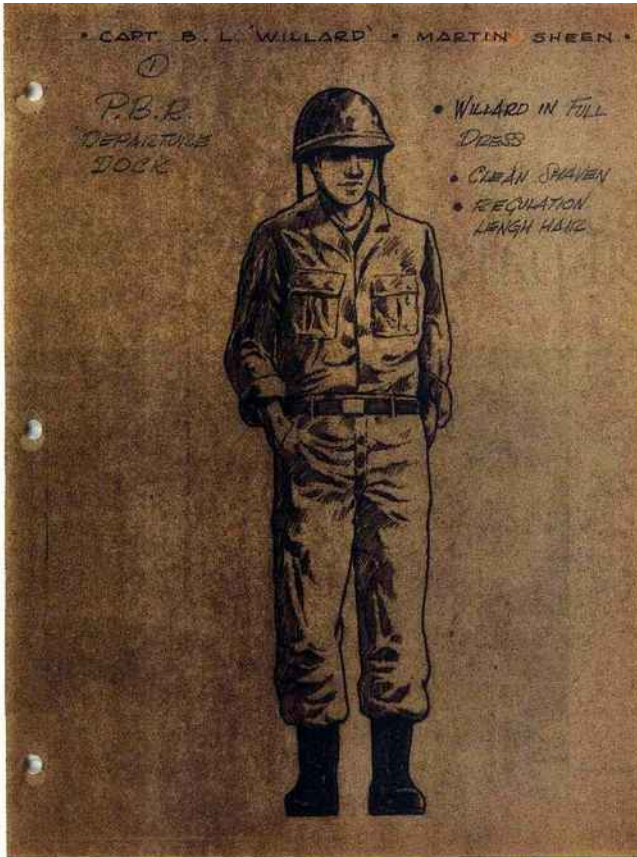
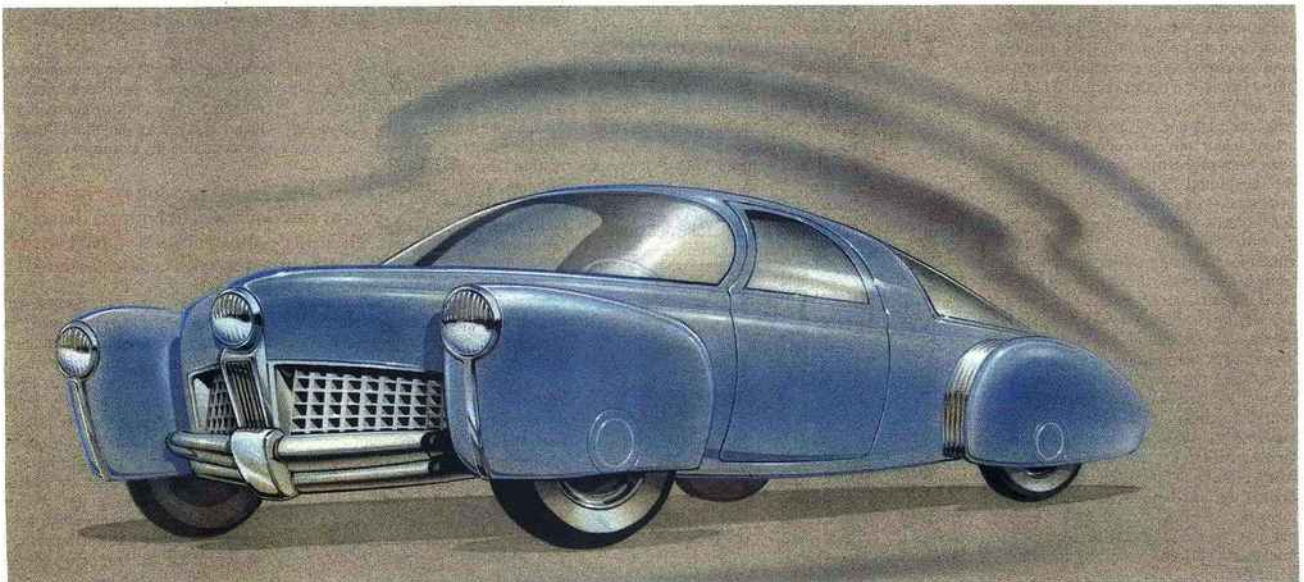


