC. Pour *Un petit cas de conscience*, Gaël [Teicher] est en train de récupérer les droits, mais ce n'est pas terminé.

BIAGI: *Au-delà de films passionnants, comme Il était une fois la télé ou Une sale histoire de sardines, que vous n'aimez pas beaucoup, je crois, je dirais qu'il y a au moins, parmi les films de fiction, un film important par décennie: Simone Barbès ou la vertu au début des années 80, Le jour des rois au début des années 90 et Un petit cas de conscience au début des années 2000. Trois films essentiels qui montrent une évolution dans votre travail, et qui ont nourri souterrainement – Simone Barbès en particulier – une partie du cinéma français et dont on peut voir les effets encore aujourd'hui sur certains cinéastes comme Yann Gonzalez, qui le cite, Serge Bozon,*

*Laurent Achard et d'autres. On pourrait dire ça d'ailleurs de tous les films Diagonale qui irriguent une partie du cinéma français d'aujourd'hui, celui de Patricia Mazuy par exemple.*

*Donc j'aimerais que vous nous racontiez comment est né Simone Barbès ou la vertu et quel a été le rôle des rencontres et des amitiés dans la conception et la réalisation de ce film-phénomène?*

TREILHOU: J'avais rencontré Gérard Frot-Coutaz, qui plus tard réalisera *Beau temps mais orageux*, un film absolument merveilleux. Il a été comme un ami et un frère pour moi. Il travaillait dans le cinéma et le cinéma, c'était très loin de moi socialement, intellectuellement et artistiquement. C'est Frot-Coutaz qui a commencé à m'initier au cinéma, il m'a montré des choses, il m'a traînée à la Cinémathèque, il m'a expliqué comment ça fonctionnait, il m'a montré des plans et puis grâce à lui j'ai pu travailler chez Vecchiali. J'avais déjà travaillé sur deux ou trois tournages comme stagiaire, ce qui m'avait permis de démystifier un peu l'idée que je me faisais du cinéma, même si en réalité je ne m'en faisais aucune idée précise. Peu à peu, j'ai vu comment ça marchait, que c'était faisable et que parfois ça donnait des résultats surprenants, au-delà de la prétention ou de l'ambition de certains. Vecchiali m'a fait travailler comme comédienne, enfin pas comme une vraie comédienne bien sûr. Vecchiali utilisait tout ce qui lui tombait sur la main, il se servait de tout. Il m'a fait participer à des plans-séquences et c'est comme ça que j'ai compris comment on faisait des plans. J'ai donc commencé par le cinéma dans ce qu'il a de concret, par la matière dont il est fait, par la manière dont il se fabrique.

Parallèlement je travaillais, j'ai toujours travaillé dans ma vie, comme tout le monde. J'ai fait plein de petits boulots, et en particulier j'ai été ouvreuse dans un cinéma porno, ce qui n'était pas courant à l'époque. Dans ce cinéma porno, j'ai travaillé avec Ingrid Bourgoïn, qui est Simone Barbès dans le film, et cette fille m'a ouvert des horizons incroyables parce qu'elle était d'une vigueur, d'une force vitale face à ce monde incroyable qui était pour moi vivifiante. Il aurait été facile d'attraper le bourdon dans ce monde-là, mais elle réussissait à tout transformer en spectacle ; c'était un talent qu'elle avait, un mélange de colère et d'humour profond qui faisait d'elle une espèce de feu d'artifice permanent.

L'architecture de l'endroit aussi était fascinante, c'était comme un écran inversé sur l'extérieur, et comme j'avais étudié un peu la philo, j'étais sensible à toutes ces histoires d'intérieur/extérieur, de représentation, c'étaient des choses qui me touchaient. Petit à petit, j'ai perçu l'espace comme une sorte de scène de théâtre, qui était aussi une espèce d'écran inversé. C'était incroyable: d'un côté le cinéma, la salle, de l'autre l'image de la rue, et des échanges permanents entre ces univers par l'intermédiaire de ces filles qui tournoyaient là-dedans. J'ai trouvé que c'était particulièrement cinématographique. Ça m'a sauté aux yeux, même si ça n'a pas été immédiat.

