

LA VIE ET RIEN D'AUTRE



Bertrand Tavernier, 1989

1920. Alors que les plaies de la guerre ne sont pas encore refermées, deux femmes, Irène et Alice, recherchent leur aimés disparus. Dans leurs quêtes, elles croiseront le commandant Delaplane, chargé de l'identification et du recensement des soldats disparus et des survivants amnésiques.

FICHE TECHNIQUE

France, 1989. Couleurs, 46 min.

Réalisation

Bertrand Tavernier

Scénario

Jean Cosmos et Bertrand Tavernier

Musique

Oswald d'Andrea

Photographie

Roland Totherod

Décors

Guy-Claude François

Costumes

Jacqueline Moreau

Sortie en France

6 septembre 1989

Distribution

Philippe Noiret
Sabine Azéma
Pascale Vignal
Maurice Barrier
François Perrot
Jean-Pol Dubois

Dellaplane
Irène
Alice
Mercadot
Perrin
André

Bertrand Tavernier et Jean Cosmos



Né en 1941 à Lyon, Bertrand Tavernier débute comme assistant-réalisateur, attaché de presse et critique, avant de passer à la mise en scène avec *L'Horloger de Saint-Paul*. Ce film marque le début d'une longue collaboration avec l'acteur Philippe Noiret (*Que la fête commence*, *Le Juge et l'assassin*, *Coup de torchon*, *La Vie et rien d'autre*, *La Fille de d'Artagnan*) et son premier succès critique. Auteur éclectique, souvent qualifié de cinéaste "humaniste" voire "militant", il a abordé des genres cinématographiques très divers, de la comédie dramatique (*Un dimanche à la campagne*, *Daddy Nostalgie*) au film de guerre (*Capitaine Conan*) en passant par le film historique (*Laissez-passer*, *La Princesse de Montpensier*) ou le polar (*L.627*, *L'Appât*). Cinéphile passionné, il a écrit plusieurs ouvrages importants, notamment sur le cinéma américain. Il a l'habitude de collaborer avec des scénaristes des années 50 qu'il considère comme des références, notamment Jean Aurenche ou Pierre Bost. *La Vie et rien d'autre* est le premier film co-écrit avec le scénariste Jean Cosmos, né en 1923, jusqu'alors essentiellement connu pour l'écriture de pièces radiophoniques, de séries ou de téléfilms. Cosmos a poursuivi depuis sa collaboration avec Tavernier pour *La Fille de d'Artagnan*, *Laissez-passer*, ou plus récemment *La Princesse de Montpensier*. En 1996, le réalisateur et son scénariste prennent de nouveau pour sujet la Grande Guerre en choisissant d'adapter le roman de Roger Vercelet, *Capitaine Conan*.

Filmographie partielle de Bertrand Tavernier

1974	<i>L'Horloger de Saint-Paul</i>	1989	<i>La Vie et rien d'autre</i>
1975	<i>Que la fête commence...</i>	1992	<i>L.627</i>
1976	<i>Le Juge et l'assassin</i>	1995	<i>L'Appât</i>
1981	<i>Coup de torchon</i>	1996	<i>Capitaine Conan</i>
1984	<i>Un dimanche à la campagne</i>	2010	<i>La Princesse de Montpensier</i>

Comblent les lacunes de l'Histoire officielle

« **J'ai voulu faire un film sur la résurrection des morts-vivants** » (Bertrand Tavernier)

L'idée du film est née d'un double sentiment de surprise et d'indignation du réalisateur découvrant, au hasard d'une lecture, une réalité statistique largement oubliée ou plutôt occultée, celle des quelque 350 000 soldats disparus au cours de la Grande Guerre sans que leur corps ait pu être identifié. **Le film participe donc d'abord d'une entreprise militante** ; il s'agit pour Tavernier et son scénariste Jean Cosmos de réparer une injustice historique en rendant **hommage à des soldats ordinaires et anonymes**, victimes de la guerre puis d'une forme d'amnésie collective. Paradoxalement, ce film qui témoigne d'un **respect rigoureux de la réalité historique** s'appuie sur un matériau documentaire extrêmement mince, tant sont ténues les traces laissées par ces disparus, aussi bien dans les récits que dans les archives militaires. **La rareté des sources autres que statistiques autorise en retour une relative liberté d'invention**. Si le réalisateur et son scénariste ont d'abord suivi une démarche d'historiens -collecte et vérification des sources, interview d'un des rares Poilus survivants- ils ont ainsi dû, dans un second temps, recourir à la fiction pour compenser le manque de témoignages et **donner une dimension romanesque à un sujet austère et aride**. Comme l'explique Jean Cosmos, l'écriture du scénario a consisté en un lent travail de déduction et de reconstitution : « cet aspect quantitatif, insensé, nous a poussés à chercher des traces écrites du processus d'enquête, à découvrir les méthodes employées il y a aujourd'hui plus de 70 ans (...) les informations sur le sujet sont très peu nombreuses, très peu connues. Si peu que nous avons dû « interpréter » souvent, créer des liaisons entre les textes réglementaires, les anecdotes relevées ici et là, les souvenirs d'une poignée de survivants »

