



Une exposition parisienne consacrée à Dean Tavoularis est l'occasion de revenir sur la carrière du directeur artistique de Coppola et Antonioni.

« All my life I always looked for places to kill people* »

ENTRETIEN AVEC DEAN TAVOULARIS

Du *Parrain* (1972) à *Jack* (1996), tous les films de Francis Ford Coppola (à deux exceptions près : *Cotton Club* et *Dracula*) portent à leur générique, sous le titre de *production designer* (directeur artistique), un certain Dean Tavoularis. Homme de l'ombre, moins célèbre que l'autre grand partenaire de Coppola, le *sound designer* Walter Murch, Tavoularis accompagne Coppola comme une sorte de *visual designer*, excédant le titre de « décorateur » qu'on lui prête souvent. Un exemple parmi mille : si, sur la page qui ouvre cet ensemble, Tavoularis arbore le camouflage de Martin Sheen sur le tournage d'*Apocalypse Now*, c'est qu'il fait aussi à ses heures les essais de maquillage.

Dean Tavoularis (né en 1932) n'a pas cherché à « faire carrière » ; il a débuté en 1967 sur *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn et est resté ensuite principalement fidèle à deux cinéastes : Coppola donc et, on le sait moins, Antonioni avec qui il a travaillé sur plusieurs projets dans les années 70-80. C'est en artiste qu'il accompagne ces œuvres au long cours, avec le double privilège et la double exigence d'être un partenaire de réflexion sur l'élaboration du style visuel du film, et le fabricant de ce rêve qu'il doit bâtir de ses propres mains. Depuis une dizaine d'années, il se consacre à la peinture et au dessin, qui feront l'objet d'une belle exposition à la Galerie Catherine Houard à Paris du 18 mars au 21 mai. Parmi des œuvres de natures très variées, frappent ses scènes de crime impressionnantes, clairement inspirées du cinéma (cf. p.97). Des dessins et story-boards témoignant de son travail de *production designer* au fil du temps seront également exposés.

Au moment où nous rencontrons Dean Tavoularis, il est de retour sur les plateaux puisqu'il tourne en ce moment à Paris *Carnage*, le nouveau film de Roman Polanski, avec qui il a collaboré sur *La Neuvième porte* en 1999. Il nous reçoit dans son appartement, à Paris, où il vit en compagnie d'Aurore Clément, qu'il a rencontrée sur le tournage d'*Apocalypse Now*.

* « J'ai passé ma vie à chercher des scènes de crime. »

Dean Tavoularis sur le tournage d'*Apocalypse Now* (1979).

● **Vous exposez plusieurs story-boards de films de Coppola. Vous dessiniez des story-boards pour tous les films ?**

C'est surtout mon frère, Alex, qui a fait les story-boards des films sur lesquels j'étais *production designer* ; il était comme mon assistant. On s'en occupait parfois pour une séquence particulièrement complexe, ou parfois pour un film entier, comme ça a été le cas pour *Tucker* (1988). 90% de *Tucker* vient d'un story-board établi à partir de discussions que l'on a pu avoir à Napa (la propriété de Coppola, ndlr) avec Francis et Vittorio Storaro (le chef opérateur).

Mais le plus souvent, il s'agit de séquences complexes. Par exemple, dans *Le Parrain 2* (1974), Vito Corleone (Robert De Niro) traverse la rue, marche sur les toits, entre dans le couloir, éteint l'ampoule et va tuer un homme... sur le seuil de son appartement. Tout était story-boardé dans le moindre détail. Il y a d'ailleurs une anecdote amusante sur cette séquence : on avait tout tourné précisément, sauf un plan. Et on ne pouvait filmer ce plan manquant que le jour où on quittait New York pour aller tourner la suite du film en Italie. Or, quand on est arrivés, le propriétaire était absent. On a été obligés de forcer la porte, le propriétaire est rentré furieux, il a mis tout le monde dehors, et on a dû reconstruire cet étage avec l'escalier à Rome, pour un seul plan ! À l'endroit où on a dû le reconstruire, Vittorio Storaro tournait : c'est comme ça que Coppola l'a rencontré et qu'il lui a demandé ensuite de faire *Apocalypse Now*.