BIAGI: *Il y a d'ailleurs un moment frappant dans le film où la rue devient une véritable scène de théâtre.*

TREILHOU: Oui. C'est une scène d'amour, déchirante, désespérée, et qui se joue contre une vitrine qui était vide à ce moment-là et où on a mis des costumes de mariage. C'est à partir de là que j'ai commencé à... écrire, c'est beaucoup dire, mais à prendre des notes sur le film. J'ai toujours eu une forme d'attirance pour l'écriture, mon ambition suprême aurait été l'écriture mais malheureusement c'est très difficile. Je n'ai pas eu la force de passer à l'écriture, j'ai trouvé le cinéma plus facile.

BIAGI: *Dans ce que vous venez de dire, on a l'impression que dès le départ, ce que vous trouvez de proprement cinématographique dans le lieu est aussi ce qu'il y a théâtral, comme si pour vous les deux étaient tout de suite liés?*

TREILHOU: Oui, c'est théâtral, on est dans la représentation permanente, entre plusieurs représentations, plusieurs niveaux de représentation.

BIAGI: *Vous avez dit que vous n'étiez pas cinéphile mais est-ce que cette attirance pour le théâtre était aussi liée à des goûts cinématographiques, je pense au cinéma de Pagnol en particulier. C'était présent à ce moment-là ou vous n'y pensiez pas?*

TREILHOU: Non, pas du tout. Je rejetais le cinéma de Pagnol parce qu'il représentait mes origines et que c'était quelque chose qu'à ce moment-là je refusais. J'étais plutôt inspirée par la peinture, ou même par la philosophie, par certaines problématiques, par certains films aussi, ceux d'Eustache peut-être. Je ne sais plus très bien. C'était quelque chose qui était dans l'air, on baignait là-dedans à ce moment-là, on remettait en question toutes les distances, toutes les histoires de représentation. Tout simplement.

INZERILLO: *Quand vous parlez de philosophie, est-ce que vous vous référez à la philosophie française contemporaine? Par exemple, ce sont les années où Foucault était en train d'écrire son Histoire de la sexualité. Je me demandais si ça avait un rapport avec votre cinéma, si ça vous intéressait. Est-ce que vous l'aviez lu? Vous le connaissiez?*

TREILHOU: Non, c'était une période de grande destruction, d'autodestruction. J'étais entourée de morts, de désespoir, de drogue, de tout ce que vous voudrez, et moi-même j'étais une espèce de rescapée miraculeuse de tout ce désespoir qui a suivi 68. Vraiment une rescapée.

En même temps, la seule ressource que j'avais, c'était de me tourner vers mon vécu, vers ma vision propre, interne, personnelle, parce que j'avais une vie très différente des styles de vie dominants à l'époque, j'avais les pieds sur terre, j'étais dans les réalités concrètes, vous comprenez? J'étais sur le terrain, c'est ça qui m'a donné la force, sans doute, parce que j'étais à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, j'avais ce dédoublement, cette possibilité de me regarder faire, de prendre une certaine

distance, de dégager une vision et de la développer. Je ne sais pas si je m'explique bien.

J'ai senti que j'avais une prise sur le réel supérieure à mes contemporains, à beaucoup de mes contemporains en tout cas.

BIAGI: *Est-ce que rétrospectivement vous trouvez que Simone Barbès vient un peu conclure cette période-là, cette décennie post-68, avant le basculement dans les années 80? Il fait partie de ces films de la fin des années 70, début des années 80 qui m'intéressent beaucoup, où on sent qu'il y a un monde qui finit; quelque chose finit là et on va bientôt entrer dans une ère nouvelle que quelqu'un a appelée «l'ère glaciaire», une nouvelle ère glaciaire du monde, le monde de la communication, de la technologie, de la mondialisation, etc.*

TREILHOU: Ah, je suis certaine de faire partie des dinosaures, des derniers dinosaures, ça c'est certain. D'ailleurs même d'un point de vue économique tout a changé. Rendez-vous compte qu'on était finalement très peu nombreux à se présenter à l'avance sur recettes.