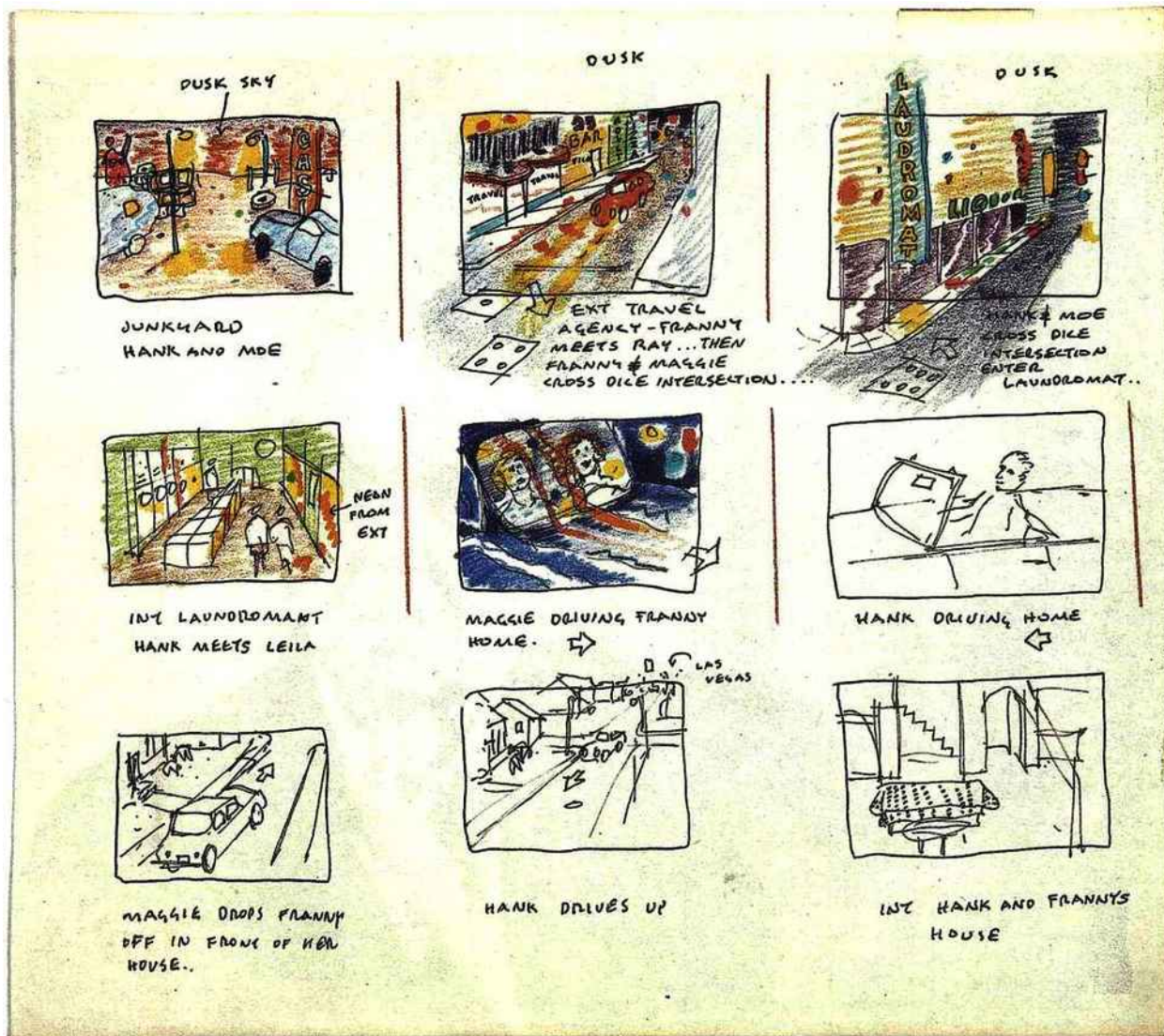


LE MAG RENCONTRE



Dean Tavoularis
L'illusionniste





Page de gauche, dessins de recherche d'Alex Tavoularis, qui a travaillé en tandem avec son frère Dean. En haut, le capitaine Benjamin L. Willard, interprété par Martin Sheen dans *Apocalypse Now*, (1979); voiture pour Tucker (1988) - deux films de Francis Ford Coppola.