● **Pourquoi êtes-vous impliqué dès le story-board ?**

C'est vrai que souvent le réalisateur travaille lui-même avec un dessinateur de story-board. Hitchcock par exemple. Mais pour moi c'est essentiel : c'est comme faire le film sur papier. Alex et moi, on allait marcher sur les toits pour cette scène du *Parrain 2*, on imaginait le parcours, on regardait à quel moment on devait montrer toute la rue. Et on le dessinait. Mais cela prend du temps. On ne l'a pas fait par exemple pour le premier *Parrain*.



PARAMOUNT



PARAMOUNT

Le Parrain de Francis Ford Coppola (1972).

● **Comment avez-vous vécu le tournage du Parrain, votre premier film avec Coppola?**

Pour ce tournage, il y avait beaucoup d'obstacles ! Paramount voulait faire le film en studio à Hollywood. Ils ne voulaient pas de New York. Puis soudain ils voulaient le faire à Saint-Louis ! Ils n'aimaient pas le casting de Francis. On a passé notre temps à lutter ensemble contre Paramount. On n'a pas dessiné de story-board, mais on s'est retrouvés avec Gordon Willis (*chef opérateur*), le responsable des costumes et Coppola pour lire le script. Tout a été dactylographié. C'est un document intéressant parce que le style du *Parrain* a été décidé là, avec des plans comme des « tableaux » (*en français*), la caméra qui reste immobile.

● **Vous semblez avoir travaillé en pleine confiance avec Coppola.**

Il est merveilleux. Il n'y a pas qu'en travaillant qu'un film se révèle, c'est aussi en marchant, en dînant, lorsqu'on discute d'autres choses que des indices percent sur ce qu'est le film.

● **Comment trouvez-vous les décors ? Par exemple, comment avez-vous trouvé le restaurant Louis où Michael Corleone tue pour la première fois dans *Le Parrain* ? Le lieu est très marquant, avec le carrelage noir et blanc et les enseignes rouges, sanglantes, au fond.**

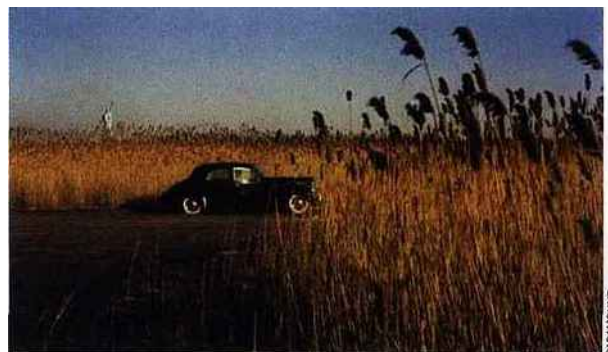
Quand vous cherchez un décor, vous avez un catalogue d'exigences par rapport à la scène. Là, c'était : un coin de rue, des toilettes, un intérieur, une façade. Et un jour, je découvre un restaurant italo-américain dans le Bronx. Je fais le tour : l'extérieur, ok, les enseignes lumineuses, ok, je demande à voir les toilettes, pas mal du tout, c'est petit mais jouable. Mais au sol il y avait un affreux linoléum, je demande ce qu'il y a en dessous. Du carrelage. J'ai demandé à la production 8 000 dollars pour enlever le linoléum, puis le remettre ensuite. Ils ne

voulaient pas nous les donner ! Je les ai obtenus finalement, le carrelage s'est avéré beau, intact, et noir et blanc. À la fin de la scène, il y a un plan fixe de l'extérieur, un « tableau », puis un plan fixe de l'intérieur, où on voit le sol entier. J'étais très heureux. C'est pour cela qu'il fallait absolument tourner à New York, pour trouver ce genre d'endroits. Même s'il y en a de moins en moins aujourd'hui. Il y avait aussi l'Hotel Edison à Manhattan, l'hôtel qui mène au bar, où un personnage (Luca Brasi) se prend un couteau dans la main, ce bar d'ailleurs était filmé ailleurs, à Brooklyn. Un étrange passage, allant d'une rue à l'autre comme on a des « passages » à Paris. Ces endroits sont de moins en moins fréquents.