BIAGI: *Le film l'a obtenu?*

TREILHOU: Oui, on a fait le film avec l'avance sur recettes, chose qui serait strictement impossible aujourd'hui. La différence avec ces années-là, qui ne s'est pas faite tout de suite mais progressivement, c'est qu'on est passé du côté des diffuseurs. Alors que jusque-là on faisait avec ce qu'on avait, c'était du cinéma pauvre, de l'*arte povera*. C'était l'école de Vecchiali et ça correspondait à mon engagement politique, social, etc. Je voulais rester pauvre, et j'étais étonnée parce qu'il me semblait que j'avais franchi une barrière sociale et ça m'était pénible, douloureux, je me le reprochais, je le vivais vraiment très mal à l'époque, comme une espèce de trahison, comme si j'avais franchi une frontière. J'avais une sorte d'engagement qui faisait que je voulais rester dans le minimum, dans le moins cher possible, dans le moins de bluff possible, dans le moins de spectacle possible.

BIAGI: *Vous avez tenu bon, vous n'avez jamais renié cet engagement dans votre travail.*

TREILHOU: Non, je ne l'ai jamais renié, c'est vrai, alors que j'aurais pu, franchement. Après *Simone Barbès* je pouvais faire tout ce que je voulais. Mais bon, je ne l'ai pas fait. J'ai beaucoup bu, j'ai bu des tonneaux entiers pour me remettre! Ils m'ont proposé de faire de la publicité... Tout était possible alors... La différence, c'est qu'à ce moment-là on n'était pas très nombreux, ce n'était pas si difficile que ça de se faire remarquer pour son originalité, pour sa singularité. On pouvait faire des films avec l'argent de ces commissions. C'est vers l'époque où j'ai tourné *Un petit cas de conscience* que ça a commencé à être plus délicat. C'est à partir de ce moment-là que les diffuseurs sont devenus essentiels. Pour obtenir de l'argent du CNC désormais, il

faut trouver un diffuseur et une fois que vous êtes dans les mains d'un diffuseur, c'est le diffuseur qui décide de tout. C'est un changement énorme, anthropologique, je dirais. Tous les jeunes cinéastes qui avaient démarré comme auteurs, Eric Rochant, des gens comme ça, ou du moins qui avaient hérité de cette tradition de l'auteur de film, ont tous fini par faire des séries télé. Tous, sans exception. Ils ne revendiquent absolument plus rien, ils exécutent, très bien d'ailleurs, car ce sont des gens qui savent travailler. C'est une différence énorme, une coupure invraisemblable qui s'est produite et qui a des répercussions qu'on ne mesure pas. C'est invraisemblable!

*INZERILLO: Le Festival de Cannes vient de se terminer et au cours d'un entretien pour l'émission "Hollywood Party" de Radio 3, Nanni Moretti a parlé des changements qui affectent notre époque et en particulier de la question des salles cinématographiques et des grandes chaînes de streaming comme Netflix, Amazon Prime, etc. C'est un entretien très drôle où, à un moment donné, il dit qu'aujourd'hui on entend de plus en plus les jeunes réalisateurs dire : « Mais vous comprenez, mon film sera vu dans 190 pays, 190 pays, 190 pays, 190 pays! » et que personne ne se questionne plus sur ce qu'est le cinéma.*

*C'est clair que contrairement à d'autres cinéastes, Nanni Moretti est quelqu'un qui peut faire ce discours-là, qui peut se permettre de s'entêter et de continuer à défendre la salle de cinéma en s'opposant à toute offre de distribution alternative, mais on est sans aucun doute au milieu d'une transition historique qui pourrait conduire à la disparition des salles de cinéma et donc à un changement de ce qu'est le cinéma depuis plus d'un siècle.*

TREILHOU: Ce changement vient de loin. Il commençait à se préparer, il n'est pas arrivé soudainement; il ne s'est pas fait ces derniers temps avec Netflix, pas du tout; il vient de l'époque que j'ai mentionnée, des années 80-90. Il a commencé là, progressivement, pièce par pièce. Ce n'est pas Netflix qui arrive et qui change tout, tout au plus ça ne fait qu'aggraver les choses. Ce n'est que l'aboutissement logique d'une déculturation globale. C'est terrible, c'est une tragédie.

Pour moi c'est incroyable, j'ai l'impression d'avoir changé de monde, de pays, de civilisation, et je me considère comme morte ou, si vous préférez, comme une survivante.