« Je les gêne parce que je compte » (Commandant Dellaplane)

Pour incarner ce travail d'inventaire qui tient de la quête militante, les auteurs ont ainsi créé de toutes pièces le personnage du Commandant Dellaplane, chef du Bureau de recherche et d'identification des militaires tués ou disparus, joué par Philippe Noiret. Ce personnage central, vers lequel convergent tous les fils du récit, poursuit avec obstination le but qu'il s'est fixé : faire sortir les blessés et les morts de leur anonymat en inventoriant les moindres indices de leur passage au front. En cherchant à préserver une mémoire qu'on veut anéantir, il se heurte à plusieurs reprises à l'hostilité de sa hiérarchie décidée à effacer au plus vite les traces de ce passé encombrant, pour des raisons autant économiques que politiques. La figure charismatique du Commandant insoumis permet également aux auteurs de donner une cohérence aux divers plans de l'intrigue et d'assurer le lien entre un ensemble de personnages, tous également engagés dans un processus de quête. Quête d'un être aimé disparu pour les deux personnages féminins, comme pour les familles anonymes, recherche du « cadavre idéal » pour incarner le soldat inconnu pour le capitaine Perrin. La rencontre entre Irène et Dellaplane fait enfin se rejoindre la dimension proprement historique du film et ce qui relève d'une pure intrigue amoureuse. L'idée du croisement des deux femmes et la dimension très romanesque de leur histoire ont ainsi été imposées par Cosmos à un Tavernier d'abord réticent, afin d'éviter l'écueil de la pure reconstitution historique : « Notre intention n'était pas d'aboutir à quelque « documentaire » sur la recherche et l'identification de ces disparus, mais d'utiliser comme un fond émotionnel cette enquête nationale insolite. »

(cf *l'Avant-scène*, « Cosmos scénariste », p. 6/7). Jusqu'au bout le film maintient ainsi un équilibre subtil entre la scène de l'Histoire et les destins croisés de ses personnages.

La Vie et rien d'autre dans la filmographie de la Grande guerre

Le film de Tavernier préfigure un renouvellement de l'approche cinématographique -mais aussi historiographique- de la Grande Guerre qui se confirme dans les années 2000 : les cinéastes et les historiens s'intéressent alors aux « sorties de guerre », notamment à travers l'étude des traumatismes physiques et psychologiques subis par les soldats comme en témoignent *La Chambre des officiers* (François Dupeyron, 2001), *Les Fragments d'Antonin* (Gabriel Le Bonin, 2006) ou dans une moindre mesure *Un long dimanche de fiançailles*, de Jean-Pierre Jeunet, sorti en 2004. L'heure n'est plus à l'héroïsation mais à la victimisation des combattants. Dans l'ouvrage collectif *Une Guerre qui n'en finit pas*, Laurent Véray accorde ainsi à *La Vie et rien d'autre* une place-charnière ; ce film ouvre, selon lui, une nouvelle période dans la représentation cinématographique du traumatisme de 14-18, « en abordant pour la première fois de manière centrale la question du deuil avec ses effets interminables voire impossibles. » L'œuvre de Tavernier est le reflet et même le symptôme d'une nouvelle vision de la Grande Guerre, qui trouve son origine dans ce que l'historien nomme « les angoisses mémorielles ». Deux facteurs explicatifs peuvent selon lui être avancés : d'une part la disparition au cours des années 1990 des derniers témoins du conflit, ayant jusqu'alors joué un rôle majeur dans la transmission de l'événement, d'autre part, la perte des repères identitaires au sein d'une Europe marquée notamment par la Chute du Mur de Berlin et la résurgence du nationalisme.



Entre film historique et western fordien

Sans se réclamer explicitement d'aucun genre en particulier, le film de Tavernier peut d'abord être rattaché à la catégorie du « **film historique** », dont il reprend certains éléments tout en renouvelant l'approche.

