

Entretien avec Alain Resnais

Marie-Claude Loiselle

Number 72, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23112ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (1994). Entretien avec Alain Resnais. *24 images*, (72), 14–20.

Smoking / No Smoking

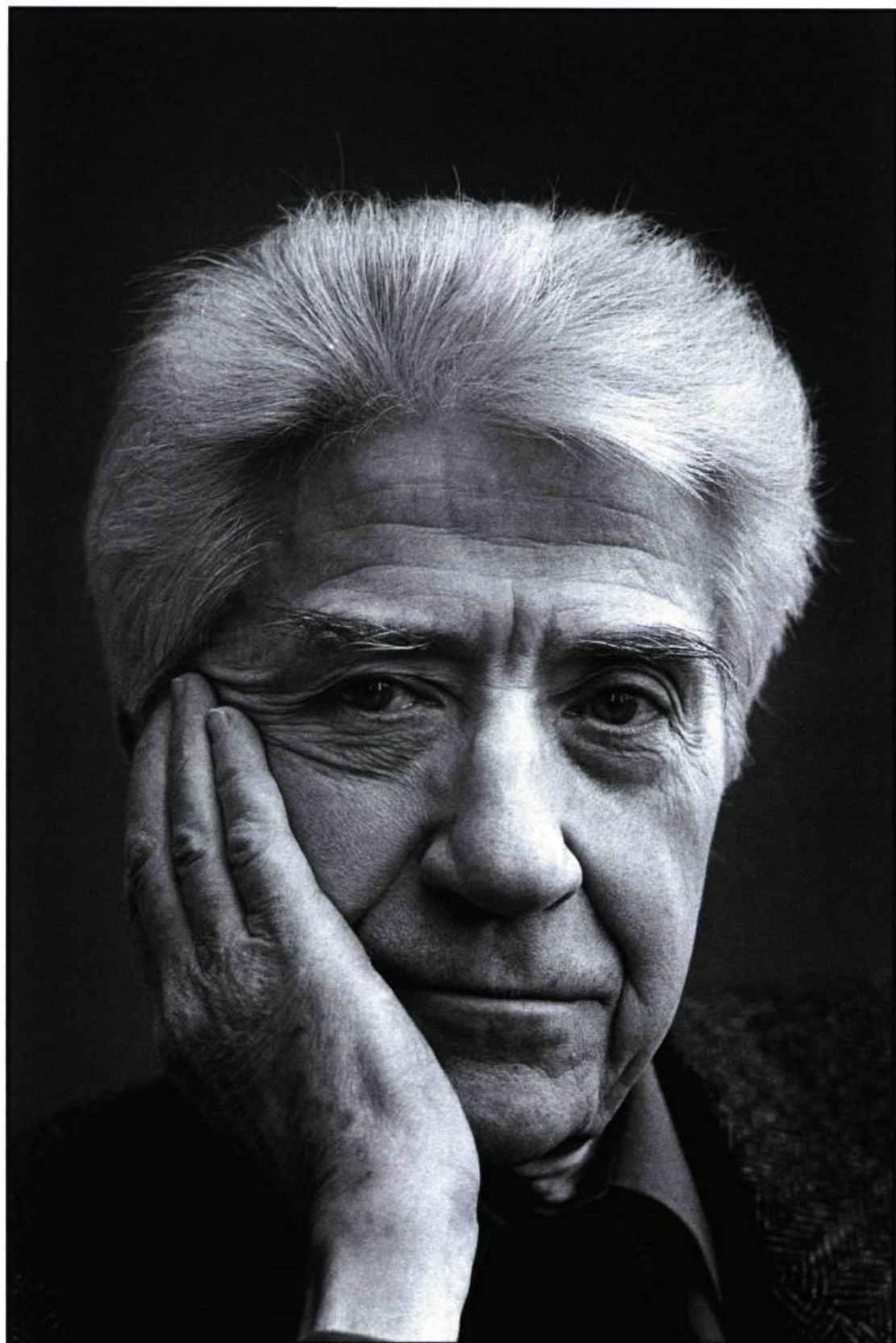


PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

Alain Resnais

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

Depuis *Hiroshima, mon amour* en 1959, suivi deux ans plus tard de *L'année dernière à Marienbad*, tous les films d'Alain Resnais s'offrent comme une expérience formelle singulière, garantie par une construction dramatique infailliblement inusitée. Il n'y a pourtant que l'apparence d'une contradiction entre cette exigence de donner à chaque film une architecture solide, et le fait que le hasard et l'intuition soient depuis toujours les plus fidèles guides de ce cinéaste qui envisage son art comme un jeu: un jeu rusé dont le spectateur devient le captif fasciné et complice. On reconnaît évidemment son allégeance notoire aux surréalistes pour qui l'imagination n'admet aucune borne, se méfiant lui-même de toute trajectoire trop droite, trop systématique. Son dernier film, *Smoking/No Smoking*, prolonge de façon éblouissante les méandres d'une œuvre riche de contrastes.

24 IMAGES: *Ce qui a, tout au long de votre carrière, caractérisé votre travail, c'est cette façon que vous avez de toujours surgir là où on ne vous attend pas. Est-ce que cela s'explique en premier lieu par une volonté d'ébranler les certitudes ou les attentes du spectateur, de le secouer?*

ALAIN RESNAIS: Lorsque l'on fait des films, on a bien sûr envie de susciter l'intérêt, et pour susciter l'intérêt, on doit surprendre. On pourrait résumer ça de cette façon, mais ce n'est pas aussi clair dans ma tête. Ce qui est une vraie volonté, la seule, c'est que le film suivant ne ressemble pas au film précédent. C'est également ce qui explique que j'ai rarement travaillé deux fois avec le même scénariste.

C'est pour cette raison aussi que vous n'écrivez jamais vos propres scénarios? Parce que ce qui caractérise le cinéma d'auteur, dans lequel s'inscrivent beaucoup de cinéastes de votre génération, c'est une ligne directrice, quelque chose que l'on retrouve de film en film, un ton clairement identifiable, qui fait que, bien souvent, on ne pardonnera pas à un «auteur» de faire un film radicalement différent de ce qu'on lui connaît. Vous, au contraire, avez choisi de faire appel invariablement à des écrivains, qui vous apportent leur univers.