*INZERILLO: Vous avez évoqué tout à l'heure l'influence de la société de production Diagonale sur le cinéma français contemporain. J'aimerais que vous nous disiez ce qu'a été cette expérience et ce qu'elle a signifié pour vous.*

TREILHOU: *Diagonale*, c'était Vecchiali, point final. Avec une espèce de petit firmament de personnes qui gravitaient autour de lui, qui venaient prendre des forces chez lui, à la recherche de références cinématographiques. C'était un immense cinéophile, il nous montrait beaucoup de choses. Il n'a jamais cessé de dévorer des films, il en mangeait du matin au soir et même la nuit, tout le temps. Avec Biette, Guiguet ou Frot-Coutaz, ils avaient une espèce de boulimie cinématographique, une

passion, une ferveur incroyables pour le cinéma. On parlait au téléphone pendant des heures et des heures pour examiner un film et voir ce qui n'allait pas, pour trouver la faille, l'endroit de la trahison, l'endroit de l'imposture. On cherchait ça, si vous voyez ce que je veux dire: on sentait qu'il y avait une imposture et on cherchait à l'attaquer de l'intérieur, à toucher le matériau cinématographique. C'était extraordinaire! On continuait jusqu'à 2h-3h du matin!

Cette espèce de ferveur était l'un des aspects de *Diagonale*; l'autre aspect était plus social. Vecchiali était un petit artisan, c'était quelqu'un qui venait d'un milieu social intermédiaire, pas de la grande bourgeoisie, qui habite le cinéma finalement. Déjà pour commencer, il habitait en banlieue, ce qui était d'une extrême singularité pour l'époque; pour des gens de cinéma, habiter en banlieue, au Kremlin-Bicêtre, ça n'avait vraiment rien de chic, croyez-moi! Mais ça c'était Vecchiali! Il avait transformé sa rue, qui était une ruelle, et même tout le Kremlin-Bicêtre, en plateau de cinéma, il y faisait un cinéma *povero*, artisanal; il faisait jouer tout le monde, les marchands de légumes, tout le monde! et il le faisait avec une immense virtuosité. Au Kremlin-Bicêtre, avec des non professionnels pour la plupart, il arrivait à faire du Ophuls! Des plans-séquences d'une bobine d'une virtuosité folle. Tout le monde apprenait beaucoup en le regardant faire. En plus, pas question de refaire le plan-séquence deux ou trois fois, il n'y avait pas d'argent pour payer la pellicule ni pour rallonger le plan de travail. On faisait avec ce qu'on avait, et pour cela il fallait une concentration et une ferveur quasi religieuses, mystiques. On apprenait, on prenait des forces, on formait un groupe de personnes qui avaient à peu près les mêmes goûts cinématographiques et qui passaient leur temps à déboulonner le cinéma dominant, qui allait finir par s'imposer.

D'ailleurs, je suis persuadée que des gens comme Biette et Guiguet sont morts de ça, ils sont morts de ce changement d'époque. Ils ont compris que c'était fini pour eux, que c'était un monde fini pour eux, et qu'ils n'avaient plus leur place là-dedans. Et je pense qu'ils sont morts à cause de ça, pour ça. Il n'y a que Vecchiali qui est resté, mais lui c'est une espèce de force de la nature!

*BIAGI: Je voudrais qu'on s'arrête un moment sur Une sale histoire de sardines, dont le titre évoque le film de Jean Eustache, Une sale histoire, et qui est un film que vous faites pour la télévision juste après Simone Barbès. Vous pourriez nous dire les contraintes qui étaient les vôtres pour le tournage de ce petit film de moins d'une heure, qui pour moi est un film exemplaire de votre cinéma, notamment dans sa façon de réunir dans un lieu clos (cette fois, une station-service) des gens issus de milieux sociaux différents. Dans cette faune nocturne, on retrouve des habitués de votre cinéma, comme Ingrid Bourgoïn ou le pompiste, qui faisait une apparition dans la première partie de Simone Barbès, mais aussi Michel Delahaye, personnage considérable qui mériterait un chapitre à lui tout seul.*

TREILHOU: Ce film, c'est mon écosystème! Il y avait ce petit garage en face de chez moi, la nuit je rentrais dans des états surnaturels, et j'allais systématiquement voir ce garagiste, enfin le veilleur de nuit. Et ce veilleur de nuit servait de refuge, il faisait assistante sociale, il recueillait tous les gens de la nuit. C'était un endroit où le

monde se reconstituait en petit, et toujours dans une sorte de lyrisme au petit bonheur, chaque soir, un endroit où là aussi chacun venait chercher des forces. C'était quelqu'un qui donnait des forces à tout le monde.