● **Parfois c'est le paysage qui est marquant, comme dans une autre scène du Parrain, filmée au milieu des champs, avec la réplique devenue culte : « Leave the gun, take the cannoli. »**

C'est grâce à Bruce Davidson. J'ai rencontré Bruce sur *Zabriskie Point*. Antonioni ne voulait pas de photographe sur le plateau, mais le studio en avait imposé un. Il était très discret, habillé en noir, avec un appareil noir, on ne voyait jamais son appareil photo. On est devenus amis. Quand je faisais *Le Parrain*, on a dîné ensemble. J'étais alors en recherche de ce décor. Encore une fois, j'énumère les différents éléments dont j'ai besoin pour cette scène avec deux mafieux qui emmènent un type et s'en débarrassent. J'ai passé ma vie à chercher des scènes de crime (*All my life I always looked for places to kill people*). Et Bruce me dit qu'il a pris des photos dans un endroit très intéressant, un grand champ, dans le New Jersey, derrière la statue de la Liberté. C'était un endroit parfait, personne n'y avait jamais filmé, et personne depuis certainement.

Mais au sujet de la statue de la Liberté, il y a une autre histoire, sur *Le Parrain 2*. On allait en Italie et on n'avait toujours pas trouvé l'endroit où filmer le plan de l'enfant avec la statue en fond qui ouvre le film. Gordon Willis me dit : « Prenons une photo de la statue de la Liberté en couleurs ou en noir et blanc, et on verra bien. » Donc je prends les photos de la statue de la Liberté, j'emmène les négatifs en Europe. On tournait la scène d'Ellis Island à Trieste, dans un décor qu'on a cherché pendant des mois ; on a finalement trouvé un marché à poissons dont a juste changé les fenêtres. Dans ce bâtiment, il y avait un couloir, et une pièce dans laquelle ils emmènent le petit Vito Corleone. On a fait un tirage de la photo de trois mètres sur deux, pas trop net, en noir et blanc, qu'on a mis de l'autre côté de la fenêtre. L'enfant regarde par la fenêtre et joue de la flûte.



PARAMOUNT

Ci-dessus : *Le Parrain* de Francis Ford Coppola (1972).

Page ci-contre : Francis Ford Coppola et Dean Tavoularis sur le tournage d'*Apocalypse Now* (1979).

