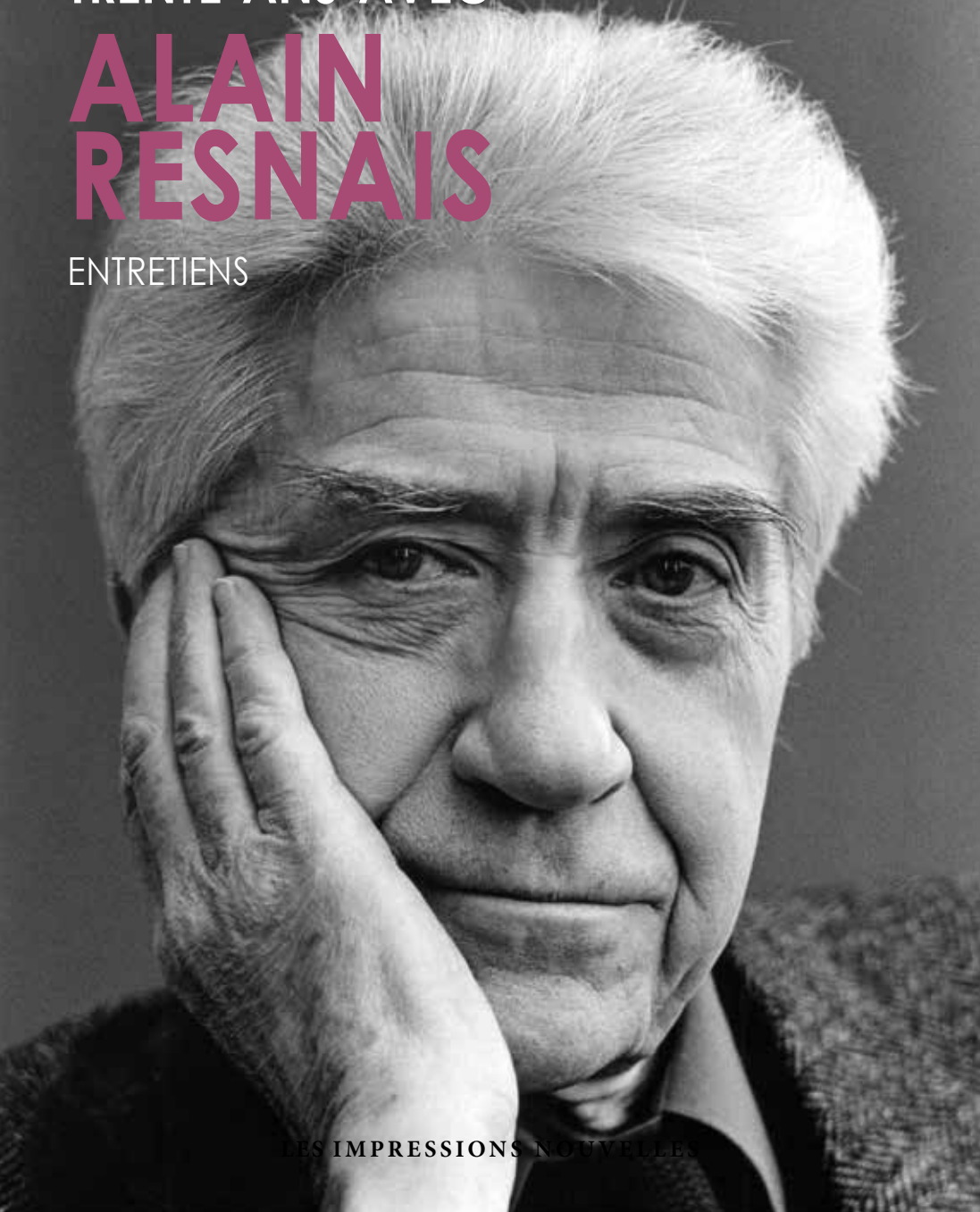


François Thomas

TRENTE ANS AVEC

ALAIN
RESNAIS

ENTRETIENS



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Ouvrage publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Couverture : © Bertrand Carrière - VU' (1994)

Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2022
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

François Thomas

TRENTE ANS AVEC
ALAIN RESNAIS

ENTRETIENS

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

DU MÊME AUTEUR

OUVRAGES

L'Atelier d'Alain Resnais (Flammarion, 1989)

Citizen Kane (avec Jean-Pierre Berthomé, Flammarion, 1992)

Orson Welles au travail (avec Jean-Pierre Berthomé, Cahiers du cinéma, 2006)

Alain Resnais, les coulisses de la création (Armand Colin, 2016)

DIRECTION D'OUVRAGES COLLECTIFS

Le Court Métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers (avec Dominique Bluher, Presses universitaires de Rennes, 2005)

Le Mythe du « director's cut » (avec Michel Marie, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008)

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord aux responsables des publications qui ont encouragé et accueilli, de 1984 à 2013, mes entretiens avec Alain Resnais réunis dans ce livre. Michel Ciment m'a laissé carte blanche pour écrire sur Resnais dans la revue *Positif* pendant plus de trente ans et, à la sortie de ses nouveaux films, m'a toujours confié les entretiens avec le réalisateur dont il était lui-même l'ami. Gilles Ciment m'a demandé l'entretien sur la bande dessinée pour *CinémAction*, et Jean-Louis Libois et Chantal Meyer-Plantureux sont à l'origine de celui sur le théâtre qui n'a toutefois pu être réalisé à temps pour sa parution dans *Double Jeu*.