« J'ai besoin de savoir ce qu'il y a autour des personnages, ce qui les conditionne, ce qui les fait vivre » (Bertrand Tavernier, propos cité par JD Nuttens, *Bertrand Tavernier, film après film*)

Rappelons d'abord l'importance du cadre historique dans la filmographie de l'auteur et plus largement l'attention accordée dans ses œuvres à la mise en contexte des situations dépeintes. *La Vie et rien d'autre* participe d'un mouvement plus vaste de redéfinition du film historique, amorcé dans les années 1970 par de jeunes réalisateurs désireux de remettre en cause le genre traditionnel du « film en costumes », privilégiant les grandes figures historiques, les grandes dates mais aussi l'anecdotique voire le folklorique. Il s'agit, plus globalement, pour ces réalisateurs revendiquant l'influence du courant de la Nouvelle Histoire, de développer dans leurs œuvres une approche plus rigoureuse, moins romancée des événements historiques : les données matérielles, la vie quotidienne, les êtres ordinaires et anonymes réduits jusqu'alors à simples éléments décoratifs deviennent le sujet central de la représentation. Le film de Tavernier, tout en privilégiant certaines figures -le trio central- accorde ainsi une attention particulière aux groupes, à la foule des militaires comme des civils, ce qui se traduit par un choix esthétique fort : l'utilisation d'un format large -le Scope- dans la plupart des scènes, y compris les plus intimistes, comme pour mieux indiquer l'inscription des destinées individuelles dans l'arrière-plan historique. Pour justifier ce choix de mise en scène, c'est cependant au genre du western, et à l'univers de John Ford en particulier que Tavernier semble le plus se référer. *La Charge héroïque* est ainsi citée à plusieurs reprises comme source d'inspiration privilégiée. Au-delà du recours au Scope, le choix des lieux -la cantine qui tient lieu de restaurant, les baraquements près du tunnel de Grézau-court, les vastes plaines champenoises- le traitement de l'espace dans son ensemble, jusqu'à la présence même du motif de la frontière apparaissent comme autant d'allusions au genre. Enfin, la figure de Dellaplane, autoritaire et rebelle, homme qui se revendique tout à la fois « de l'ancien monde » et dreyfusard, tiraillé entre le devoir d'obéissance et l'instinct de révolte, n'est pas sans évoquer certains personnages d'officiers des films de Ford.

« J'ai choisi de traiter les sentiments intimes de manière large pour donner cette impression de collectif » (Bertrand Tavernier, cité par JD Nuttens, *Bertrand Tavernier, film après film*)

Le film de Tavernier s'écarte des modes de représentation de la Grande Guerre qui étaient jusqu'alors privilégiés au cinéma ; le choix de la période traitée - l'après-guerre - manifeste de façon évidente le désir de rompre avec l'approche spectaculaire du conflit : il s'agit de filmer non les combats mais leurs effets sur les hommes, les paysages, les consciences selon une mise en scène qui limite au maximum les effets de dramatisation. La réalité de la mort, pourtant omniprésente, n'est ainsi jamais montrée directement, qu'il s'agisse de l'explosion d'un obus hors-champ ou du rituel de l'identification des cadavres de soldats. En s'interdisant certaines facilités de mise en scène, le film évite ainsi le double écueil de la glorification et du pathos, qui caractérisent souvent la représentation de la guerre. Ainsi, selon Jean-Luc Douin, la réussite du film, sa singularité tiennent en grande partie au fait que Tavernier et Cosmos « tournent délibérément le dos aux exaltations d'héroïsme et aux symphonies misérabilistes ». Le refus d'une certaine imagerie de la guerre se traduit également par l'importance accordée aux gens ordinaires, population civile mais aussi militaires et fonctionnaires chargés au quotidien de rechercher et d'identifier les corps. Défini par ses auteurs eux-mêmes comme un film « anti-héroïque », « un film de paix », *La Vie et rien d'autre* se signale aussi par sa dimension engagée, ses critiques explicites et s'éloigne en cela de la stricte reconstitution historique.