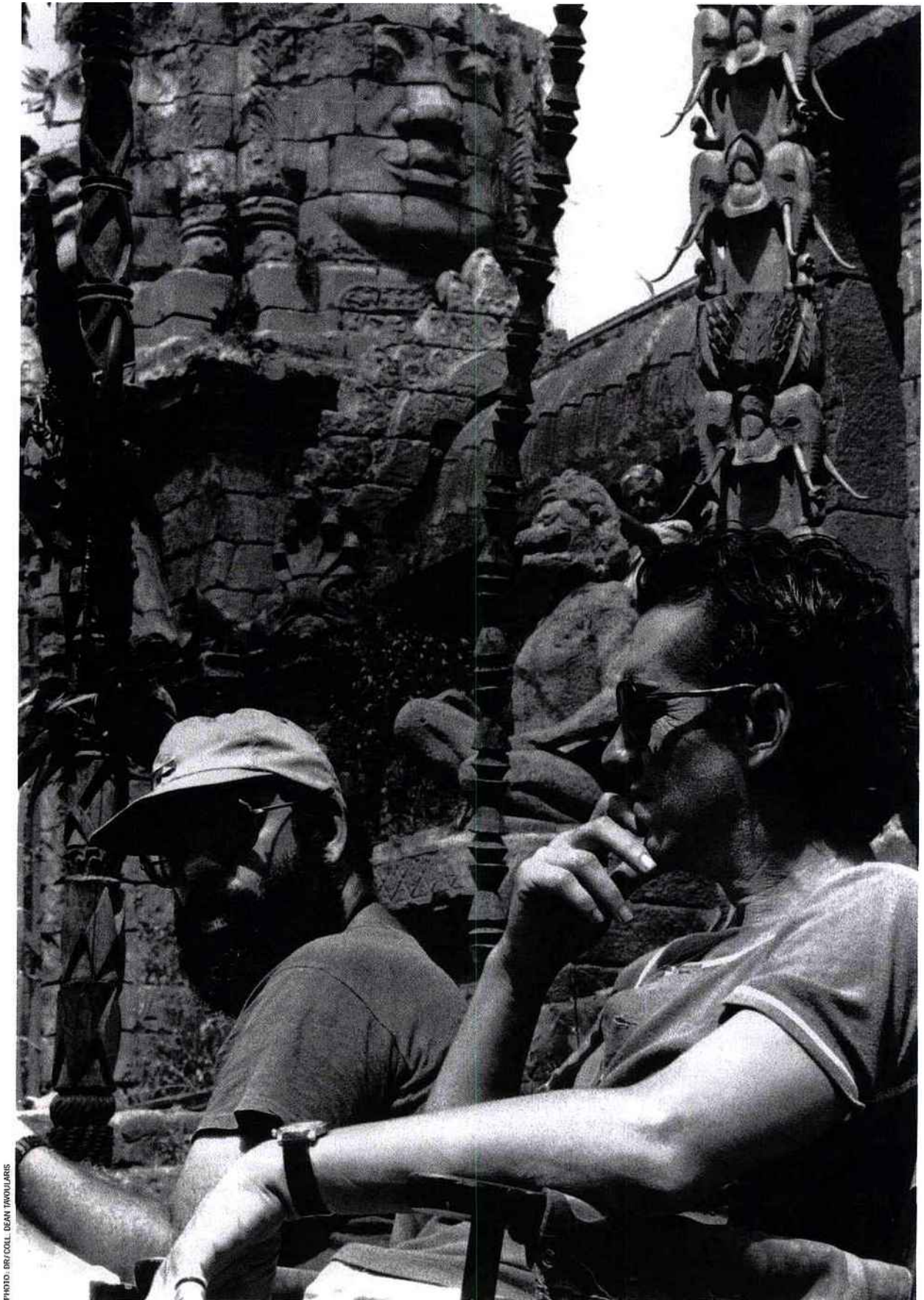


PHOTO: BR/COILL DEAN JAWOULARIS

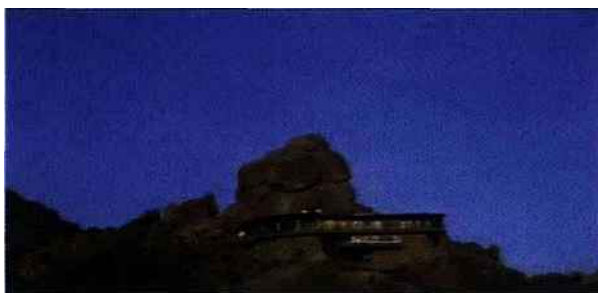
● **Comment tourner dans des lieux isolés comme dans *Apocalypse Now*?**

Il y a beaucoup de compromis. On cherche un endroit désolé, et en fait ce n'est pas si désolé. Toute l'équipe doit venir. C'est comme dans *Les Chemins de la liberté* de Peter Weir, qui vient de sortir : les personnages traversent la steppe, mais je m'imagine toujours que de l'autre côté de la caméra, il y a une autoroute et des McDonald's et tout l'équipe... Il faut un accès, faire venir les camions, on n'est jamais vraiment isolé.

Je me souviens que pour *Little Big Man* d'Arthur Penn (1970), on avait construit un campement de tipis, en passant par un passage très arpenté. Quand l'équipe de la caméra est arrivée, les techniciens voulaient passer en camion, je leur ai dit : « Non, vous ferez comme nous, vous irez à pied. » Il faut avoir conscience qu'il y a une friction constante entre le *art department* et le *camera department* : nous, on est comme des éclairieurs, on arrive d'abord et on fabrique les choses. Et le *camera department* est là pour enregistrer mais il doit respecter ce qui a été fait avant, pas le détruire. J'ai toujours été très paranoïaque avec ça. Il y a vraiment deux groupes sur le plateau. Heureusement, j'ai toujours eu de bonnes relations avec certains chefs opérateurs, comme Vittorio Storaro.