CinémAction, par la voix de Monique Martineau, et *Positif* ont aimablement autorisé l'utilisation des entretiens parus dans leurs colonnes. Alain Masson a approuvé la reprise de l'entretien sur *L'Amour à mort* fait en sa compagnie.

Jean-Pierre Berthomé, Olivier Curchod et Philippe Rouyer ont lu la plupart de ces entretiens avant leur publication initiale, de même qu'ils ont été les premiers lecteurs de ce nouveau livre. Leurs conseils ont été précieux, et Philippe a exercé une influence décisive sur certains choix.

Sabine Azéma et Camille Bordes-Resnais m'ont donné leur accord pour publier aussi bien les propos inédits de leur mari et père que ceux validés par lui de son vivant. Elles savent combien je tiens à leur amitié.

TRENTE ANS AVEC ALAIN RESNAIS

Benoît Peeters a accepté le manuscrit pour Les Impressions Nouvelles quinze heures après avoir reçu mon premier courriel. Je souhaite à tous les auteurs de connaître pareille expérience. Le travail avec la coordinatrice éditoriale Mélanie Dufour a été placé sous le même signe de l'évidence.

Et comment dire mon éternelle gratitude à Alain Resnais pour sa confiance en un jeune homme qu'il a aidé à lutter contre la timidité, puis en un ami dont il a embelli la vie?

AVANT-PROPOS

Ce livre réunit les entretiens qu'Alain Resnais m'a accordés de 1984 à 2013, la plupart à l'occasion de la sortie de ses films. En 1984, admirateur de son œuvre depuis la vision d'*Hiroshima mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad* à l'âge de treize ans, et collaborateur depuis peu du mensuel *Positif*, je m'étais porté volontaire en compagnie d'Alain Masson pour interviewer Resnais au sujet de *L'Amour à mort*. Le courant est passé et j'ai ensuite eu la chance que Michel Ciment, l'animateur de la revue, me réserve le privilège des rencontres avec le réalisateur à chacun de ses nouveaux films. En tant qu'auteur de livres, collaborateur de *Positif* et d'autres revues, programmateur occasionnel ou réalisateur d'un documentaire télévisé, j'ai régulièrement fréquenté l'œuvre de Resnais et fait d'autres entretiens avec lui, y compris des entretiens audio pour des suppléments DVD. Une amitié est née. À partir d'*I want to go home* en 1988, j'ai suivi la genèse des films de Resnais, parfois de loin, parfois de très près. Alors que mes premiers entretiens avec lui se fondaient sur une unique projection de presse du film concerné, les suivants se nourrissaient de ma connaissance préalable des projets.

UN INTERVIEWÉ DISERT

Contrairement à l'image que l'on avait parfois de lui, et qui tenait surtout à son refus de paraître à la télévision ou d'être filmé pour des documentaires, Resnais était un interviewé volubile, friand de digressions, aimant

l'échange. Il pratiquait parfois l'omission ou le raccourci pour des raisons diplomatiques compréhensibles, mais il était d'une bonne foi sans faille. Il lui arrivait de demander que certaines informations ne soient pas publiées à la sortie d'un film afin de préserver la fraîcheur de la découverte pour les spectateurs, mais le seul point sur lequel il protégeait durablement ses secrets de fabrication était son travail avec les comédiens.

On trouve des constantes dans ses propos étalés sur trois décennies : les défis lancés aux chefs opérateurs, les décors à transformations, le rôle crucial de la musique, la thématique de la vaine quête du bonheur, et aussi, en cours de route, la conception de ses personnages comme des fantômes, dans le prolongement de ses lectures, enfant, de légendes bretonnes. Il est vite apparu que Resnais appréciait de mettre en avant ses collaborateurs, et l'interroger sur leur apport allait dans mon sens. Il leur attribuait parfois des idées, des choix dont, dans leurs propres témoignages, eux-mêmes lui cèdent la paternité.

Nos entretiens soulignent que la pratique de Resnais a sensiblement évolué dans certains domaines, en particulier l'adaptation d'œuvres préexistantes. Au moment de *L'Amour à mort*, Resnais avait encore pour principe affiché de ne tourner que des scénarios originaux, dont l'écriture réclamait souvent plusieurs années. *Mélo* en 1986, d'après la pièce d'Henry Bernstein, puis *No smoking* et *Smoking* en 1993, d'après une série de pièces du Britannique Alan Ayckbourn, ont représenté de premières exceptions à la règle. En 2002, à l'âge de quatre-vingts ans, pour s'assurer de mener vite ses projets à bien, Resnais a résolu d'adapter systématiquement des œuvres dramatiques. Il s'agissait

alors dans son esprit de pièces, d'opéras, d'opérettes, de comédies musicales ou même de films dont il tournerait un remake, si bien que l'adaptation d'un roman de Christian Gailly avec *Les Herbes folles* en 2009 fut une surprise de taille. Les décennies abordées dans le présent livre sont aussi, passé *L'Amour à mort*, celles où Resnais a privilégié de façon croissante le décor construit en studio, voire le décor unique. Et, alors qu'il évitait jusque-là de reprendre les mêmes têtes d'affiche d'un film à l'autre, le cinéaste s'est adressé de manière répétée à une même troupe de comédiens principaux, au premier rang desquels Sabine Azéma, Fanny Ardant, Pierre Arditi, André Dussollier et Lambert Wilson.