Ci-contre: extrait du story-board original de *Coup de cœur* (1982), de Francis Ford Coppola, conçu par Dean Tavoularis. DESSINS TAVOULARIS

Par BRUNO ICHER

« **C**e que je voudrais faire si j'avais 20 ans aujourd'hui ? » Dean Tavoularis, l'un des directeurs artistiques les plus talentueux et les plus prolifiques du cinéma, prend tout son temps

pour répondre. D'abord parce qu'il préfère raconter les innombrables histoires qui ont jalonné sa carrière plutôt que de parler de lui. Il est assis dans la galerie parisienne (1) où sont exposés les tableaux qu'il peint depuis que le cinéma ne dévore plus la quasi-totalité de son existence. A côté de ses toiles, les superbes illustrations réalisées par son frère, Alex, avec qui Dean a travaillé sur presque chaque film. Une manière pudique de souligner que tout est lié : la peinture, le cinéma, la famille...

A 79 ans, le concepteur des décors des films de Coppola, Antonioni, Friedkin, Penn ou Polanski, goûte désormais le plaisir de la lentur entre Los Angeles et Paris, aux côtés de son épouse, la comédienne Aurore Clément rencontrée sur le tournage d'*Apocalypse Now*, il y a trente-cinq ans. Après une moue dubitative, il se lance : « Si j'avais 20 ans aujourd'hui, je crois que je ferais exactement la même chose qu'à l'époque où la question s'est vraiment posée : des études pour devenir architecte et consacrer une partie de mon temps à la peinture. » Et pas de décor pour le cinéma ? « Non, je ne crois pas. Trop dur. » Ainsi, l'inventeur du New York du *Parrain*, du village indien de *Little Big Man*, du temple d'*Apocalypse Now*, de la maison de *Zabriskie Point* ou du sud profond de *Bonnie and Clyde* aurait raté tout ça sans le moindre regret ? « Je me suis passionné pour ce métier grâce auquel je pou-

« Little Big Man », « le Parrain »
« Apocalypse Now »... A l'occasion d'une exposition parisienne, Dean Tavoularis, brillant chef décorateur d'Hollywood, raconte sur quarante ans de carrière.



Francis Ford Coppola avec Dean Tavoularis (non datée). PHOTO COLL. PERSONNELLE

vais donner libre cours à ma curiosité, mais il y a un lourd tribut à payer: le temps qu'on doit y consacrer et la somme incroyable de travaux répétitifs. Et puis, même si ce n'a jamais été une obsession, la peinture m'a beaucoup manqué.» Sur les murs de la galerie, chacun peut constater que Dean Tavoularis s'est efforcé de rattraper le temps évanoui. Aux côtés de storyboards et de croquis essentiellement réalisés par son frère Alex, des portraits, des collages, des aquarelles ou une série épatante de *dead bodies*, toiles exécutées sur des photos de victimes de morts violentes à Los Angeles dans les années 30 ou 40, comme une trace tangible que le cinéma n'est pas si éloigné que cela. D'ailleurs, Dean Tavoularis est aussi à Paris parce qu'il vient de terminer le tournage du film de Roman Polanski, *Carnage*. «Une production impeccable de bout en bout, et Polanski est un cinéaste et un homme formidables. Moi qui me suis si souvent plaint des studios et des difficultés de ce boulot, je dois reconnaître lorsque les choses se déroulent aussi bien.»

Un climatiseur contre des billets

Sur la question des tournages périlleux et des bagarres avec les producteurs, voire les metteurs en scène, Dean Tavoularis en connaît un sacré rayon. Témoin actif de la fin de l'époque des majors aux pleins pouvoirs, dans les années 60, membre à part entière de l'éclosion du nouvel Hollywood, il est désormais la mémoire vivante d'une époque pleine de bruit et de fureur dont rien ne dit qu'elle se reproduira un jour. Une anecdote survenue sur le tournage de *The Brink's Job* (distribué en France sous le titre affligeant de *Têtes vides cherchent coffres pleins*) de William Friedkin, en 1977, mesure tout ce qui sépare les films de l'époque de ceux d'aujourd'hui. Pour les besoins de cette histoire de cambrioleurs to-