● **À quoi a ressemblé votre collaboration avec Antonioni?**

On a travaillé ensemble sur *Zabriskie Point* (1970), puis sur trois autres projets : *The Crew*, qui décrivait un meurtre sur un yacht, *The Story of Two Telegrams*, et un troisième. *The Crew* a été le plus important, on a été essayé de le faire deux fois. La première fois, après *Rusty James* (1983), je suis allé en Floride pour travailler sur le film. Et puis à nouveau trois ans plus tard, à Rome. J'ai travaillé sur *The Tale of Two Telegrams* à Rome aussi. Quand on est interviewé, on nous parle de films qu'on a faits, mais il y a tous les films qui ne se font pas. Quand j'étais jeune, j'ai vu *L'Avventura* sur Sunset Boulevard. Je travaillais pour Disney à l'époque. Je n'imaginai pas qu'un autre cinéma puisse exister. Je ne me destinai pas à la direction artistique, au décor. C'était une révélation de découvrir



Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni (1970).



Coup de cœur de Francis Ford Coppola (1982).

que le cinéma pouvait être profond et artistique. J'ai eu la chance de passer beaucoup de temps avec Antonioni, c'était un homme extraordinaire.

● **Parlez-nous de la maison de *Zabriskie Point*.**

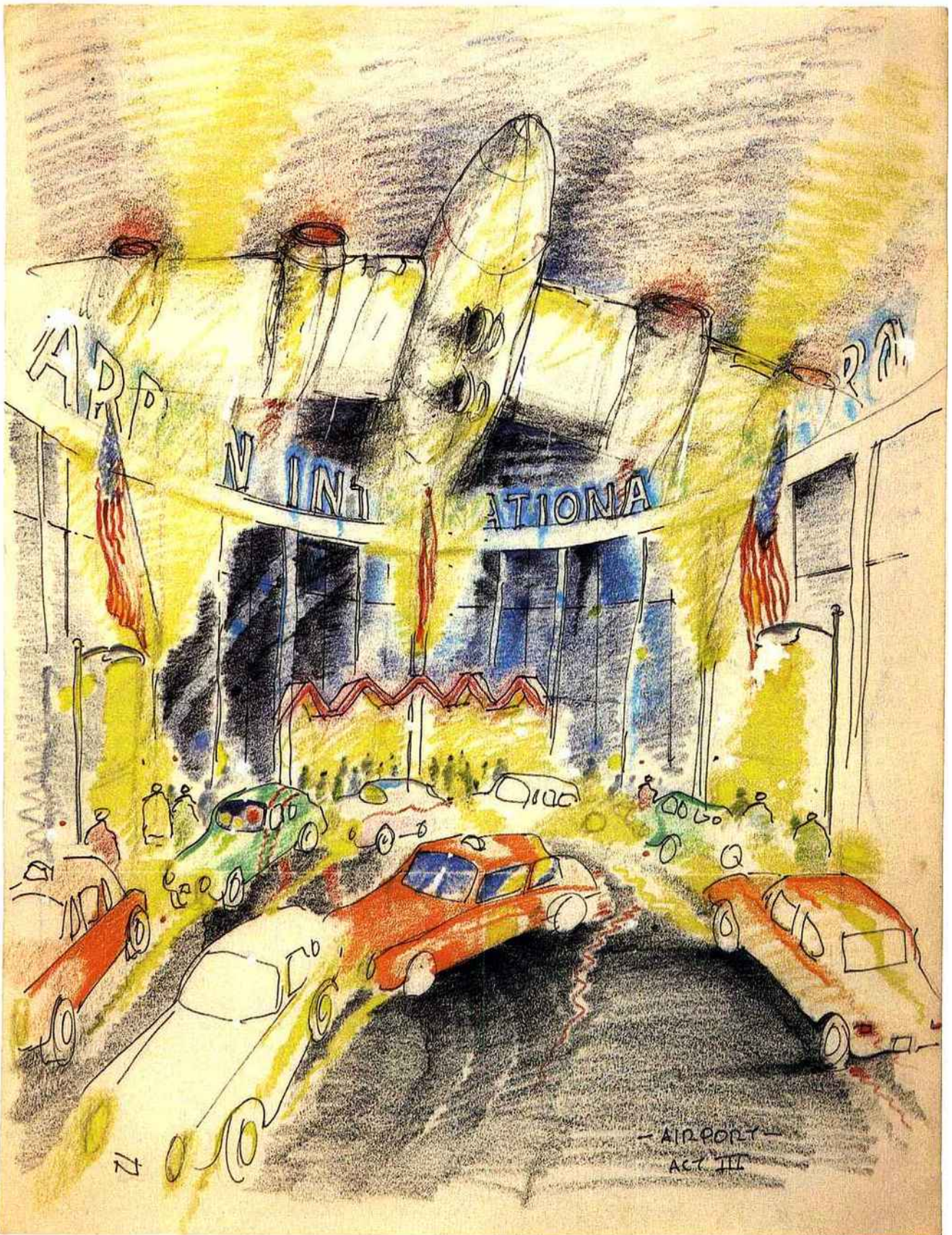
La maison devait exploser, et tout le consumérisme et le matérialisme avec. La solution de facilité aurait été de tourner dans une maison, et de faire exploser la maquette de la maison ; mais quand une maquette explose, il y a des problèmes, notamment de fumée. Donc on a construit la maison. Mon souci était de trouver les rochers pour construire la maison face au soleil. Pour filmer l'explosion, il y avait dix-sept caméras, à des distances différentes, avec des objectifs différents et des vitesses différentes. Puis on a fait un trou, j'ai acheté de la nourriture, et on a filmé l'explosion de la nourriture avec une caméra spéciale de la NASA qui permettait un ralenti extrême afin de filmer les fusées. Ces plans sont mêlés à l'explosion de la maison comme des gros plans de l'explosion.