LES INÉDITS DU SOMMAIRE

Les entretiens consacrés aux films pris isolément sont parus pour la plupart dans *Positif* au moment de la sortie en salles, mais ceux sur *I want to go home* et sur le documentaire *Gershwin* sont inédits. Notre conversation sur *I want to go home*, en 1989, était destinée d'une part à servir de matériau d'information pour le chapitre sur la genèse de ce film dans mon livre *L'Atelier d'Alain Resnais* alors en voie d'achèvement, d'autre part à fournir l'essentiel d'un éventuel entretien à paraître dans *Positif*, que nous aurions enrichi par la suite. Resnais s'est toutefois entendu avec le distributeur pour n'accorder que trois entretiens de promotion à des périodiques français au choix de l'attachée de presse, laquelle a retenu d'autres supports que *Positif*. La télédiffusion de *Gershwin* en 1993 ne s'était accompagnée d'aucune déclaration dans la presse, et, en 1996, nous avons souhaité qu'il reste un témoignage de Resnais

pendant que le travail sur ce documentaire restait récent dans sa mémoire.

Deux entretiens thématiques complètent le sommaire, l'un sur la présence de la bande dessinée dans le cinéma de Resnais, l'autre sur sa vie de spectateur de théâtre.

L'interview sur la bande dessinée, en 1990, commandée pour un hors-série de *CinémAction* intitulé « Cinéma et bande dessinée », prolonge les propos sur *I want to go home*, film écrit par le scénariste et dessinateur américain Jules Feiffer et dont le personnage principal est un *cartoonist*. Le lecteur s'apercevra que les propos de Resnais sur le neuvième art sont fortement situés dans le temps. Resnais n'avait pas encore vu le tout récent *Batman* de Tim Burton, qui allait lancer la vogue des adaptations de superhéros dessinés, et il s'exprime sur ses projets inaboutis avec Stan Lee, le scénariste vedette et longtemps rédacteur en chef de Marvel Comics, douze ans avant le tournant représenté par *Spider-Man* de Sam Raimi.

L'entretien sur le théâtre, inédit, était prévu pour un numéro de la revue *Double Jeu* sur « Alain Resnais et le théâtre » en 2011, mais les retards pris dans la préparation de *Vous n'avez encore rien vu* nous ont conduits, le cinéaste et moi, à renoncer avant la date limite. Nous avons enregistré l'entretien l'année suivante dans la perspective d'une publication en une autre occasion. Resnais parcourt en accéléré huit décennies de spectateur de théâtre, en commentant aussi ce qui, dans son mode de travail ou ses choix de comédiens, provient de sa fréquentation des scènes françaises, anglaises et new-yorkaises.

AVANT-PROPOS

PASSER DE L'ORAL À L'ÉCRIT

Les entretiens déjà publiés en revue diffèrent parfois ici de leur version initiale. Après des discussions avec Resnais sur le style de transcription en 2001 et 2010, j'ai révisé nos entretiens antérieurs par souci d'homogénéité, avec son aval. Resnais a validé les nouvelles versions de ceux sur *L'Amour à mort*, *Mélo* et la bande dessinée, et il a fourni quelques indications pour les autres. Nous avons aussi vérifié ensemble un certain nombre d'informations, notamment en matière de repères temporels, et fait quelques ajouts de détail. En élaborant le présent recueil, j'ai pratiqué quelques coupes pour éviter des répétitions inutiles d'un entretien à l'autre, et j'ai réintégré une poignée d'éléments que Resnais m'avait demandé de ne publier qu'une fois les films sortis de l'affiche. Les notes en bas de page mêlent notes d'origine et notes nouvelles destinées à éclairer des allusions devenues moins perceptibles avec le temps, ou à signaler l'évolution de Resnais sur tel ou tel point. L'ensemble, je l'espère, est au plus près de ce que Resnais aurait approuvé s'il avait pu lire le manuscrit de ce livre.

L'AMOUR À MORT

Quelques minutes après avoir été déclaré cliniquement mort, l'archéologue Simon (Pierre Arditi) revient à la vie, au grand soulagement de la botaniste Élisabeth (Sabine Azéma), sa compagne depuis quelques mois avec laquelle il habite une maison près d'Uzès. Les deux amants passionnés veulent bâtir une nouvelle existence et se replient sur leur amour, ne gardant comme amis qu'un couple de pasteurs : Jérôme (André Dussollier), le plus vieil ami de Simon, et son épouse depuis dix ans, Judith (Fanny Ardant). Simon refuse les contacts avec le corps médical tout comme avec sa femme et ses enfants qu'il a quittés pour vivre avec Élisabeth. Athée, il dialogue sur le suicide ou l'immortalité de l'âme avec Jérôme et Judith, auxquels, dans un premier temps, il cache son épreuve récente. Élisabeth se désespère de voir Simon de plus en plus hanté par les souvenirs de son trépas qui lui a valu un éphémère mais incomparable bonheur.

Quel a été le point de départ de L'Amour à mort¹ ?

Le point de départ, c'était une tentation de se servir de la musique comme élément dramatique, de voir si on pouvait organiser un film en utilisant la musique comme une sorte de cinquième personnage, de considérer au fond que la musique était un morceau du récit. J'y ai réfléchi pendant le montage de *La vie est un roman*. C'est toujours cette histoire de balancier, on essaie de faire le contraire du film précédent : après un film avec un grand nombre de personnages et où la musique tenait une place importante, j'avais envie d'en tourner un avec