C'est vrai qu'en ce qui me concerne, je me laisse complètement porter par le hasard, comme un bouchon sur les vagues... je ne sais pas si ce sont celles du golfe du Morbihan, pour rester dans la Bretagne d'où je viens où elles ne sont jamais très hautes! Puis, reste à savoir si je suis un bouchon de vin rouge ou de champagne... (rires) Sans poursuivre dans la métaphore, je peux dire que l'idée d'écrire un scénario moi-même ne m'intéresse pas. C'est peut-être parce que j'attache beaucoup d'importance aux dialogues, et que pour écrire un bon dialogue, il faut avoir une grande habitude de la manipulation des mots. En effet, je m'adresse à des gens qui ne sont pas professionnellement des scénaristes, mais chez qui, quand je lis leurs bouquins, où plus exactement lorsque je vois leurs pièces, j'entends un son particulier. C'est très important que ces gens ne soient pas seulement

des romanciers, mais qu'ils aient aussi tâté du théâtre d'une manière ou d'une autre, même s'ils n'ont pas réussi, afin de posséder une certaine expérience des règles propres au dialogue de théâtre qui implique que le spectateur ne peut pas relire la page précédente, ne peut pas revenir à ce qui a été dit.

Et puis il y a autre chose aussi: je n'imagine pas me retrouver sur un plateau avec un texte que j'aurais écrit, devant discuter avec un comédien qui me dirait: «Mais c'est pas bon. Telle chose, ça ne va pas». Il me semble que tout de suite je lui donnerais raison et ça n'avancerait pas. Tandis que si c'est le texte d'un scénariste, là je peux avoir une opinion, j'ai envie de le défendre. Forcément, il peut y avoir dans un film quelques répliques qui sont de moi, mais si elles étaient attaquées, je les changerais tout de suite. Je ne pourrais pas croire que cela a de l'importance. Sans compter que je trouve très douloureux d'écrire; et je ne parle pas du courrier qui aura été la torture de ma vie... même pour les lettres les plus simples! Lorsque j'entreprends le découpage d'un film, j'essaie de ne faire que ça afin que tout soit bouclé en cinq jours maximum. Je n'aime pas avoir à décrire, ne serait-ce que les mouvements des personnages. Je suis toujours très content de tourner, mais je n'aime pas du tout la préparation.