● **À quoi ressemblait *The Crew* ?**

The Crew est l'histoire d'un homme qui vient travailler au bureau un matin et tout le monde lui crie « Bon anniversaire ! » Il est déprimé, il quitte le bureau et va à son yacht. Le bateau étant trop grand pour une personne, deux types lui proposent de l'aider, et ils partent avec lui. Il embarque donc avec ces deux inconnus. J'ai beaucoup réfléchi sur ce film parce qu'il y a une tempête pendant laquelle le personnage se cache de ces deux hommes. Je me suis renseigné sur l'entraînement des pilotes de ligne, je suis allé à l'école d'Alitalia, la compagnie aérienne italienne. Cette école avait un vrai décor de cinéma : il y avait un écran où on pouvait glisser n'importe quel aéroport pour s'entraîner à décoller ou atterrir. Le mécanisme avait été fait en Hollande, j'y suis allé pour leur commander la même chose pour le bateau.

● **Antonioni était sensible à cette machinerie?**

Certains réalisateurs comme Arthur Penn s'intéressent aux acteurs et à l'histoire, pas au décor. Michelangelo était architecte. Il essayait toujours des choses. Sur *Le Désert rouge* (1964), il a utilisé une peinture qui change de couleur quand elle est exposée à la lumière. Il y a une scène avec les acteurs sur le lit, où la peinture change mais c'est si subtil qu'on ne voit rien à l'écran. Sur *Zabriskie*, un jour,



COLL. BÉAN TAVOULIATIS

Dessin pour les décors de *Coup de cœur* de Francis Ford Coppola (1982).



Rusty James de Francis Ford Coppola (1983).



● L'un des films les plus parfaits d'un point de vue visuel et sonore sur lequel vous avez collaboré est *Rusty James* de Coppola (1983).