1. Rappelons que ce premier entretien a été réalisé en compagnie d'Alain Masson.

peu de personnages et où la musique serait non pas en arrière-plan, mais au premier plan, d'une façon différente de ce que j'avais tenté dans *La vie est un roman*. Je me suis demandé : peut-on construire un film en ne mettant jamais la musique comme accompagnement, ou sous le dialogue, mais en la faisant entendre à nu, et de manière qu'elle poursuive l'histoire, explique l'histoire, prenne le relais des comédiens et du dialogue ? Dans certains films, j'avais essayé d'employer le dialogue comme une musique, j'étais à la recherche d'un côté un peu incantatoire dans les mots, dans la sonorité des mots, la sonorité des voix. Cette fois-ci j'ai gardé cette idée de la sonorité des voix, mais en tâchant de mettre ce que je pourrais appeler la musicalité dans la musique et non plus dans les mots. C'est dans ce sens que le scénariste Jean Gruault et moi avons travaillé : la musique devait intervenir pour exprimer ce que les images ou les mots ne voulaient pas dire. Je ne dis pas « ne pouvaient pas dire », parce qu'on aurait pu traduire certains sentiments par le dialogue, mais il me semble que nous serions alors allés vers un film de trois heures ou trois heures et demie ; je comptais faire un film court et c'était une autre raison de privilégier la musique. Donc le point de départ, c'est cette envie d'employer la musique autrement que dans mes films précédents. Les personnages sont venus ensuite.

Est-ce que la volonté de raconter une histoire plus continue que vous n'avez coutume de le faire a joué un rôle comme raison d'être du film ?

Peut-être, pour lier davantage l'histoire à la musique, pour que le déroulement de la musique soit plus

nettement perceptible. Il fallait essayer de ne pas déranger la musique. Je voulais atteindre une économie à la fois au point de vue du budget, ce qui était certainement souhaitable pour avoir l'espoir de monter le film, et au point de vue de l'histoire, en faisant une sorte de *Kammerspiel*, de cinéma de chambre. Mais je n'ai aucun principe sur les histoires linéaires ou brisées. Ça vient comme ça, et j'essaie ensuite d'être fidèle à mes premières impressions. Quand les personnages, les situations, les images ou les répliques commencent à surgir, il faut essayer de coller avec les premières intentions qui vous passent par la tête. Parfois dans l'après-midi ça ne veut plus rien dire, mais si deux ou trois jours passent et que ces idées subsistent, c'est à nous de les utiliser. Il y a une contradiction énorme, celle de respecter une espèce d'écriture automatique, et cependant d'arranger le matériau de façon qu'on puisse établir un découpage technique et un plan de travail. Je n'ai jamais fait un film avec cinq lignes – la fameuse histoire, la bonne idée de scénario –, puis dix pages, trente pages, puis on ajoute les dialogues et on arrive aux cent cinquante pages en développant la même histoire. Ça a toujours été des fragments, des morceaux, des discussions avec les scénaristes où l'on dit : est-ce qu'on pourrait faire un film où une scène ressemblerait à ça, où l'on emploierait telle forme à tel moment ? Si l'on faisait tel effet, est-ce que cela s'inscrirait dans un tout cohérent ? Donc c'est souvent le milieu du film qui est écrit en premier, et à partir de là on réfléchit à un début et une fin. Le matériau premier est complètement en désordre, et le travail consiste à exploiter ce matériau brut pour en faire quelque chose d'organisé.

On peut être frappé par de petites anomalies dans la continuité. Par exemple, quand Élisabeth (Sabine Azéma) interrompt une conversation téléphonique en entendant dans l'escalier les pas de Simon (Pierre Arditi) qu'elle croyait mort, on n'entend pas le dé clic du téléphone fermant la communication. Est-ce volontaire ?

C'est volontaire. Il y a d'abord un souci de fuir, peut-être à tort, un certain naturalisme, ou vérisme. C'est ce que j'appellerais un anti-illusionnisme : on est au cinéma, et je ne cherche jamais à faire croire qu'on n'est pas dans une salle où l'on a éteint les lumières, que ce ne sont pas des acteurs, ou que la photo est naturelle. Ça dépend du sujet d'ailleurs. J'adopterais le parti contraire si le sujet le supposait, mais ici j'avais envie d'une forme de lyrisme dans le jeu, dans l'image, d'où la volonté de gommer tout ce qui était bruit, qui dérangeait. Je voulais une piste sonore extrêmement propre, et dans un très grand nombre de séquences nous avons éliminé les bruits pour ne laisser que les voix des comédiens. Alors ce racrochage du téléphone, au mixage, me heurtait beaucoup. Il m'a semblé qu'il fallait se concentrer sur la surprise d'Élisabeth davantage que sur ce bruit. Quand on est en son direct, les bruits d'assiettes ou de fourchettes viennent automatiquement au premier plan. Je préférerais mettre le spectateur dans la situation la plus confortable possible, afin qu'il puisse passer de la voix à la musique : voix, musique, voix, musique. Quand je mets de la musique, je supprime toujours les bruits. Je ne mélange jamais bruits et musique, mais je mélange musique et voix. Cette fois-ci, je voulais aller plus loin et n'avoir vraiment que les voix puis la musique, et à nouveau les voix. Cela explique

cette tendance à retirer un certain nombre de bruits, dont celui du téléphone : quand ce bruit existait, on avait l'impression qu'Élisabeth pensait d'abord à raccrocher puis à regarder vers l'escalier, cela coupait l'émotion. Après l'avoir passé une dizaine de fois, nous avons décidé de l'enlever.

Comment les plans que l'on pourrait appeler « noirs » (même s'ils ne sont pas tout à fait noirs) ont-ils été réalisés ?