Quoi qu'il en soit, le cinéma demeure un travail collectif.

Ah, ça oui, bien sûr! Vous vous rendez compte le rôle que peut avoir le chef opérateur, les acteurs, le compositeur. C'est fou ce qu'un film peut changer complètement, devenir obscur ou encore facile à suivre selon le travail du compositeur. Il faut dire que les critiques n'ont rien fait pour faire connaître ce travail collectif en négligeant d'une part le compositeur, dont on parle généralement très peu, mais aussi et surtout le scénariste qui a toujours été occulté. Pourtant, si on prend par exemple le cinéma américain, on peut suivre le travail d'un scénariste avec plusieurs metteurs en scène, et on reconnaît très bien sa trace. On peut aussi bien faire un classement de films par les auteurs de scénarios que par les metteurs en scène. Il y a sûrement des choses à découvrir de ce côté-là.

Qu'en est-il de votre projet avec Milan Kundera?

Milan a accepté de faire un film avec moi, mais, bien qu'il soit professeur de cinéma, je crois qu'il pensait vaguement qu'un scénario peut s'écrire en trois mois et qu'il pourrait passer à autre chose. Et puis il s'est aperçu que ça demanderait un an de sa vie, que c'est très long et très difficile à écrire. Il a malgré tout livré trente pages d'un synopsis — que j'aimais bien d'ailleurs —, mais il s'est senti coincé et a été un peu affolé, puisqu'il avait à surveiller la traduction de ses romans, avait un autre roman puis un essai à terminer. De plus, je sais que ça lui coûte beaucoup d'écrire, il a beaucoup de mal — il y a des gens pour qui c'est facile, d'autres non — et il a préféré consacrer son énergie à autre chose. Avoir insisté, ça aurait de toute façon mené à une impasse trois mois plus tard.

Un scénario c'est quelque chose de tellement dur à écrire que j'ai vu un scénariste bloquer complètement, tomber malade, et cependant, au cours de sa maladie, être capable d'écrire un livre pour lui. C'est terrible parce qu'on est seul pour écrire et, en plus, il faut constamment que ce que l'on fait soit approuvé. Si un scénariste me dit qu'il ne veut rien me montrer avant d'avoir terminé, j'accepte, mais dans la pratique ils ont toujours envie de faire lire à mesure. Généralement, nous nous rencontrons, le scénariste et moi, tous les vendredis pour que le samedi et le dimanche je rédige des réflexions, des notes en rouge, et que le lundi l'écriture reprenne.

Vous avez la réputation d'avoir une prédilection pour les scénarios irréalisables...

(rires)

...ou encore les textes injouables comme ce que l'on dit souvent de Henry Bernstein dont vous avez porté Mélo à l'écran. Smoking/No Smoking est encore une fois un très bon exemple d'entreprise hautement périlleuse. Était-ce encore le défi de la structure du récit, non linéaire comme dans pratiquement tous vos films, qui vous stimulait ici?

Le cas de *Smoking/No Smoking* est particulier parce que cette pièce-là, contrairement aux autres d'Alan Ayckbourn, n'avait jamais été montée en Angleterre pour la simple raison que pour la voir dans son intégralité, il aurait fallu aller seize fois de suite au théâtre. Il me fallait donc trouver, grâce au cinéma, une solution à ce foisonnement prolifique de l'intrigue; une solution que j'imaginai finalement peut-être plus proche de l'idée de départ que ce qu'il serait possible de faire au théâtre. Il est évident qu'on pouvait ne tourner qu'une seule de ces pièces ou même les faire jouer par dix acteurs au lieu de deux. Dans ce cas, Alan demande que soit écrit dans le programme qu'il tient à faire savoir au public tout ce qu'il a perdu. En la faisant jouer par plusieurs acteurs, on perd une partie de la tension dramatique de l'action qui vient du fait que ces deux acteurs sont tout le temps en train de réclamer la présence d'un troisième et d'un quatrième personnage.

Et c'est assez fascinant à quel point on se surprend à vraiment attendre l'arrivée de ces autres personnages...