« La guerre, bien sûr, est présente dans notre histoire. Mais, à l'inverse de la plupart des films, romans, récits qui lui sont consacrés, elle n'est présente que par ses cicatrices répandues et lisibles, sur la terre, les arbres, le corps des hommes. Alors que l'immense majorité des récits dénonçant la guerre la montrent et -d'une certaine manière- la glorifient par la manifestation du courage de ceux qui la font ou la subissent, nous nous en sommes tenus à ses conséquences : la ruine, la mort, un peuple estropié, les arbres foudroyés, les sols éventrés. Mais sur cette misère la vie renaît, comme un lierre repousse et reprend possession de tout...»

Jean Cosmos, Jean Cosmos scénariste L'Avant-scène cinéma, n° 388, janvier 1990.

Un film anti-militariste ?

La distance vis-à-vis des événements décrits permet au réalisateur d'aborder, au-delà de la question centrale du sort des disparus, un certain nombre de faits tabous voire occultés. L'enquête historique se teinte ainsi comme souvent chez Tavernier d'une tonalité polémique, qui lui vaut parfois le qualificatif de cinéaste militant. A la sortie du film, blessé par les réticences d'une partie de la critique vis-à-vis d'un certain classicisme formel, Tavernier insiste à plusieurs reprises sur l'audace « politique » de sa démarche. Dans une lettre retranscrite par Jean-Claude Rasiengheas, il mentionne ainsi la présence de trois scènes totalement inédites dans le cinéma français qui écornent l'image des élites économiques et militaires : « l'évocation des arrangements entre industriels français et allemands pour épargner mutuellement leurs usines respectives, la référence à l'oubli des tirailleurs sénégalais et marocains dans les statistiques officielles, enfin le spectacle des Annamites condamnés aux travaux de terrassement pour s'être révoltés au début de la guerre ». La dénonciation vise bien au-delà de l'armée, tous ceux qui prospèrent grâce au désastre, au premier rang desquels se trouve le sculpteur Mercadot, chargé de concevoir quelques-uns des monuments aux morts ; les interventions de ce personnage roublard et cynique sont l'occasion pour Tavernier d'évoquer la naissance d'une véritable industrie de la mémoire. Dans cette galerie de portraits satiriques figure également le dénommé Eugène Dilatoire, détective privé, qui profite de la détresse des familles en leur proposant ses services à prix d'or.



Exhumer/inhumer : la question de la mémoire

" Ils ont fait tuer des millions d'hommes et on ne va plus se souvenir que d'un seul...". (Commandant Dellaplane)

Le film met en parallèle -pour mieux les opposer- deux formes bien distinctes de rapport aux disparus et à la mémoire d'une façon plus large : d'un côté la construction d'une mémoire nationale, officielle, par les autorités politiques et militaires qui se concrétise par l'érection de milliers de monuments aux morts et l'hommage rendu au soldat inconnu, de l'autre, le patient travail d'inventaire mené par le Commandant Dellaplane et ses hommes pour permettre d'identifier des corps à partir des objets et autres menues traces conservées dans la terre. Paradoxalement, le premier aspect de l'intrigue, qui s'appuie sur le matériau historique le plus précis donne lieu à un traitement qui confine parfois au grotesque qu'il s'agisse de la quête absurde du « cadavre idéal » pour incarner le soldat inconnu, du portrait satirique du sculpteur ou de la cérémonie finale de désignation du soldat anonyme présidée par André Maginot. Au-delà du respect très strict des données historiques, la mise en scène fait du rituel militaire une mascarade, destinée, selon les propres paroles de Dellaplane, à masquer la réalité statistique des milliers de morts de la guerre.

Loin de cette cérémonie solennelle, au cours de laquelle se construit la légende héroïque de la grande guerre, le tunnel de Grézacourt suggère une autre forme de rapport au souvenir des morts. Lieu central du récit, ce nœud ferroviaire situé au milieu de nulle part, est le point de croisement des différents plans de l'intrigue, le lieu de rencontre d'Alice et Irène, cherchant, sans le savoir, un seul et même disparu. Au-delà de cette conjonction très romanesque, la force de Tavernier et de son scénariste est d'avoir imaginé un décor naturel qui restitue la réalité macabre de la guerre tout en exprimant de façon symbolique la quête de Dellaplane. Lieu souterrain, à chaque instant menacé d'effondrement, dans lequel le commandant et ses hommes s'aventurent à leurs risques et périls pour remonter les corps des soldats disparus dans l'explosion d'un train, le tunnel suggère le caractère à la fois héroïque et vain de ce lent travail d'exploration des traces du passé. Jean-Dominique Nuttens voit dans ce « lieu de mémoire » une métaphore du film et plus largement de la démarche du réalisateur : « Ce gisement de souvenirs est au cœur du cinéma de Tavernier. Sa quête permanente dans ses films historiques comme dans ses œuvres contemporaines est celle des traces que laissent les gens, que laissent les événements sur les individus, toujours privilégiées sur les événements eux-mêmes ».