C'était l'accueil, l'accueil inconditionnel; il y avait toujours à manger, toujours à boire. Il aimait les gens, il était généreux, il accueillait les taxis, les gens qui passaient, les femmes battues; voilà, c'est aussi simple que ça.

BIAGI: *Il y a autre chose qui apparaît dans ce film, et qui était déjà présent bien sûr dans Simone Barbès et qu'on retrouvera dans les films suivants, en particulier dans Le jour des rois, c'est le goût et la passion du langage, des différents niveaux de langage, des différents français qu'on peut parler - il est clair que le veilleur de nuit ne parle pas comme parle Michel Delahaye, par exemple; tout à l'heure vous évoquiez la nature explosive d'Ingrid Bourgoïn, je pense que ce qui vous avait attirée chez elle aussi, quand elle s'était imposée à vous pour Simone Barbès, c'était sa gouaille un peu parisienne. Le langage joue un rôle très important chez vous; il y a dans vos films une qualité d'écoute et une capacité à restituer le français, dans tous ses états, qui est remarquable.*

TREILHOU: Cela vient sans doute du fait que j'ai traversé plusieurs milieux sociaux, et donc beaucoup de niveaux de langage très différents les uns des autres. Et puis j'ai beaucoup lu, enfin j'ai pas mal lu, disons. C'est quelque chose qui m'a aidé à évoluer dans ma culture, dans mon éducation; la littérature est une chose qui m'a énormément aidée, à quoi je me suis beaucoup raccrochée même. C'est par elle que j'ai attrapé ce goût des mots.

C'est vrai que je suis très très sensible aux différents niveaux de langages, évidemment avec des incarnations sociales chaque fois différentes. Au bout de deux mots, on sait à qui on a à faire, de même qu'en regardant les chaussures, en regardant l'habillement de quelqu'un ou la coiffure, on sait tout de suite de quel milieu il vient. Alors avec le langage, n'en parlons pas, si je puis dire!

BIAGI: *Les dialogues sont très écrits ou il y a de l'improvisation?*

TREILHOU: Non, c'est vraiment très écrit. Les dialogues sont très écrits et très respectés. Il y a des exceptions, comme Noël Simsolo dans *Simone Barbès*, qui avait exigé d'improviser. Impossible de lui résister, de toute façon il s'est imposé tel quel. Bon, le résultat n'est pas mal!

INZERILLO: *Dans l'entretien que vous avez donné à la revue Répliques<sup>1</sup>, vous parlez du film de Pedro Costa sur les Straub, Où gît votre sourire enfoui?, mais aussi d'un film de Straub et Huillet, au sujet duquel vous évoquez le rapport entre la représentation du peuple et des classes sociales et un scénario très écrit. Comment*

---

<sup>1</sup> Marie Claude Treilhou. *Se placer dans le décor*, édité par Tifen Jamin et Raphaël Lefèvre, dans «Répliques» n. 7, Nantes 2016, pp. 32-61.

*ça se passe chez vous? Est-ce que vous voyez des rapports avec la façon dont les Straub conçoivent leur cinéma? Je me réfère au fait de mettre les mots de Fortini, Pavese, etc. dans la bouche de...*

TREILHOU: Oui, je pense surtout à *Sicilia!*

INZERILLO: *Qui est une adaptation de Conversations en Sicile de Vittorini. Est-ce que c'est quelque chose qu'on peut aussi retrouver chez vous, d'une façon très différente, évidemment? Pourquoi c'est important pour vous que ce soit très écrit?*

TREILHOU: C'est une question difficile! J'aurais besoin de beaucoup de temps pour répondre à ça mais quand même je pense que ce sont des approches très différentes. Ce sont des textes existants que les Straub font dire, ce n'est pas pareil du tout, même si chez moi le texte peut avoir une tournure littéraire. Mon souci, c'est de veiller à ne pas caricaturer les personnages, à ne pas les trivialisier, à garder chez eux les expressions extraordinaires qui existent dans le langage populaire. Il y a des moments grandioses d'intelligence, de poésie dans le langage populaire et c'est ce que j'essaie de sauvegarder, de rendre, de retrouver. Bien sûr, ce n'est pas toujours comme ça quand on parle, il y a des moments où on se trivialisie, justement, où on se caricature, mais il y a aussi des moments où tout à coup il y a des espèces de fleurs de langage qui éclosent. Je pense que j'ai essayé de les sauvegarder, de les collectionner, de les mémoriser, de les transcrire.