Oui! et nous-mêmes il y a des moments où on s'égarait dans ce jeu! Il y a eu de vrais gags sur le plateau... Un jour j'ai dit:

«Bon, Toby est ici, je mets la caméra à cet endroit, il dit: «Mais qu'est-ce que c'est?» et à ce moment-là Lionel doit passer devant lui à toute vitesse». Vous savez que l'équipe n'a pas crié tout de suite: «Mais quoi! Il est fou Resnais!». Il y a bien eu vingt secondes avant que j'éclate de rire en disant: «Vous vous rendez compte de ce que je suis en train de vous raconter?». Même Pierre Arditi a écouté ça sans réagir! On était un peu fou en tournant ce film!

Tout ça était une entreprise quand même très risquée. C'était clair aussi dans mon entente avec Alan que je ne le dérangerais pas, que je ne lui demandais rien et qu'il aurait ensuite la liberté de retirer son nom du générique et même d'attaquer violemment le film. Je ne l'ai appelé qu'une fois, et ce fut à la fin du tournage; en fait, c'est sa compagne que j'ai eue au téléphone et je lui ai demandé de faire le message à Alan qu'à ma grande surprise nous avions bel et bien tourné les deux films, que par rapport à notre projet il ne manquait rien et que dès que j'aurais une copie standard je le préviendrais. Elle m'a répondu: «Ah! Alan va être vraiment surpris!...». Et j'ai ajouté: «Eh bien moi je le suis en tout cas!» Nous avons vraiment fait ce film par amour de son théâtre... J'espérais qu'il en soit content.

Et le choix du studio? Si vous l'avez toujours privilégié, on remarque cependant que les décors sont de plus en plus souvent affirmés comme tels.

J'ai en effet toujours eu le goût du studio, et cela dès *Hiroshima, mon amour*, mon premier long métrage. Même si nous étions à Tokyo, nous avons tourné les scènes de café en décor. Je m'y sens toujours beaucoup plus libre, je peux faire les éclairages comme je les veux. Mais cette fois-ci, il y avait une autre raison très importante, c'est que comme nous avions fait en sorte que le spectateur se rende compte que c'était toujours les deux mêmes acteurs d'un bout à l'autre, en employant par exemple des maquillages minimum, si vous tentez d'imaginer ça une seule seconde sur un vrai terrain de golf, sur une vraie falaise, ça ne marche pas. Ça fera pédique, déguisé et tout, et même le ton du dialogue ne fonctionnerait pas.

On reconnaît aussi votre intérêt pour la bande dessinée. Elle passe jusque dans certains décors: le refuge sur la falaise ou les arbres schématiques du golf qui peuvent rappeler la stylisation de la mer dans Providence.

Oui, en effet. C'est drôle qu'elle puisse prendre une telle importance... Cette impression est sans doute aussi accentuée par le choix qui s'est fait à la fin du montage de demander au dessinateur Floc'h de faire les portraits et les dessins qui marquent les changements d'actes. Ce qui était surprenant — mais moi j'en étais bien content —, c'est qu'il n'ait pas voulu voir le film en cours de montage, inachevé. Il a tout fait à partir de photos des acteurs et des décors que je lui ai apportés. Nous nous sommes mis d'accord d'emblée que ces dessins ne devaient pas représenter strictement le vrai décor. Il a aussi lu les pièces, mais il n'a vu le film qu'avec cent autres personnes.

Contrairement à la plupart de vos autres films, mais un peu comme Mélo par contre qui était aussi une pièce de théâtre, Smoking/No Smoking est très peu découpé.

ALAIN RESNAIS



Lionel et Celia dans *Smoking*.
Pierre Arditi et Sabine Azéma
Miles et Rowena dans *No Smoking*.



C'est vrai pour *Mélo*, mais ce l'est encore plus ici. Je n'aime pas découper si je n'en ressens pas la raison. Certains plans dans *Smoking/No Smoking* font jusqu'à sept minutes. C'était très dangereux parce qu'on ne pouvait pas rattraper une erreur par un plan de coupe sur un chat. Les horribles plans de coupe!... Par contre, il y a beaucoup de mouvements d'appareil, assez difficiles à réaliser d'ailleurs parce que combinés aux déplacements des acteurs; mais ils étaient faits avec l'idée qu'ils seraient invisibles, que c'était le flux continu du jeu qui prendrait le dessus.