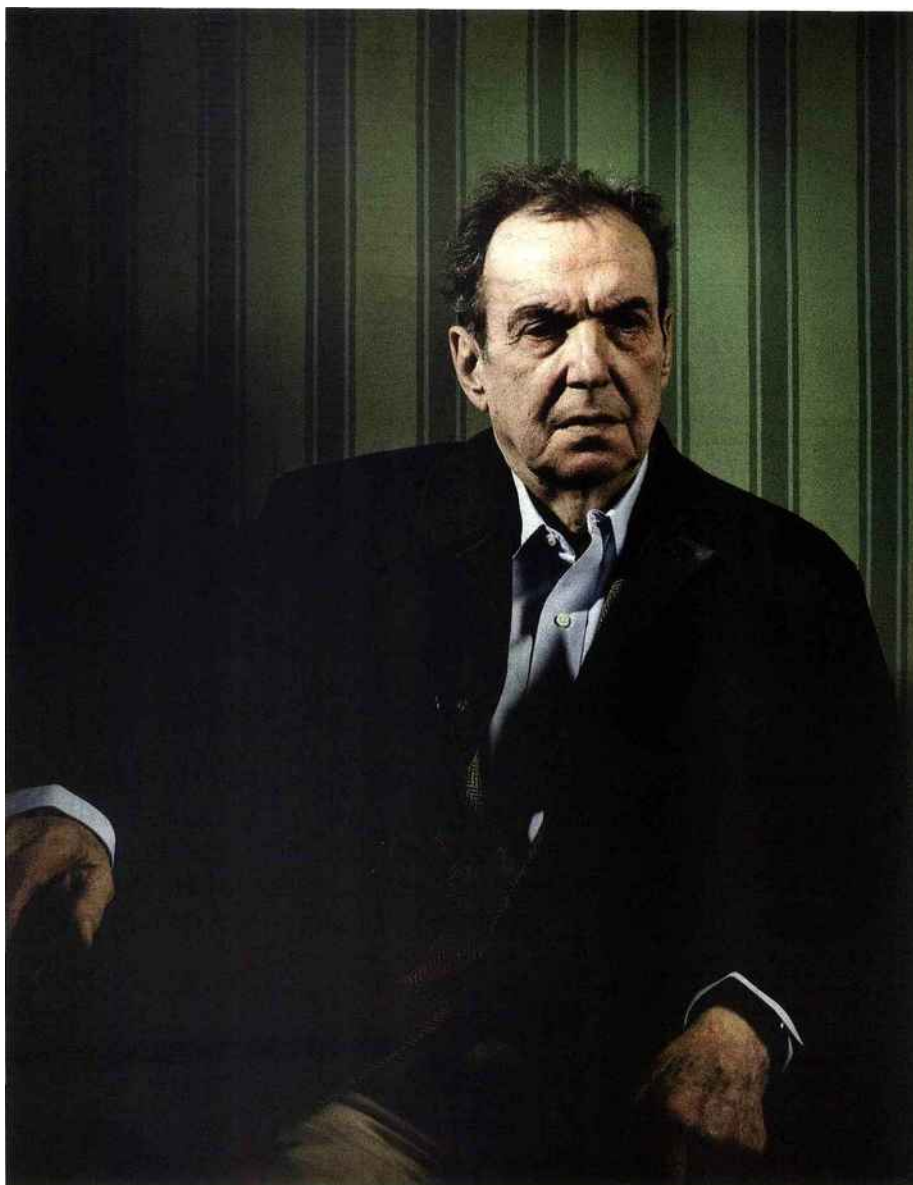
cards emmenés par Peter Falk, le Boston des années 30 avait été reproduit, et plusieurs scènes en extérieur avaient exigé de masquer tous les signes de modernité dans les rues. Juste avant de tourner, l'équipe remarque qu'un appareil à air conditionné fait tâche à une fenêtre de l'immeuble en plein dans le champ. Le propriétaire de l'appartement, contre quelques billets, accepte d'enlever son climatiseur. «Et le lendemain, la plupart des fenêtres de l'immeuble avaient, elles aussi, un climatiseur», sourit Dean Tavoularis. «Aujourd'hui, on l'aurait enlevé à la palette graphique et on n'aurait peut-être même pas construit ni même imaginé les décors. Sur un tournage, il faut absolument s'occuper de tout. Les décors, les fi-