BIAGI: *C'est dans ce sens que tout à l'heure je parlais de Pagnol. Je trouve qu'il ya dans vos films la même qualité que chez Pagnol, et pour moi c'est un énorme compliment, à savoir cette capacité, à travers le théâtre, au-delà du naturalisme, de l'idée de justesse, de laisser le langage parler à travers l'auteur, de laisser entendre le langage du peuple, comme si l'auteur n'était qu'un intermédiaire. Michel Delahaye, vous le savez mieux que moi, a écrit un texte formidable dans Les Cahiers du Cinéma sur la saga Pagnol<sup>2</sup>. C'est un très beau texte sur le cinéaste, dans lequel il insiste là-dessus, justement, sur ce génie qu'avait Pagnol de faire vivre et entendre un pays et une parole.*

TREILHOU: Ça doit être ça. Je m'en suis aperçue lorsque Serge Bozon m'a invitée à Beaubourg, où il avait carte blanche. Il m'avait justement invitée pour parler de Pagnol.

Je n'avais pas revu les films de Pagnol, je les ai tous revus pour l'occasion, enfin un bon nombre, et j'ai été absolument éblouie! Mais il m'a fallu parcourir 50 ans pour m'en apercevoir, vous comprenez? Pour accepter de le recevoir. C'est incroyable, c'est comme ça.

Il y a autre chose, qui est d'ordre anthropologique. Avant, dans les campagnes, et même dans les villes, il y avait de véritables personnages. Les gens étaient très

---

<sup>2</sup> Michel Delahaye, *La saga Pagnol*, dans «Cahiers du Cinéma», n. 213, juin 1969, pp. 45-57.

singuliers, ils n'étaient pas encore dévorés par la télévision et par les modèles; ils avaient encore leur théâtralité propre et c'était nécessaire, en particulier dans les villages, d'avoir une espèce de théâtralité. Si vous sortez nu dans un village, vous êtes mort, c'est trop dangereux humainement! Il faut se revêtir pour sortir dans un village, dans la rue, il faut s'armer d'une carapace, d'une espèce de jeu. Il faut jouer à être soi-même, se composer un personnage, répondre au personnage qu'on attend de vous, etc.

Et ça, dans les villages par exemple, c'était sidérant, c'était extraordinaire, c'était vraiment un spectacle grandiose, continu. Alors que maintenant, tout est devenu lisse, les gens se ressemblent tous un peu et d'ailleurs il n'y a plus personne dans les rues.

*BIAGI: Dans votre attention au réel, vous êtes allée filmer ça presque tout de suite, puisque Il était une fois la télé, qui est un documentaire extraordinaire que vous réalisez au milieu des années 80, témoigne de l'irruption du petit écran dans un petit village du Sud-Ouest de la France et de la transformation anthropologique en cours.*

TREILHOU: Voilà, c'est ça. C'était une commande de la BPI (Bibliothèque publique d'information). C'est Marie-Christine de Navacelles à l'époque qui m'avait demandé: « Est-ce que tu peux faire un film qui donne une image de la France d'aujourd'hui dans sa télévision, juste avant le changement qui va se produire, juste avant la surmultiplication des chaînes, etc.? ».

Alors là, j'étais dépassée, j'ai dit, « Mon dieu, mais qu'est-ce que je vais faire? ». Il m'a fallu plusieurs mois avant de dire oui. J'ai accepté quand j'ai compris que j'allais traiter, dans le village où j'habitais, à la fois l'histoire de la télévision et l'histoire de cette société rurale et croiser les deux; ça a donné ce film. Qui vaut ce qu'il vaut mais où il y a des moments formidables.

*BIAGI: Le sermon du curé sur l'image est fabuleux.*

TREILHOU: Ça n'existe plus, ce genre de curés. Et il avait carte blanche en plus, l'église ne surveillait pas les prêtres comme elle les surveille aujourd'hui. C'était vraiment une autre époque, un autre monde.