On avait quand même tous peur et tout a été fait pour prévoir les pépins. On a eu deux mois de répétitions, qui étaient plus en fait des répétitions techniques, dans les sous-sols de l'Opéra Bastille. On a essayé de dégrossir le travail afin de voir les problèmes qu'on pourrait rencontrer, mais sans répéter avec précision pour préserver les chances de spontanéité au moment du tournage. Je sais que si j'avais fragmenté le jeu en un grand nombre de plans, j'aurais perdu la qualité de jeu entre les deux comédiens; ce qui m'intéressait plus que tout le reste. Je tenais à leur laisser une grande liberté. Il faut dire aussi que dans mes autres films les dialogues étaient beaucoup moins fournis. Ici, sur cinq heures de film, il doit y avoir quatre heures cinquante de

dialogues. Il paraît que chez les crevettes c'est comme ça... Si on capte leur conversation avec des micros... ça n'arrête pas!... (rires)

On sait toute l'attention que vous portez à la musique dans vos films; comme d'ailleurs à la musicalité du texte — vous le souligniez plus tôt. Pour Smoking/No Smoking, qu'avez-vous demandé au compositeur, John Pattison?

Récemment, des textes de Kurt Weill ont été publiés, et un critique français s'est indigné devant certains propos qu'il y tenait. À la question: «Qu'est-ce que la musique de film, à quoi sert-elle?», Weill a répondu: «Le rôle principal de la musique au cinéma, c'est de mettre en valeur la structure du film.»

Cela rejoint tout à fait vos préoccupations...!

Eh, oui! D'ailleurs, si j'avais pu travailler avec Kurt Weill, je n'aurais pas hésité, parce que c'est un compositeur qui me passionne à tous points de vue. C'était en effet une définition parfaite de ce que je demande à un compositeur. Cette fois-ci, ce que j'ai demandé à Pattison, c'était d'éclaircir le film. Pour Floc'h d'ailleurs c'était la même chose. C'est aussi la raison pour laquelle je disais aux producteurs: «J'écoute toutes vos critiques: «on com-

Sylvie, en journaliste de magazine féminin et Toby dans *Smoking*.



André Dussollier et Fanny Ardant dans *L'amour à mort* (1984).

prend», «on comprend pas», mais je ne peux tenir compte de ce que vous me dites tant que je n'ai pas la musique et les dessins dans le montage». Et tout a parfaitement fonctionné dans ce sens-là: les gens qui ne comprenaient rien à l'histoire, à ce qui se passait, à partir du moment où il y a eu ces points de repère, comme des sortes de balises, n'ont plus eu aucun problème. J'ai demandé à Pattison d'accentuer la construction de l'histoire, les hésitations, les bifurcations, en répétant par exemple, à des endroits précis, les mêmes thèmes. Il n'avait jamais écrit de musique de film, mais il avait travaillé sur sept ou huit pièces d'Ayckbourn — pas cette pièce-là par contre —, donc il connaissait bien cet univers. Ici, il fallait quand même garder un caractère anglais à la musique, mais aussi qu'une espèce d'ironie soit apparente, même dans les moments lyriques — comme par exemple, quand Celia est sur la terrasse du restaurant et que Lionel lui fait une grande déclaration d'amour, on entend à ce moment une musique qui est sincère, mais à la fois un peu ironique, parce que ça correspond à tout le vague à l'âme de Celia, comme si elle se nourrissait de romans à l'eau de rose.

*On reconnaît toujours dans vos films une sonorité très particulière du texte, mais différente d'un film à l'autre. Vous semblez préoccupé par le rythme, le phrasé, la couleur des voix. Vous est-il arrivé de retravailler comme vous l'aviez fait pour *L'amour à mort*, avec par exemple Schönberg ou Le chant de la terre de Mahler, c'est-à-*

dire partir de musiques pour donner une direction au jeu?