Moi, j'appelle ça des particules. Pour l'instant... je n'ai pas envie d'en parler. Je voudrais attendre un peu. Tout ce que je peux dire, c'est que j'avais pour but le maximum de simplicité : ne pas faire de trucages électroniques (j'ai essayé, cela m'a paru très artificiel), n'avoir besoin d'intervention ni du laboratoire ni de la Truca. Nous y sommes arrivés par tâtonnements. Nous n'avions qu'une journée pour réussir ou rater, nous n'avions pas assez d'argent pour faire des expériences, puis réfléchir et recommencer. Mais ce n'est pas plus mal de se trouver le dos au mur : si on disposait de deux ans pour tout faire, ce serait peut-être un peu glacé, refroidi. Évidemment, je sais que ces particules constituent un problème pour un certain nombre de spectateurs, mais le noir en présentait un autre et la solution parfaite est pour l'instant difficile au cinéma puisqu'on n'est pas habitué à écouter de la musique avec concentration et intensité. Ce que je cherchais avec les particules, c'était une image non figurative qui permette au spectateur de mieux suivre la musique, d'être le moins distrait possible par l'ambiance du cinéma lui-même, et qui ne le pousse pas à se lever pour protester auprès de l'ouvreuse en lui demandant de signaler au projectionniste

qu'il y a une panne. Je suis sûr que si j'avais attaqué avec uniquement du noir dès le début, cette réaction se serait produite. Je me doutais bien que nous serions confrontés à des interprétations disant que ça représente le voyage chez les morts ou quelque chose de ce genre, mais, dans mon idée, il n'y avait aucun symbolisme. Il s'agissait d'aider les gens à se détendre. Quand ça fonctionne, d'après ce que j'ai compris, ça se passe comme pour moi, c'est-à-dire que la première fois ça va, la deuxième et la troisième je suis inquiet, j'ai peur que ça ne devienne systématique, et à partir de la quatrième je prends le rythme et je me laisse aller jusqu'à la fin. J'ai toujours su, puisque c'était le point de départ (les producteurs étaient donc très courageux), qu'il était dangereux de faire cinquante-cinq ou soixante-dix interventions musicales dans un film². Ça n'allait pas se passer tout seul – et ça ne se passe pas tout seul³.

La répartition de ces plans noirs ou « particules » n'est pas aléatoire. Qu'est-ce qui vous guidait dans le choix des emplacements ?

L'instinct. L'envie. Le désir. Quand il me semblait que la musique pouvait prolonger une intonation du dialogue. Nous avions notre stock de particules, et selon ce qu'on sentait, le monteur Albert Jurgenson et moi, on prenait plutôt celle-ci que celle-là, plutôt ce rythme-ci que celui-là.

2. Outre les génériques initial et final, *L'Amour à mort* comporte cinquante-deux intermèdes musicaux.

3. Allusion à la réception du film au festival de Venise une semaine avant cet entretien.

Les particules ont-elles été tournées avant ou après l'enregistrement de la musique originale de Hans Werner Henze?

Nous les avons tournées avant, mais nous avons montré le film à Henze sans elles, avec simplement quelques secondes de noir aux endroits prévus. J'avais dit à Henze que le film comporterait des images non figuratives et que la dominante serait le noir, mais il ignorait à quoi nous étions arrivés. Il a vu le film plusieurs fois, puis nous avons travaillé deux ou trois jours en tout. Je lui ai proposé tant de secondes et quels sentiments il fallait faire passer pour chaque interlude, en ajoutant qu'il n'était pas tenu de respecter ces indications. S'il sentait que pour développer une phrase musicale il avait besoin de quinze secondes au lieu de sept, il pouvait le faire. Mais finalement nous sommes curieusement retombés, à une minute près, sur les suggestions que je lui avais faites dans la salle de montage.

C'était un défi, je crois, assez excitant pour un musicien. Le plus souvent les compositeurs ne sont même pas nommés par la critique, et là, en riant quelquefois d'un rire diabolique, nous nous disions : « Cette fois-ci, ils seront bien forcés d'en parler. Qu'ils aiment ou non, ils ne pourront pas passer la musique... sous silence. » Et en effet de ce point de vue-là ça marche tout de même mieux que d'habitude. Dans la presse après la projection au festival de Venise, la musique a été qualifiée d'assourdissante, de préhistorique, d'électroacoustique, de cacophonique, et aussi quelquefois de superbe et d'émouvante. La réaction des gens vis-à-vis de la musique est un problème. Dès qu'on quitte le langage tonal, il est certain qu'un grand nombre de spectateurs perd pied. Moi, je sentais le film

avec ce type de musique, donc on ne pouvait pas y échapper, mais le spectateur de cinéma a ses habitudes : il tolérerait peut-être cette musique dans une salle de concert, mais il n'est pas accoutumé à ce qu'on lui demande cet effort dans une salle de cinéma. La partition de Henze est évidemment d'une écriture beaucoup plus dense qu'une musique de film ordinaire. Il n'y a aucun remplissage.

Henze a-t-il composé la musique comme un ensemble de vingt minutes qu'il a ensuite fragmenté, ou est-ce qu'il lui fallait écrire dès le départ des fragments séparés ?

Il l'a composée en respectant chacun des fragments que je lui avais proposés pour des emplacements précis, mais en ayant pour but que l'auditeur qui a gardé inconsciemment dans l'oreille le souvenir du fragment précédent puisse sentir qu'une forme cohérente se développe. Le film était en trois actes, en trois mouvements si vous préférez, et Henze s'est amusé à respecter ces trois mouvements : un *allegro con motto*, un *adagio cantabile* et une passacaille. Chacun des fragments est rattaché en fin de compte au fragment suivant, au fragment précédent. On peut sans doute qualifier sa musique de postsérielle. Vous avez en effet dans le premier mouvement une série soudée à l'émotion, l'amour et l'angoisse d'Élisabeth et à laquelle se combine une série liée à l'attirance de Simon pour la mort, cette espèce d'aspiration lente et inquiétante.