gurants, les costumes, tout, et même le reste.» La preuve, en souvenir de Liz Taylor qui vient de disparaître, Dean se rappelle de son unique rencontre avec la star américaine. «Sur le tournage de *Candy* de Christian Marquand, à Rome, j'ai croisé quelques grandes personnalités de l'époque : Marlon Brando, Walter Matthau, John Huston, James Coburn qui faisaient des apparitions dans le film. Et puis un soir, Richard Burton est arrivé. Il était accompagné par Liz Taylor, très beaux tous les deux. La conversation s'engage, mais Liz ne parlait pas beaucoup, jusqu'au moment où elle lance : "Pas moyen de trouver une goutte de Wild Turkey dans cette ville !" Il y a eu un léger froid et puis je lui ai dit que si, justement, une petite boutique de liqueurs pas loin de là où nous tournions vendait son bourbon préféré. Pendant tout le temps où Burton et Taylor sont restés à Rome, j'ai dû leur amener une bouteille de Wild Turkey chaque jour. On doit vraiment veiller à tout.»

«Une petite graine»

Dans un autre genre, Dean Tavoularis s'est employé sur des tournages gigantesques, avec d'autres contraintes. «Pour *Little Big Man* et la séquence de la bataille de *Little Big Horn*, 300 ou 400 figurants avaient été recrutés. Pour chacun d'eux, je devais vérifier que le maquillage des peintures de guerre était bien conforme avec celui que nous voulions. Pas les couleurs gueulardes habituelles des westerns d'avant mais une palette plus proche des vraies couleurs qu'utilisaient les Indiens. Je devais aussi littéralement leur courir après pour qu'ils passent chez le coiffeur. C'était crevant.» Dans la foulée, Dean Tavoularis se souvient des tentes du village indien qu'il avait fait confectionner dans une tannerie de Los Angeles, «avec des coutures invisibles et assez fines pour que, la nuit, on puisse voir par transparence la lumière du feu de camp allumé à l'intérieur, comme des lanternes posées sur la prairie». Avec ses proches collaborateurs, dont son ami Angelo Graham, ils campaient à quelques dizaines de mètres du champ de bataille de *Little Big Horn*, «un moment extrêmement émouvant», dit-il simplement.

Dean Tavoularis n'a pas oublié les circonstances qui l'ont amené jusque-là. Pour ce fils d'immigrants grecs du Péloponnèse, né le 18 mai 1932 à Lowell, Massachusetts, l'enfance fut rythmée par les visites dans un drôle de parc d'attractions auquel peu d'enfants avaient alors accès. Son père, travaillait dans l'entreprise de distribution de café créée par son frère à Los Angeles. Pendant les vacances, Dean l'accompagnait lors des livraisons de café à travers la Californie avec, comme passage obligatoire, les studios de la



A 79 ans, le chef déco d'Antonioni ou Polanski (ici, à Paris, le 22 mars), consacre désormais davantage de temps à la peinture. PHOTO F. STUCIN / MYOP