Pour *L'amour à mort* c'était très spécial. Il fallait que les acteurs soient dans une ambiance particulière par rapport à la musique que j'imaginai que Hans Werner Henze écrirait. Donc, entre les prises, j'ai fait écouter beaucoup de musique de Henze aux acteurs, mais en effet également celle de Mahler, Webern, Schönberg, en gros des musiciens de l'École de Vienne. Ainsi, imprégnés qu'ils étaient de cette musique, qui ne ressemble pas nécessairement à Henze mais qui pouvait avoir des rapports avec le sujet, je leur ai demandé de ne pas boucler l'intonation à la dernière phrase d'une séquence, que la note n'ait pas sa résolution, de manière à ce que Henze attaque sur la note donnée par le comédien et continue sa musique en partant de là. Les comédiens étaient tellement imprégnés de cette musique qu'il est arrivé cette chose qui me plaît beaucoup: Sabine Azéma, dans la scène de nuit suivant la mort de son compagnon, a frappé distraitemment quelques notes sur un piano et celles-ci sont restées dans la bande sonore du film. Lorsque Henze a entendu ça, il a dit: «Mais c'est très très bien ce motif! Je le garde». C'était donc influencé par lui, et lui s'était retrouvé dans ces quatre notes dont il s'est servi pour écrire ce qui suivait. Nous étions très contents de ça! La musique était en fait chargée de la narration, de la partie indicible du récit. Jamais la musique n'est sous la voix des acteurs, ni sous les bruits. Elle se déroule et complète le travail des acteurs.

Dans le cas de *Smoking/No Smoking*, ce que je peux dire

c'est qu'avant de commencer à travailler, Sabine Azéma et moi avons emmené Pierre Arditi dans la petite ville balnéaire où Ayckbourn crée ses pièces — avant de les monter l'année suivante à Londres —, et on y jouait une comédie musicale de Ayckbourn/ Pattison. De cette façon, Arditi a pu se familiariser avec les sons de Pattison avant de tourner. Sabine Azéma aussi, mais, elle, était déjà une grande spécialiste d'Ayckbourn, si je puis dire, considérant que cet auteur est presque inconnu en France. Elle était en tout cas une fervente de son théâtre. Elle avait vu à Londres et à Scarborough au moins huit pièces d'Ayckbourn et avait même voulu en faire traduire une. Or, comme nous connaissions bien le ton, les mouvements qui lui sont propres, je suis sûr que cela a influencé autant la mise en scène que les auteurs.

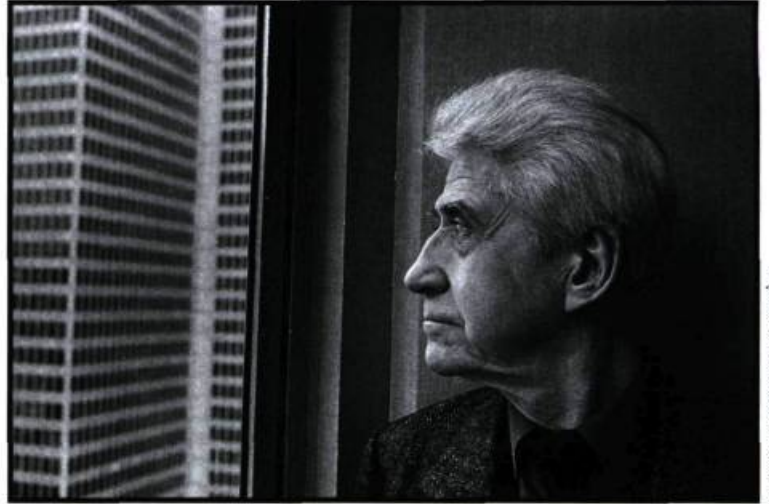
Il y a dans Smoking cette fameuse scène où Celia, dans un accès de folie inouï, voit Miles transformé en lapin de peluche. Est-ce là un genre de débordement propre à Ayckbourn?

Ah, oui! Il y a toujours tout à coup cette grande crise, totalement hystérique, d'un personnage — généralement féminin d'ailleurs. Je pense particulièrement à une pièce intitulée *Invisible Friends*, dans laquelle l'héroïne, une épouse un peu comme Celia, pendant une réunion de famille, raconte comment, petite, elle avait rêvé d'un manteau rouge dans une vitrine, et que, trois ans trop tard, on lui avait enfin offert, mais c'était fini: il a suffi qu'elle le mette une fois pour qu'une copine lui dise qu'elle avait l'air ridicule et toute sa vie a été brisée. Or elle s'apercevait maintenant que tout ce dont elle avait rêvé dans sa vie c'était d'appartenir à la police montée canadienne, d'être habillée de rouge, et qu'à la place elle se retrouvait là comme une espèce d'imbécile, avec un mari idiot, une famille consternante... et ça monte... ça monte de plus en plus... Je ne pourrais pas faire la liste de toutes les crises que j'ai pu voir chez Ayckbourn, mais c'est vraiment quelque chose!... Et c'est toujours tragico-comique.