*BIAGI: Parlons du Jour des rois, que l'on projettera à Palerme. C'est un film avec et sur des vieux, ce qui est rare et fait plaisir. Pour cette raison même, c'est un film totalement anachronique. Faire un film, dans les années 90, avec 5-6 personnages de vieux, c'est quand même extraordinaire. C'est aussi la première et la seule fois dans votre oeuvre que vous tournez avec des acteurs professionnels, et pas n'importe lesquels, puisque tous sont des monstres sacrés du cinéma français, Danielle Darrieux, grand amour de Paul Vecchiali, Micheline Presle, Paulette Goddard, Michel Galabru, Robert Lamoureux.*

*Ça devait être un régal pour vous d'entendre votre texte joué par des acteurs pareils ou ça a été difficile au contraire?*

TREILHOU: Je ne peux pas dire que ça a été un régal, parce que je l'ai vécu, comment dire, en funambule.

D'abord c'est Frot-Coutaz qui me tarabustait pour que je prenne enfin des acteurs professionnels. Il me disait : « Tu verras, tu seras surprise, etc. ». À force de me tarabuster, je l'ai fait et puis comme ça Le Losange a accepté de le produire. Mais j'étais terrifiée, absolument terrifiée. D'ailleurs, Darrieux a fait une scène terrible au début du tournage, une espèce de scène de panique et moi aussi je me suis mise à paniquer! C'est toujours très difficile d'entrer dans un film, pour tout le monde. Une fois qu'on y est, passés les deux premiers jours, on est dans le film, on a changé de monde, on est dans le monde du film; mais avant d'être dans le monde du film il y a ce moment très difficile à passer. Peu à peu, les comédiens se sont pris au jeu entre eux, ils ont aimé être dirigés, ils ont compris que je savais exactement ce que je voulais. Il faut dire que c'était très précis : ce que je représentais, c'étaient mes parents, c'était ma famille. Je savais de quoi je parlais jusque dans les moindres détails, n'est-ce pas? Et ils l'ont compris, sans que nous ayons besoin d'en parler. Je n'ai jamais dit : « C'est ma mère, c'est mon père,... », jamais. Mais ils l'ont compris et m'ont remerciée d'avoir une certaine exigence avec eux. C'est très curieux, très surprenant, ils m'ont remerciée de savoir ce que je voulais. Très souvent, on n'ose pas demander des choses aux comédiens et on les laisse en roue libre, on les laisse inventer leurs personnages. Ils ont tous été extrêmement professionnels, ils adorent entrer dans un univers qui n'est pas le leur, qui est autre chose. Ce sont bien sûr des comédiens très virtuoses, des gens qui savent leur texte sur le bout des doigts, c'est stupéfiant. Darrieux, c'était la virtuosité même.

BIAGI: *J'ai une question très bête: comment se fait-il qu'avec des personnages pareils, si justes, si familiers, avec des acteurs si populaires, Galabru, Darrieux, Presle, des grandes vedettes du cinéma français, comment se fait-il qu'un film comme ça soit aussi mal diffusé? Pourquoi est-ce que les diffuseurs pensent que ça ne va pas intéresser le public?*

TREILHOU: Margaret Menegoz, des Films du Losange, m'avait dit qu'elle avait réussi à vendre le film à TF1 dans un "panier", je faisais partie du "panier"!

BIAGI: *C'est en effet sur TF1 que le film devrait passer.*

TREILHOU: Le film faisait donc partie du "panier" et quand Etienne Mougeotte, le patron de TF1 à l'époque, l'a vu, il a dit : « Mais qu'est-ce que vous voulez que je fasse avec ça? ». C'est exactement les mots que Margaret Menegoz m'a rapportés. On n'en a plus jamais parlé, ils ne l'ont jamais diffusé. Pourtant, ils l'avaient pré-acheté, ils y avaient mis du fric, un peu de fric, mais ils ne l'ont jamais passé...

INZERILLO: *J'aimerais aussi que nous parlions un peu d'Un petit cas de conscience, mais nous ne savons pas encore si nous pourrions le projeter car il y a des problèmes liés à la disponibilité du film.*

*Le film met en scène aussi, entre autres, Alain Guiraudie et Claire Simon, qui ont été nos invités au festival les années précédentes.*

TREILHOU: Je trouvais là aussi qu'à la base il y avait une matière intéressante, qui d'ailleurs se rapprochait beaucoup du cinéma de Kiarostami, et je suis une fanatique absolue de Kiarostami! J'aimais bien l'idée de faire une affaire d'état avec très peu de choses, la disproportion qu'il y a entre le petit et le grand. J'ai choisi de m'infliger des règles: uniquement des plans fixes, un petit budget. J'ai fait un grand pas en décidant de jouer dans le film. J'interprète le rôle principal, autrement dit le personnage le plus idiot de toute la compagnie. C'était une manière de ne pas accabler les autres. Je parlais évidemment de choses qui ressemblaient à des choses que j'avais vécues.