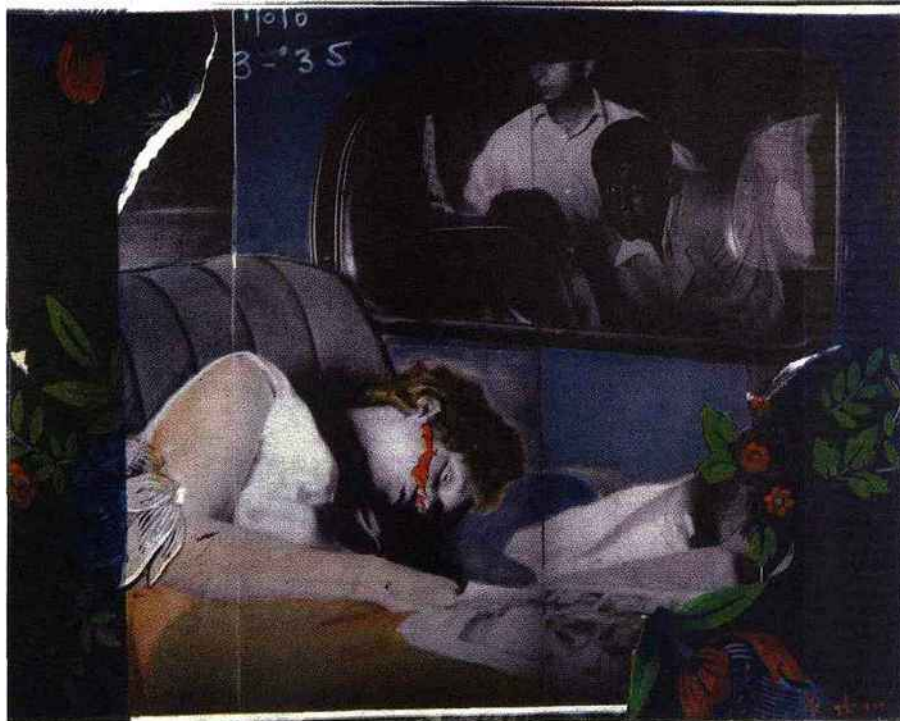
Fox. «J'ai ainsi connu le temple de la fabrication des films, écrit Dean dans un catalogue d'une de ses expositions en 2005. J'ai vu les merveilles de ce monde – des figurantes vêtues en belles du Sud, des monstres allant déjeuner, leur tête d'insecte rejetée en arrière, découvrant leur visage humain, des paysages martiens et des gratte-ciel. A 12 ans, je n'avais aucune idée de ce qu'était la direction artistique d'un film, mais je me rends compte que ces visites ont planté en moi une petite graine.»

Pendant ses études, le jeune homme s'intéresse à deux domaines : la peinture et l'architecture. Le City College le jour, une école d'art le soir. Comme tous les étudiants dans son cas, il tente sa chance dans ce que ces

jeunes gens appelaient alors la Cathédrale de l'art – les studios Disney, qui, à sa grande surprise, l'engagent. Un an à copier les dessins des autres pour en faire de l'animation manque de le dégoûter à tout jamais de l'industrie du cinéma mais, au moment où il présente sa démission, la direction du studio lui propose de passer au département artistique des films avec acteurs. «J'étais fasciné d'entrer dans ce monde magique. J'ai vu Kirk Douglas, James Mason, oh mon Dieu ! On tournait Vingt Mille Lieues sous les mers. J'ai tout appris de la fabrication d'un film pendant mes années chez Disney.» Sept ans exactement, durant lesquels Dean Tavoularis continue à peindre à l'école du soir, «libre, détendu».

A l'époque, il découvre aussi *L'Avventura* et le cinéma d'Antonioni. Un choc visuel et intellectuel à travers lequel le cinéma n'apparaît plus seulement comme le divertissement du samedi soir. Et puis il a fallu choisir entre un métier et son désir de peindre.

Quelques engagements comme assistant décorateur sur des productions de Stanley Kramer notamment, puis c'est le grand bain quand Arthur Penn, sur les conseils de Warren Beatty, lui offre la direction artistique de *Bonnie and Clyde* en 1966. Le projet inaugure une nouvelle époque. Le film, puissant, violent, en rupture avec le vieil Hollywood qui commence à perdre pied, est trop tentant, et Dean Tavoularis n'a plus vraiment le choix.



Dead Girl in a Car (2007), de Dean Tavoularis, acrylique et photographie. TAVOULARIS



Sans titre (2001), de Dean Tavoularis, crayons de couleur et collage sur papier. TAVOULARIS

Il fallait participer à ce projet et à tous ceux qui allaient suivre. La peinture allait être oubliée pendant quelques dizaines d'années. «Je n'ai jamais eu l'impression d'avoir voulu être ce que je suis devenu, sourit Dean. C'est un enchaînement qui s'est déroulé à toute allure, j'ai été pris dans le mouvement.»