Pourquoi le critique musical Henry-Louis de La Grange est-il remercié au générique ?

Parce qu'il connaît très bien la musique contemporaine, Maurice Fleuret aussi d'ailleurs, et que j'ai eu

des conversations avec eux. J'avais décidé de faire appel à Henze, j'avais travaillé avec lui dans *Muriel ou le Temps d'un retour*, mais je voulais être sûr qu'il était le compositeur qui me paraissait le mieux convenir au type d'histoire que nous avions à raconter. Et comme je pense que de La Grange et Fleuret sont, avec Marc Vignal, les critiques musicaux les plus intéressants aujourd'hui, j'étais très touché qu'ils veuillent bien passer quelques heures avec moi pour discuter de tous les musiciens susceptibles de s'intéresser au film.

Vignal et de La Grange sont deux spécialistes de Mahler et on trouve peut-être des échos de Mahler dans la musique. Des échos du Chant de la terre.

Il n'y a pas directement d'écho de Mahler dans la musique à mon avis, non ; mais dans certains « sentiments » du film, absolument. Je suis fou de joie si vous me parlez du *Chant de la terre*. Et les comédiens seront encore plus fous de joie puisqu'eux le connaissent très bien.

Voulez-vous dire que vous leur avez fait écouter Le Chant de la terre, que c'était une base de discussion ?

Oui, une base de discussion. Nous avons davantage travaillé la sensibilité musicale des personnages de cette façon, grâce à certains noms de compositeurs qu'on aimait – qu'on découvrait quelquefois –, que grâce à la psychologie, la logique ou des choses comme ça. Cela dit, attention, je ne dis pas que le film n'est pas psychologique. Il existe un principe selon lequel il ne faut jamais être psychologique, et moi je m'amuse presque à dire que *L'Amour à mort* est 110 % psychologique. Mais enfin, les

comédiens et moi, nous avons beaucoup travaillé les sentiments en écoutant des disques ensemble et en en discutant, car tous les quatre aiment beaucoup la musique. Je leur ai fait entendre du Schubert, du Mahler, du Schönberg, du Berg, du Webern et le plus d'enregistrements possible de Henze, de manière qu'ils connaissent les symphonies, *Voices*, *Tristan*, et qu'en jouant ils soient préparés au maximum aux interventions de Henze. Pour certaines intonations, ils savaient parfaitement qu'au bout de cette phrase, de cette syllabe, Henze attaquerait. Et Henze a emporté la cassette de la bande sonore du film ; il a travaillé en écoutant cette cassette et en écrivant à la suite de la collure, du dernier mot, du dernier bruit ou du dernier silence.

Nous avons essayé de faire cela aussi précisément que possible, mais un film n'est jamais qu'une approximation de ce qu'on veut faire et, comme on est nombreux, c'est une addition d'approximations. Ce n'est d'ailleurs pas péjoratif : il arrive souvent que des résultats imprévus soient meilleurs que ce qu'on avait prévu. Mais il est impossible de parvenir à 100 % de qualité au cinéma : on peut arriver, peut-être, à ce degré de perfection en peinture, en poésie ou en littérature.

À certains moments, on peut remarquer une attraction entre le bruit qui termine une séquence et le travail de Henze. Par exemple, après la soirée chez les pasteurs, la voiture de Simon et Élisabeth démarre et le bruit du moteur déclenche la musique.

Nous avons cherché à organiser cela au maximum, non pas sur le papier, mais au montage. Ce que nous avons

aussi beaucoup essayé avec Jurgenson, c'est d'amener la musique par le mouvement des comédiens, en coupant très sec un mouvement, celui d'un visage qui se détourne par exemple, si bien que quand la musique n'était pas encore montée, le film causait un véritable malaise : on avait l'impression que le plan était coupé trop tôt.

Vous rendez volontiers hommage à vos collaborateurs, mais on ne vous interroge jamais sur Albert Jurgenson qui est pourtant le monteur de tous vos films depuis Je t'aime je t'aime. Pourquoi cette collaboration fidèle ?

D'autant plus que je dis toujours qu'il faut changer d'équipe à chaque film pour ne pas se scléroser, ne pas prendre des habitudes... Il faut aussi faire le contraire de ce qu'on dit. Je m'entends très bien avec Jurgenson. Avec lui, on met à l'épreuve toutes les combinaisons jusqu'à ce qu'on soit satisfait. On ne considère jamais que la mise en scène est terminée au tournage. Si on opère des changements, on considère que c'est la mise en scène qui continue, le film qui continue. Le matériau que nous apportons dans la salle de montage doit être considéré comme tout à fait perfectible, il ne faut pas rester dans les sentiers du tournage. Et Jurgenson est un cerveau extraordinaire, car il est capable de tout mettre en question, de tout essayer et d'arriver quand même à des décisions très rapides, dans les vingt-quatre heures : on laisse passer la nuit jusqu'à ce qu'on sente qu'on respire – oui, c'est une sensation de respiration. Dès qu'un plan arrive et que le souffle s'arrête, c'est qu'il faut chercher une autre solution.