Production et réception du film

Le montage financier du film s'avère particulièrement difficile, malgré la notoriété du duo réalisateur-scénariste et un contexte pourtant relativement favorable, celui de la commémoration des 70 ans de l'armistice de 1918. Le sujet est jugé rebutant par les chaînes de télévision qui y voient « un film de guerre », une œuvre démoralisante alors que Tavernier, dans sa note d'intention, évoque « un film de paix, doublé d'un film d'espoir, de reconstruction sur les décombres, de réapprentissage de la vie ». Seule la persévérance du producteur René Cleitman, et les sacrifices consentis par l'équipe du film permettent de boucler son financement. La frilosité des diffuseurs a été démentie par le large succès public de *La Vie et rien d'autre* -le film le plus populaire de son réalisateur à ce jour, avec près de 2 millions de spectateurs- et par les récompenses qui lui ont été attribuées : Prix du meilleur film étranger décerné par la critique américaine, Prix Georges de Beauregard, César du meilleur acteur pour Philippe Noiret. L'accueil réservé au film par la critique française est dans l'ensemble très positif, malgré quelques réticences concernant notamment le caractère jugé parfois trop académique de certaines scènes.



Extraits d'articles critiques

Bertrand Tavernier à la recherche du soldat inconnu

« Un sujet et une époque rarement traités par notre cinéma : un état des lieux et des sentiments dans la France de 1920 saignée à blanc par l'holocauste des champs de bataille. Les vivants et les morts, les vivants avec les morts, et le formidable appétit de vivre au sortir du cauchemar, tel est le substrat du grand film dru, terrien, démythificateur et généreux de Bertrand Tavernier, *La Vie et rien d'autre*. (...) Des films sur la Grande Guerre, l'histoire en est parsemée, expiation et exorcisme aidant. Jamais, cependant, l'immédiat après-guerre de 14-18 n'avait inspiré une œuvre aussi émotionnellement juste que *La Vie et rien d'autre* et ne l'avait ancrée dans un terroir. La guerre et ses cicatrices bien lisibles dans la terre éventrée, les villages foudroyés et les corps des hommes. Ce film en couleur s'imposera désormais comme l'expression même de la douleur endeuillée et de la stupeur d'un pays qui, la paix revenue, se retrouve exsangue, compte ses morts et fait l'inventaire de ses ruines. »

Michel Boujut, *L'Événement du Jeudi*, 7-13 septembre 1989

Une victoire peut en cacher une autre

"La réussite du film est avant tout d'avoir nourri cette matière première tellement sombre et désespérée d'ironie et d'émotion : l'ironie de cette course aux morts et aux disparus (où se retrouvent les barrières sociales, les vanités et les ridicules d'une société qui n'a pas encore mesuré son déclin), l'émotion devant la vie qui renaît plus forte encore, à travers ces femmes qui savent déjà que "l'amour est beaucoup plus que l'amour" comme l'écrivait Jacques Chardonne. En choisissant de nous raconter l'épisode ultime du plus grand traumatisme de notre histoire, Bertrand Tavernier prend délibérément le parti de fêter une victoire bien plus grande et bien plus riche d'avenir que celle, bien amère et vaine, du 11 novembre qui n'aura pas maquillé bien longtemps la ruine d'une nation, la nôtre, et la plongée dans le désespoir et ses ultimes recours du peuple allemand. A cette victoire pour rien, il oppose le triomphe intime et personnel de chacun qu'il peut, s'il le veut, préférer la vie et l'amour, la vie par l'amour, à la solitude et la mort."

Daniel Toscan du Plantier, *Figaro Magazine*, 2 septembre 1989

Un sens du détail

"On pourrait penser que Tavernier et Jean Cosmos son co-scénariste ont réalisé un drame intimiste et sans aucun doute ils observent avec une grande tendresse la façon dont leurs trois personnages réapprennent doucement à vivre. Mais cette histoire a aussi un côté épique et Tavernier nous montre les cicatrices de tout un pays, et cela avec une grande retenue et un superbe sens du détail. "