Drogue et chaleur étouffante

Dans le sillage de *Bonnie and Clyde*, vient la rencontre avec Francis Ford Coppola et la formation d'un couple qui a fait date dans l'histoire du cinéma. Ensemble, ils tournent une quinzaine de films, Coppola aux manettes en tant que réalisateur, producteur ou les deux. «J'ai aussi beaucoup aimé travailler avec Michelangelo Antonioni, soupire Dean Tavoularis. Sur Zabriskie Point, mais aussi sur trois autres projets qui n'ont, hélas, jamais vu le jour. C'est un homme qui m'a beaucoup appris en termes artistiques. Tous ses projets étaient un travail soigné, impeccable, parfaitement planifié. Un peu le contraire de Francis», plaisante-t-il. Avec Coppola, tout commence sur le tournage du *Parrain*, en 1972. Dean venait de terminer *Candy*, de Marquand, où il avait sympathisé avec Brando. «Beaucoup de gens ont raconté l'histoire de Brando et du Parrain, moi j'ai assisté à la scène. Francis travaillait à l'adaptation du livre de Puzzo qui avait été un best seller, et tout le monde se demandait qui serait le Parrain. Jusqu'au jour où Francis m'a dit qu'il avait fait son choix: Marlon Brando. Comme je le connaissais, il m'a demandé d'organiser une rencontre. J'étais enthousiaste, mais la Paramount qui finançait le film a dit qu'il n'en était pas question. Brando était trop compliqué, trop cher. On s'est quand même retrouvés à un dîner avec Francis, Marlon Brando et Christian Marquand, qui habitait chez Marlon à Los Angeles. C'était au Chianti, un restaurant italien. Francis parlait du film, de l'histoire, du rôle, et Marlon était passionné. Jusqu'au moment où il a dit qu'il avait déjà une petite idée. Il a commencé à parler avec cette voix éraillée en se coiffant les cheveux en arrière. Il a mis ensuite des serviettes en papier dans ses joues et, en cinq minutes, nous avons vu naître le Parrain. Francis était surexcité, il a demandé s'il pouvait le filmer en vidéo. Marlon a répondu oui, bien sûr, aucun problème. C'est amusant d'ailleurs que tout le monde raconte que Brando était capricieux, insupportable, méprisant ou alcoolique alors qu'il était vraiment le contraire de tout cela. En tout cas, après, avec sa vidéo, Francis a convaincu tout le monde.»

Pour les décors, l'affaire n'a pas été simple. «La Paramount voulait qu'on tourne tout dans

leurs studios de Hollywood. Francis et moi n'étions pas d'accord, mais on a visité quand même et, comme nous le pensions, ça ne collait pas. On leur a dit alors que, pour tourner là, il fallait rehausser tous les immeubles de deux étages car, à New York, les immeubles ont au moins six étages. Ensuite, ils ont voulu que nous tournions à Saint-Louis. C'est une jolie ville, mais elle ne ressemble pas du tout à New York. D'une manière générale, si nous avons suivi les ordres des studios, le Parrain n'aurait pas été ce film iconique, mais un film de gangsters comme les autres.»

Se bagarrer contre des producteurs, résister aux pressions financières, ne pas se laisser faire, tel a été le quotidien de Dean Tavoularis pendant près de quarante ans. Même si certains films ont été, de ce point de vue, bien moins éprouvants, comme *le Parrain II* où Coppola, auréolé du triomphe du premier, a pu imposer toutes ses idées sans discussion. En revanche, toujours avec Coppola, rien ne pourra sans doute égaler et encore moins dépasser la folie d'*Apocalypse Now*, les catastrophes à répétition: la chaleur écrasante des Philippines et de la Malaisie, le typhon qui oblige à tout reconstruire, le renvoi de Harvey Keitel, remplacé par Martin Sheen, victime pendant le tournage d'une crise cardiaque sévère, l'hystérie qui s'est emparée de la moitié de l'équipe et la drogue qui circulait comme dans les bataillons de GI embourbés au Vietnam. «J'aime répéter que j'ai célébré trois de mes anniversaires pendant *Apocalypse Now*, s'amuse Dean Tavoularis. Quand nous avons fait la fête des cent jours de tournage, on se disait que ça allait bientôt se terminer. Et puis on a fait la fête des deux cents jours, et on ne savait plus alors s'il y aurait une fin.» Cette méthode baroque, qui a fait la folie et le génie de Coppola, est devenue une sorte de label du cinéaste.