Ce besoin de surprendre dont nous parlions tout à l'heure semble intimement lié à votre façon d'envisager le cinéma qui est en fait très ludique. Vous vous placez ainsi en porte-à-faux avec tout ce qui peut étouffer le cinéma sous une connotation prestigieuse et qui, avec le renfort des médias, en fait une chose presque sacrée: le Cinéma avec un grand C.

Ce que je vais vous dire est anecdotique, mais c'est vrai que par rapport à aujourd'hui, l'époque à laquelle j'ai commencé à faire du cinéma est celle où les parents par exemple redoutaient ce métier qui, pour eux, destinait à la pire vie de romanichel. Maintenant, le cinéma est au contraire quelque chose d'extrêmement bien vu. Or cela crée une très grosse concurrence, mais peut-être aussi une monotonie. Je ne sens pas que le cinéma soit tellement sacré... il y a une telle consommation d'images!

Cela m'amène aussi à dire que lorsque j'ai abordé ce métier, la technique, aussi bien de prise de vue que les secrets du montage, les lois de la grammaire du montage, était une chose qu'il fallait découvrir et qui n'était pas commode à attraper. Il fallait beaucoup travailler pour arriver à savoir deux-trois choses. Je suis rentré à l'IDHEC en 44, dans la section montage, m'imaginant



Alain Resnais.

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

pouvoir regarder des films sur une table de montage, mais ils n'avaient pas de matériel! Maintenant, il n'y a même plus à passer par une école pour faire ça; les manuels qui vous apprennent comment découper un film, ça existe!... et, bien entendu, les vidéocassettes qui permettent de décortiquer un film, de reculer, de réfléchir et de se demander pourquoi il y a un changement d'angle là, une collure là. La victoire de la Nouvelle Vague a été de dire que ce n'est pas la peine de faire neuf stages dans les studios pour avoir la permission de faire un film; si on va à la Cinémathèque, ça suffit. Avec la vidéo, on peut même dire: il n'est plus nécessaire d'aller à la Cinémathèque, il suffit de regarder les films chez soi, avec soin. Personnellement, je n'avais pu le faire que pour deux films avant de commencer mon premier long métrage. Aujourd'hui, j'ai l'impression que je peux encore apprendre et plus facilement. J'ai découvert, en effet, depuis peu des solutions à des problèmes de découpage, et cela engendre d'autres critères, plus précis, plus rigoureux.

Pourtant, il y a peu de temps encore, vous étiez très virulent envers les films que l'on peut voir à la télévision...

Ah, si vous me lancez sur ce terrain...! En fait, j'y ai d'abord été hostile à cent pour cent, parce que je trouvais que l'image était mauvaise, que tant que l'écran n'avait pas un mètre cinquante de base, ça réduisait tout. Et puis surtout, j'avais remarqué que quand on passait un film à la télévision les amis au bout de dix minutes commençaient à parler et ne cessaient jusqu'à la fin du film. Pourtant, lorsque je projetais des films — même muets —, que ce soit en 8mm ou 16mm, j'obtenais le silence. Donc, c'est la télévision qui est coupable! Ça reste encore un peu vrai, mais depuis que certains écrans font jusqu'à 60 cm de base, on peut avoir une image plus acceptable; surtout sur vidéodisque. J'ai acheté mon premier poste de télévision il y a deux ans... Évidemment, je solennise tout ça: je ferme les rideaux, il n'y a aucun objet derrière le poste, c'est un mur neutre, et sans rien exiger, j'ai fait des projections — qui ne dépassent jamais quatre-cinq amis — dans un silence tout à fait naturel, et attentif. Même lorsque je suis seul, je n'accepte jamais de voir un film si je ne suis pas sûr d'avoir les deux heures voulues ou je coupe tout... même le téléphone. ■