Sean French, *The Observer*, 29 octobre 1989

Un hymne à la vie

« Un Bertrand Tavernier ressuscité fait d'un requiem un magnificat. Pas un "monument" (aux morts?), comme le proclame pesamment la publicité. Mais un hymne à la vie et à tout ce qui va avec, la tiédeur du vent, l'odeur du pain chaud, les douceurs et les tourments de l'amour... Bertrand Tavernier retrouve avec *La Vie et rien d'autre* la pudeur poignante du quotidien de *L'Horloger de Saint-Paul*, l'ironie iconoclaste de *Coup de torchon*, le souffle épique de *Que la fête commence*. »

Danièle Heyman, *Le Monde*, 8 septembre 1989

Crépuscule du matin

"L'image qui ressort de ce traitement de l'espace est aussi celle de la Terre vaine, d'une aube nouvelle pour l'humanité, renforcée par le traitement des décors qui invitent à assimiler les regroupements de population en quête de disparus sur les champs de bataille désertés, mais encore minés à des colonies de peuplement, comme on en rencontrait dans les westerns les plus résolument documentaires"

Michel Sineux, *Positif*, septembre 1989

La mort, et rien d'autre

"Tavernier a réfléchi à la tragédie qu'a représentée cette guerre absurde, et à la représentation de l'horreur. L'obsession du commandant, qui recherche des indices et s'intéresse moins aux corps (pas un cadavre n'est montré) qu'aux indices, est cinégénique. L'étalage de tous ces éclats de gobelets, de ces montres, de ces bouts de couteau que Dellaplane et ses hommes déterrent a bien plus de force qu'une éventuelle mise en scène de morceaux de cadavres. Pas de Grand Guignol. (...) Le réalisateur de *La Passion Béatrice* n'a certes pas abandonné tous ses tics. Il lâche encore au coin d'une scène une phase, un mot d'auteur dont la signification pèse des tonnes. Avec des effets de prétention de nous donner le sens profond, la clé de ce que nous voyons sur l'écran. Mais le film avance."

Edouard Waitrop, *Libération*, 11 septembre 1989

"Il manque de l'audace dans ce découpage sage comme un manuel d'initiation au cinéma, on aimerait un peu d'âpreté, de saleté, de virulence là où Tavernier semble protéger ses images, et finalement gommer l'originalité et la réelle force de son scénario. Car le sujet de *La Vie et rien d'autre* est loin d'être banal. (...) Tavernier nous promène, de portraits en portraits, sans enfermer le film dans un genre précis. (...) Tavernier évite les recettes dramatiques. Il navigue aux limites du morbide, du pathétique, du mélodrame, de l'aventure héroïque (Noiret ne finit pas en victime d'une explosion du tunnel) et raconte une histoire finalement simple : la vie et rien d'autre ? Il est pourtant dommage que la mollesse du découpage gomme la vigueur de la situation (ces gens rassemblés autour d'un tunnel explosif), et que Tavernier, comme dans une trop grande peur de forcer les traits, nous tienne à distance de ses personnages. La juste mesure n'est parfois qu'une retenue peureuse. Aussi les scènes comiques du film sont-elles un peu ratées.

Colette Mazabard, *Les Cahiers du cinéma*, septembre 1989

Bibliographie partielle

Sur *La Vie et rien d'autre* et le cinéma de Bertrand Tavernier

Jean-Luc Douin, *Bertrand Tavernier, cinéaste insurgé*, pp. 66-70, Ramsay Poche cinéma, Paris 1997
cote : 51 TAVER DOU

Jean-Claude Raspiengeas, *Bertrand Tavernier*, pp. 351-367, Flammarion, Paris, 2001
cote : 51 TAVER RAS

Jean-Dominique Nuttens, *Bertrand Tavernier, film après film, le parcours d'un cinéaste humaniste et en prise avec son temps*, pp. 75-80, Gremese, Rome, 2009
Cote : 51 TAVER NUT

L'Avant-scène cinéma, n° 388. Janvier 1988 (Dossier complet consacré au film : présentation par Freddy Buache, Jean Cosmos scénariste par Jean Cosmos, découpage du film plan par plan, avec des commentaires de Bertrand Tavernier et des extraits du scénario de Cosmos, dessins du décorateur Guy-Claude François, extraits d'articles de presse).

Cote : FRA AVA nt

Conception

Olivier Besse, professeur chargé de mission auprès du service éducatif de la Cinémathèque de Toulouse en collaboration avec l'action éducative de la Cinémathèque de Toulouse

Visuels

Collections La Cinémathèque de Toulouse

Portrait de Bertrand Tavernier par F. Maligne