On tournait *Outsiders* (1983) à Tulsa. Personne n'aimait tourner là, et la chaleur allait arriver. Mais à la fin du tournage Coppola dit soudain : « On va rester là, on va faire un autre film. » Quoi ? Et finalement *Rusty James* est un film beaucoup plus intéressant qu'*Outsiders*. Le style visuel est venu de la ville même de Tulsa. Il y a là-bas tous ces grands murs vides. La ville avait vécu des émeutes raciales d'une très grande violence dans les années 20. C'était terrible : une partie de la ville avait été brûlée. On pouvait entrer dans ces bâtiments, ils étaient ouverts, il y avait ces murs vides, on sentait une présence traumatique. C'est dans un de ces endroits qu'on a installé le café. On a décidé de diffuser de la fumée dans les rues pour accentuer le caractère étrange de l'atmosphère.

C'est aussi sur ce film que j'ai pu mettre en œuvre ce que je voulais faire sur *Hammet* de Wim Wenders (1982) : les ombres peintes. Sur *Hammett*, je voulais peindre directement les ombres sur les murs. Ce n'était pas pour remplacer les vraies ombres, mais au contraire pour jouer avec, avoir deux types d'ombres différents. Or le caméraman Joseph Biroc était furieux ! Les ombres font partie du travail du chef opérateur ! Heureusement,



Peggy Sue s'est mariée de Francis Ford Coppola (1986).

sur *Rusty*, Stephen H. Burum était partant. Je crois que *Tucker, Peggy Sue s'est mariée* (1986) et celui-là sont sous-estimés. Ce sont des films étranges.

● Pourquoi *Peggy Sue* ?

Peggy Sue n'était qu'un film-contrat que Coppola était obligé de faire pour rembourser ses dettes. Il m'a dit en lisant le script : « Qu'est-ce qu'on peut faire pour le rendre plus intéressant ? » On a décidé de tout peindre, les rues, les pelouses. On tournait à Santa Rosa, une petite ville charmante, idyllique, souvent utilisée dans les films hollywoodiens. On a rendu les rues pourpres, les trottoirs oranges, les herbes extra-vertes. Cela donne de l'aura, même si on ne le remarque pas consciemment.

● Il y aussi l'effet du miroir au début de *Peggy Sue s'est mariée*. Vous aimez ce genre de « trucs » ?

Oui. Au début du film c'est le motif classique de la femme au miroir. Kathleen Turner regarde la caméra et se maquille. Mais en réalité il y avait une autre actrice qui faisait face à Kathleen Turner, il n'y avait pas de miroir. On a refait cet effet à la fin du film, à l'hôpital, lorsqu'on repasse « de l'autre côté du miroir » et qu'on retourne à la vie présente. Là aussi il y avait deux espaces, et pas de miroir. On a une impression surréelle sans savoir précisément ce qui se passe.

C'est un procédé qu'on a utilisé dès *Coup de cœur* (1982). Le film devait être tourné à Chicago, puis Francis a voulu le faire à Las Vegas, et puis il a décidé de tourner dans ses studios Zoetrope. On avait donc la possibilité d'avoir plusieurs scènes côte à côte et de jouer sur le passage de l'une à l'autre. Au lieu de faire un montage entre deux espaces, on mettait un tissu (« scrim ») entre deux pièces, on baissait la lumière de la première pièce, on montait celle de la seconde, et on avait l'impression de changer de lieu. C'est un effet très puissant. C'est peu utilisé au cinéma, même au théâtre. C'est dommage. Aujourd'hui tout le monde voudrait le faire en numérique ! Mais là, ce qui est intéressant, c'est qu'on le fait pour de vrai, avec nos propres mains.

*Entretien réalisé par Stéphane Delorme
à Paris, le 8 février.*

L'exposition « Dean Tavoularis : le magicien d'Hollywood » se tiendra à la galerie Catherine Howard à Paris du 18 mars au 21 mai. Seront présentés des peintures et des dessins de Dean Tavoularis et des story-boards et dessins de cinéma d'Alex Tavoularis.



COLL. DEAN TANOUARIS

« Dead Man in the Street » (acrylique et photographie sur toile sensibilisée, 2007)



COLL. DEAN TANOUARIS

« Dead Girl in a Car » (acrylique et photographie sur toile sensibilisée, 2007)