Au printemps 1983, il tourne *The Outsiders* à Tulsa, Oklahoma, et réserve une surprise du chef à son équipe. «Nous étions installés à Tulsa parce que le roman de S.E. Hinton, dont le film s'inspire, s'y déroulait. Nous avions prévu de tourner avant l'été, terriblement chaud là bas. Une semaine avant le dernier plan, alors que nous pensions tous rentrer chez nous, Francis annonce que nous restons là pour faire un autre film, et que je serais inspiré de commencer à réfléchir aux décors.» Une intuition dingue et contraire à tout ce qui se fait, qui donna un

«C'était au Chianti, un restaurant italien. Coppola parlait du film, du rôle. Marlon Brando a pris cette voix éraillée en se coiffant les cheveux en arrière. Il a mis des serviettes en papier dans ses joues et, en cinq minutes, nous avons vu naître le Parrain.»

Dean Tavoularis

film en noir et blanc vaporeux, aux confins de l'expressionnisme, réalisé sur l'énergie puisée au fond de chacun : *Rumble Fish*, rebaptisé *Rusty James* en français. Suivront d'autres films avec Coppola, émaillés de souvenirs emballants comme le décor extravagant de néons dans *Coup de cœur*, comme *Conversation secrète* et une amitié avec Gene Hackmann, ou plus délicats comme *Hammett* de Wim Wenders, produit par Zoetrope, la société de Coppola. «Il y avait une curieuse ambiance. J'ai l'habitude d'arriver très tôt sur le plateau. Là, alors que tout était éteint, l'équipe arrivait peu à peu et on se regardait, silencieux, tandis que dans une pièce du fond, on entendait le cliquetis de la machine à écrire sur laquelle Francis et Wim réécrivaient les scènes que nous allions tourner le jour même.»

«Une véritable abomination»

Au cours de la frénésie des années 80, Dean Tavoularis envisage même de tourner son propre film. «Avec Roger Birnbaum, qui est devenu depuis l'un des pontes de la MGM, j'avais acheté les droits de *Serenade*, un roman de James Cain jamais adapté, et j'avais confié l'écriture du scénario à Jim Harrison. Pas mal, non ? Mais le film n'a pas pu se faire pour des raisons de financement.» L'argent n'est pas le sujet favori de Dean Tavoularis. Toujours dans le catalogue de l'exposition de 2005, il écrivait : «Le budget, la comptabilité, les éventuels mensonges sont pour moi une véritable abomination. Je ne commence à me rendre compte qu'aujourd'hui que cet aspect du travail a pris la haute main, et que le processus de fa-

brication d'un film s'enfonce dans une sorte de cauchemar affairiste.» Quand il rédige ces lignes, Tavoularis n'a plus travaillé pour le cinéma depuis quatre ans, et il lui faudra encore six ans pour y revenir – cette année –, et encore parce que Polanski l'a convaincu. Le même Polanski qui définissait ainsi son travail de directeur artistique : «Quand on a quelqu'un comme Dean, on le laisse faire. Il y a chez lui une impression que tout est tourné dans des décors naturels. Et ça ne se remarque pas. C'est le plus difficile à faire, parce que faire des décors où on reconnaît l'auteur, c'est beaucoup plus simple.»

Depuis 2001, Dean Tavoularis est donc peintre. Il aime retrouver la solitude de son atelier le matin, l'odeur de la peinture et la toile laissée la veille. Hormis l'intermède Polanski, il n'est pas sûr de revenir au cinéma. «Je déteste jouer au vieux sage, mais le cinéma de la palette graphique ne m'intéresse pas beaucoup. Tout comme ces énormes productions à effets spéciaux qui s'enchaînent l'une derrière l'autre. En revanche, je crois plus que jamais à une nouvelle génération qui viendra bousculer ce système comme notre génération l'avait fait.» En attendant, après l'exposition à Paris, Dean Tavoularis retournera à la tranquillité de son atelier. Pour assouvir cette curiosité que l'exercice de la peinture ne cesse de renouveler chez lui. Il dit encore : «Il m'arrive souvent de penser au mot que l'acteur George Sanders avait laissé avant de se suicider : "Cher monde, je m'en vais parce que je m'ennuie." Moi, je ne m'ennuie toujours pas.» ◆

(1) «Outside», galerie Catherine Houard
15, rue Saint-Benoît, 75006 Jusqu'au 21 mai.
Rens · 0954202149