On a fait beaucoup parler le metteur en scène, déjà un peu moins le scénariste, quelquefois l'opérateur,

mais pratiquement jamais le directeur de production ou le chef machiniste. Et moi, je trouverais très intéressant de lire un entretien avec un chef machiniste par exemple. Son rôle quand il pousse la dolly en suivant les comédiens est très important. Si on répétait avec les comédiens au millimètre près, on arriverait à des scènes totalement figées. Il faut laisser une grande liberté aux mouvements des comédiens, à ce qui surgira au moment de la prise, donc un chef machiniste doit être soudé à l'histoire, aux dialogues et à ce qui peut se produire avec un comédien. Il fait un travail extrêmement délicat. Un film peut être fichu en l'air par un chef machiniste qui ne sent pas les comédiens. Là j'avais aussi Pierre Gamet comme ingénieur du son, c'est capital. Le son est à 95 % du direct, nous n'avons presque rien postsynchronisé. Gamet avait lui aussi une manière de suivre le timbre des comédiens et de prévoir ce qui allait changer. Quelquefois, pour une prise supplémentaire, j'allais parler aux comédiens et j'oubliais de prévenir Gamet. Après, un peu rouge de honte, j'allais lui dire : « Excusez-moi, Pierre, je ne vous ai pas dit que j'avais demandé ça », et il me répondait : « Non, non, j'avais prévu, ça va, j'ai pas été surpris. » Si on regarde Gamet pendant l'enregistrement d'une scène, c'est fantastique : il est tellement concentré sur ce qui se passe que son visage joue l'histoire, pratiquement. Les mains sur le potentiomètre, comme un pianiste, il participe à l'action intérieure des comédiens. C'est très émouvant à voir. Son perchman aussi est un as. Bernard Chaumeil, c'est quelqu'un.

L'Amour à mort est votre troisième film en scope.

C'est gentil de compter le premier⁴... Le scope est un format qui m'intéresse beaucoup. Il permet de faire des gros plans. Très rapidement, j'ai pensé que *L'Amour à mort* serait un film de visages. En 1,37, si je fais un plan cadré au cou, j'ai souvent l'impression que le comédien est dans un studio de photographe, que cela devient un portrait, tandis qu'avec le scope, même si je m'approche très près du visage du comédien, il y a assez d'espace autour pour que je n'aie pas le sentiment que ça le sépare de l'action, de l'histoire, du film. Je suis très heureux dans ce format. Il n'était pas question de faire le film si on n'obtenait pas le scope.

Quelle partie du décor est construite ?

Aucune. Nous sommes en décors naturels d'un bout à l'autre. La maison de Simon et Élisabeth, avec cet étrange escalier en colimaçon, nous l'avons aménagée, bien sûr, mais elle existe à une dizaine de kilomètres d'Uzès. La salle à manger-bureau-salon du presbytère ne se trouve pas dans un vrai presbytère, nous avons aménagé l'endroit. En règle générale, je préfère tourner les intérieurs en studio. Mais dans ce film où nous avons décidé de tourner surtout en longues focales, en estompant le décor pour faire ressortir le visage des comédiens, nous échappions à un des écueils des maisons réelles au cinéma, ces plans maladroits à la courte focale, avec des déformations, qu'on se résigne à tourner par manque de recul pour placer la caméra alors qu'en studio le décorateur peut inventer

4. Le court métrage *Le Chant du styrène*. Le deuxième est *L'Année dernière à Marienbad*.

des murs amovibles. Et les comédiens avaient la même concentration qu'en studio puisque nous étions isolés loin de Paris. Il n'y avait pas cette coupure quotidienne où, le soir, chacun rentre chez soi et se replonge dans ses soucis quotidiens jusqu'au lendemain matin. L'équipe et la troupe étaient très soudées pendant les onze semaines de tournage.

André Dussollier et Fanny Ardant jouent un couple de pasteurs. Le choix de la ville d'Uzès a-t-il été déterminé par le protestantisme, ou le choix du protestantisme a-t-il été déterminé par Uzès ?

C'est toujours les associations d'idées, à partir du moment où nous avons cette histoire d'amour, de mort, de résurrection, j'avais envie d'obtenir des rimes. Certaines personnes croient à l'au-delà ; évidemment chez les religieux c'est typique. Je me suis rappelé une église protestante à Nice, les milieux protestants niçois que j'avais fréquentés dans ma jeunesse. Mais quand il a fallu partir en repérages à la recherche d'un temple, il était peut-être plus normal de penser aux Cévennes ou au Gard où nous pouvions trouver un milieu protestant concentré, avec des traditions plus solides qu'ailleurs. Je suis allé à Uzès : tous les lieux étaient groupés, et c'est déterminant dans un film. Il ne faut pas éparpiller les lieux, il faut avoir des « couvertures » : si la pluie ou le soleil arrive et qu'on n'en veut pas, il faut avoir un endroit de rechange où tourner. Et là, dans un rayon de trois à six kilomètres, tout existait. C'est ce qui m'a poussé à choisir Uzès. Nous y étions très bien. Certaines personnes m'ont demandé : pourquoi n'avez-vous pas décrit la ville ? Parce qu'on ne peut pas tout

faire. Je voulais tourner un film très court, ne pas dépasser 1 h 30, et je suis très fier d'être tombé sur 1 h 32. Et puis je craignais un peu le pittoresque. On aurait pu accentuer ce côté-là, mais il m'a semblé qu'on sortait du sujet et qu'il fallait rester dans cette espèce de thème général que m'apportait la musique, car pour moi la musique rend les sentiments... internationaux, planétaires... Cela m'aurait dérangé de trop situer l'action dans un coin précis.

Selon le générique, le personnage d'Arditi s'appelle Simon Roche. Est-ce que le jeu de mots avec l'apôtre Simon-Pierre est volontaire ?