Cet assemblage de personnages ressemble à un quintet, chacun d'entre eux a un registre à la fois musical et théâtral.

INZERILLO: *Pourquoi avez-vous choisi Alain Guiraudie, Claire Simon, Dominique Cabrera? Vous les connaissiez personnellement ou vous les avez rencontrés à travers leurs films?*

TREILHOU: J'ai beaucoup d'estime pour les films de Claire Simon et de Dominique Cabrera. J'aime leur démarche, elles insistent, elles persévèrent. Elles font des films courageux, elles font un très bon boulot; ce n'est pas toujours complètement réussi, ça vaut pour tout le monde, moi compris, mais ce sont de vraies cinéastes! Pareil pour notre ami Guiraudie, qui est un véritable résistant.

INZERILLO: *Il y a une familiarité politique entre vous, peut-être surtout avec Guiraudie.*

TREILHOU: Oui, bien sûr.

BIAGI: *On parlait tout à l'heure de la communauté d'Une sale histoire des sardines, ces gens de milieux différents qui se réunissent la nuit dans une station-service. Un petit cas de conscience qui est un film léger, drôle, est peut-être aussi votre film le plus sombre. C'est un film-constat assez amer, un film qui prend acte du fait qu'entre la gauche, qui est un peu le milieu politique auquel appartiennent vos personnages dans le film, et le peuple quelque chose s'est brisé; qui parle de cette impossibilité à montrer ce qu'on appelait jadis le peuple et qui peut-être n'existe plus. Il y a de ça ou j'exagère?*

TREILHOU: Il y a de ça et aussi le fait qu'il y a une désagrégation en cours, que chacun repart dans ses marottes, dans ses craintes, dans ses paniques, et

probablement dans une espèce de retour au bercail, chacun dans sa propre catégorie sociale. On sent qu'il va y avoir une dislocation, que les gens ne peuvent plus s'entendre, qu'ils ne s'entendront peut-être plus. C'est surtout ça, je crois. Chacun désormais campera sur ses paniques et sur ses hantises, sur ses projections mentales. C'est le dominant qui reprend le dessus. C'est comme ça que je le vois.

BIAGI: *Pouvez-vous nous parler de votre expérience d'enseignante aux Ateliers Varan?*

TREILHOU: Enseignante, c'est beaucoup dire... Formatrice, disons... Je leur dois ma survie, et même une grande partie de ma vie, parce que j'ai découvert l'immensité du documentaire, cinéma que je ne connaissais pas. D'ailleurs, je pense que même Vecchiali ne connaissait pas ce cinéma-là, il y a beaucoup de choses qu'il ne connaît pas, j'en suis sûre. Cette découverte a été pour moi un immense bonheur. C'est un cinéma particulièrement méconnu, ce qui n'a rien d'étonnant, car on ne le voit jamais ou seulement dans des festivals souterrains. En tout cas, jamais à la télévision, jamais! Les gens croient qu'ils voient du documentaire mais en réalité ils voient du reportage, ils voient du magazine, des choses comme ça, mais jamais de documentaires. C'est dingue quand on y réfléchit.

Je suis donc entrée aux Ateliers Varan, mais ça m'a pris du temps aussi pour comprendre ce qui se passait et comment il fallait transmettre. Je trouve formidable d'aider les gens à choisir, de leur donner des forces tout simplement, et, si possible, plus. On peut aussi les aider à trouver une forme de dramaturgie, à avoir le goût des personnages, à aimer les personnages, à les pousser justement sur leur trajectoire de comédiens, de comédiens d'eux-mêmes je veux dire, puisque à partir du moment où vous acceptez une caméra qui filme, vous jouez votre vie devant tout le monde. Vous la jouez, j'insiste là-dessus, les gens sont très conscients de jouer. Cette dimension est extraordinaire: arriver à pousser les situations, à pousser les choses à se montrer, à apparaître, c'est magnifique. J'adore les documentaires! Je préfère de loin le documentaire à la fiction maintenant!