Non, vous me le faites découvrir. Gruault et moi, nous tenions à ne pas faire d'astuces dans le film. Quand des plaisanteries intimes, des *private jokes* se sont invitées malgré nous, nous les avons gommées. Il en reste peut-être une, mais nous avons fui ça au maximum.

Cela pourrait être aussi bien le catholicisme, le brahmanisme, l'islam ou même d'autres formes de culte des morts. Pourquoi le protestantisme ?

Peut-être parce qu'en faisant un film on a toujours envie d'en apprendre un peu sur ce qu'on ne connaît pas. J'ai eu une formation catholique, donc cela ne m'intéresse pas beaucoup : je connais. Tandis que les protestants m'intriguent davantage. C'était aussi une occasion de faire un voyage dans un territoire moins envahi par les touristes que les autres. Mais le film n'est pas une description du protestantisme. Simplement, voilà des gens qui pensent tous à ce qui arrive après la mort. Ce sont des associations que je qualifierais de plastiques ou de sonores. Je crois

qu'on me reproche souvent de faire des films didactiques, justement. Je ne vois pas où est le didactisme. Mais si ce malentendu existe, il doit y avoir des raisons⁵.

Est-ce que le côté rigoureux de la mentalité protestante ne vous a pas également séduit pour le contraste avec la passion ?

Bien sûr. C'est pour ça que je parle volontiers de contrastes de timbres, de contrastes de thèmes.

Le dialogue est écrit dans une langue extrêmement explicite, presque intellectuelle, s'agissant de la passion.

Nous voulions que le dialogue soit un peu sec, mais que ce soit écrit tout de même. Chaque fois que des mots trop familiers ou argotiques se présentaient, nous avons été obligés de les enlever. Ce n'était pas pour faire élégant, mais le film repoussait ces mots et les comédiens ne pouvaient pas les prononcer. Ils réagissaient sur-le-champ. Nous avons envie d'un texte écrit mais aussi peu lyrique que possible, pour ne pas faire pléonasme avec la musique. Explicite, bien sûr ; intellectuel, je ne sais pas. C'est un drôle de mot, « intellectuel ».

Disons conscients.

Conscients, oui. Ils s'analysent.

En des termes très précis.

Dans le dialogue amoureux, dans le dialogue de la passion, on est perpétuellement en train de ressasser,

5. Après l'entretien, Resnais a précisé qu'il n'avait rien contre le didactisme comme forme artistique, à condition qu'il s'intègre à une construction dramatique.

d'analyser. On pourrait même très bien pousser ça au maximum... La passion peut se passer de mots, mais elle peut aussi développer un vocabulaire lyrique. Bien sûr, Élisabeth et Simon sont assez évolués culturellement, ils ont un grand vocabulaire à leur disposition, mais ça ne me paraît pas du tout être un obstacle à la passion. L'idée qui rôde dans le film est justement que mourir d'amour peut arriver à n'importe qui. Il n'est pas nécessaire d'être un Tristan ou une Isolde pour que ça vous tombe dessus.

Est-ce que ce côté explicite n'a pas posé des difficultés particulières aux comédiens ?

Non. Avec eux aussi, nous avons toujours cherché la plus grande économie possible. Au cours des lectures ou des répétitions, nous avons essayé d'enlever tous les mots qui nous paraissaient inutiles ou que nous pouvions remplacer par un geste. Ce n'était pas des difficultés, c'était de l'intérêt pour l'entreprise. Il n'y a pas une phrase prononcée par un des quatre comédiens qui n'ait eu leur accord. J'attache énormément d'importance aux réactions des comédiens. Je trouve que la création d'un film leur revient pour une partie très importante et je n'ai jamais vu un comédien ne pas avoir d'idées intéressantes sur un film. Chaque fois que je peux utiliser ce qu'ils proposent, je le fais. Je n'ai jamais tourné un film en disant : « Bonjour monsieur, bonjour madame, voici le rôle, on commence demain. » Ça a toujours été un échange entre les comédiens, moi-même et le scénariste jusqu'à ce qu'on trouve ce qui nous paraît à tous la meilleure solution. La particularité de ce film, c'est que les quatre comédiens étaient

coproducteurs, en participation, ce qui est évidemment émouvant.

Le film a-t-il été tourné en continuité?

Les séquences ont été tournées en continuité. Je ne sais absolument pas tourner le dernier plan d'une séquence avant le premier. Je trouve que c'est une torture pour les comédiens. Tourner les derniers plans d'abord est très dangereux, car on ne peut plus improviser le moindre geste, on ne pense plus qu'à essayer de se conformer à ce qu'on a déjà fait et on perd toute spontanéité. Mais le choix contraire prend plus de temps. Ici chaque séquence est donc tournée dans l'ordre, mais pour le reste cela dépendait comme d'habitude du soleil et de la pluie. Nous n'avons pu tourner qu'à moitié dans l'ordre du scénario.

Y a-t-il eu de l'imprévu, des surprises au tournage?

Rien de très notable. Dans le premier acte, la menace, nous avons déplacé un certain nombre de scènes. Nous avons jeté deux minutes de film, c'est tout. Nous discutons beaucoup avant, nous essayons d'improviser au maximum avant le tournage, de manière à pouvoir tenir au mieux le plan de travail, car c'est tout de même la grosse obsession.

Pourquoi avoir pris ce quatuor de comédiens que vous avez déjà fait travailler dans La vie est un roman?

J'étais très heureux dans *La vie est un roman*, j'avais envie de continuer le film. Le tournage était difficile parce que nous n'avions pas assez d'argent, même si c'était luxueux par rapport aux petites productions. Nous