

Entretien imaginaire avec avec Alain Resnais Sous le signe du jeu

Marcel Jean

Number 150, December 2010, January 2011

Alain Resnais

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63247ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2010). Entretien imaginaire avec avec Alain Resnais : sous le signe du jeu. *24 images*, (150), 16–20.

ENTRETIEN IMAGINAIRE AVEC ALAIN RESNAIS

Sous le signe du jeu

par Marcel Jean

IMPOSSIBLE DE CONSACRER UN DOSSIER À ALAIN RESNAIS SANS UN ENTRETIEN, dût-il être imaginaire! D'une première rencontre (mais était-ce vraiment la première?) en a découlé une deuxième, puis une autre... Bon joueur, le cinéaste s'est prêté à nos demandes sans sourciller. Le tout s'est déroulé comme dans un rêve, comme nous l'imaginions.

illustrations : Theodore Ushev pour 24 images

PREMIÈRE RENCONTRE

Dans le salon de musique du château Dufresne, à Montréal. Alain Resnais est assis sur une banquette de style oriental. Je lui fais face, sur une chaise Second Empire. Au fond du salon, un petit ensemble répète le Quatuor à cordes numéro 3 en fa majeur de Chostakovitch, ce qui m'empêche d'enregistrer la conversation. Je n'ai pas de calepin. Je dois tout citer de mémoire.

24 images : *Nous nous sommes déjà rencontrés...*

Alain Resnais : Je ne crois pas.

Nous nous sommes déjà rencontrés...

Peut-être ici même, il y a un an...

*Vous étiez assis sur la même banquette, nous parlions de musique, de Marguerite Duras, de la musique de ses mots, de Duras dans Les yeux verts qui écrit à propos de **Codex**, de Stuart Pound : «Le film bat avec une régularité métronomique. Il n'est que ça, régularité et présence. [...] À côté de cela, de la tentative de Stuart Pound, tout est divagation, perte de substance, perte de musique, de force et d'espace.» Duras semblait ainsi placer la musique au-dessus de tout, comme s'il s'agissait de la valeur suprême, comme si le cinéma devait s'en rapprocher.*

Je vous avais dit ne pas être certain de ce que voulait dire Duras, mais que de toute façon j'étais d'accord. Que le cinéma est la musique de la lumière et des regards. Que souvent, dans un découpage, je pars d'une image autour de laquelle se développe un mouvement d'autres images qui doivent être solidaires de la première comme le sont les éléments d'une composition musicale. Qu'un bon dialogue distille sa propre musique : le texte psalmodié d'**Hiroshima mon amour**, la note bleue des **Herbes folles...** Qu'en toute logique, cela nous conduit à l'opéra (**La vie est un roman**), à l'opérette (**Pas sur la bouche**), au dialogue extrait de chansons populaires (**On connaît la chanson**). Que j'ai toujours vu **L'année dernière à Marienbad** comme une comédie musicale sans musique, que Robbe-Grillet est d'une certaine façon le Schoenberg du roman. Qu'il m'avait remis une struc-

ture musicale très précise en annotation de son scénario et que je ne l'ai pas suivie.

Je vous avais aussi dit que j'ai fait **Mélo** parce que j'aimais la musicalité du texte d'Henry Bernstein et que j'appréciais la finesse du titre : un mélodrame, c'est étymologiquement une œuvre dramatique accompagnée de musique. Or les personnages de la pièce sont des musiciens et ils vivent un drame. Que pour **L'amour à mort** je me suis demandé s'il ne serait pas amusant de faire un film où la musique interviendrait moins comme un accompagnement du jeu des acteurs que comme une partie organique du film. Qu'avant même qu'existent les personnages et l'intrigue, il y avait ce schéma consistant à raconter une histoire et à solliciter la musique de la continuer. Qu'il fallait une musique dramatique qui anticipe sur l'action et qui complète les informations apportées par l'image et les acteurs. Qu'ainsi, dans ce film, la musique d'Hans Werner Henze n'est pas un simple contrepoint de l'image ou du jeu des acteurs, mais succède plutôt aux images pour recadrer le récit, pour en assurer la continuité dans le morcellement du montage. Dans ce film il y a les mots, il y a les images et il y a l'indicible : là, c'est la musique qui parle. L'une des premières choses que nous avons décidées, le scénariste Jean Gruault et moi, c'est qu'à la fin, lorsque Élisabeth va rejoindre Simon dans la mort, pour la première fois du film la musique viendrait sur l'image, à un moment d'ailleurs où l'image est presque entièrement non figurative. **L'amour à mort** n'a donc trouvé sa forme qu'au moment où nous avons pu insérer la musique de Henze. Avant cela, pendant le montage, nous avions l'impression que les comédiens jouaient à côté, qu'ils détonnaient. Beaucoup d'intonations ne se sont trouvées justifiées qu'une fois la musique mise en place. Surtout les fins de séquence, puisque les comédiens savaient précisément à quel moment Henze allait intervenir et que cela modifiait leur jeu dans les dernières répliques.

Je vous avais demandé s'il ne s'agissait pas d'un film à écouter plutôt qu'à regarder...

Je ne vous avais pas répondu. J'avais hésité. J'aurais dû vous dire que j'ai toujours eu envie qu'un auditeur à la radio puisse suivre mes films.



DEUXIÈME RENCONTRE

*Dans la rue, par hasard. Entre la flânerie et la quête, Alain Resnais marche, regardant autour de lui, peut-être comme s'il était en repérage. Son regard suit lentement les cimes entremêlées de quelques grands arbres, en un mouvement de travelling précis. J'observe à mon tour les branches dénudées, faisant glisser mon regard sur cet enchevêtrement inquiétant. Aussitôt je suis dans un film de Resnais, dans **Providence** ou dans **L'amour à mort**... Je m'approche et interpelle le cinéaste, le plus délicatement possible.*

*Alain Robbe-Grillet m'a déjà dit qu'au moment d'écrire **L'année dernière à Marienbad**, il avait pris soin d'y intégrer des travellings parce qu'il aimait la façon dont vous aviez fait bouger la caméra dans vos courts métrages.*

J'aime l'espace que crée le travelling dans le film. J'aime, par exemple, qu'il ouvre une plage temporelle qui puisse être un moment où le musicien peut s'exprimer. Le travelling est aussi affaire de rythme... On revient toujours à la musique.

Le travelling est devenu votre signe distinctif, une sorte de signature stylistique.

Vous croyez? Dans **Muriel** il n'y en a pas. Sauf un, à la fin : le dernier plan. Pour le reste, c'est un découpage en plans fixes, avec quelques panoramiques. Ce qui a eu pour effet d'entraîner la fragmentation du découpage, à propos duquel on a beaucoup écrit. Ces premiers plans qui sont comme des inserts. La longue séquence qui précède le récit de Bernard à propos de Muriel torturée.

Cela nous ramène à votre passé de monteur.

Pourquoi dites-vous « passé »? Je suis toujours monteur. Je n'ai jamais eu d'autre ambition que d'être monteur. Je suis devenu metteur en scène par la force des choses, parce que je n'ai pas su, ou pas pu, refuser certaines occasions.

*Parlons de **Harry Dickson**, de votre projet de film inspiré des livres de Jean Ray?*

Je ne m'en souviens plus. Êtes-vous certain que j'aie eu ce projet?

La plupart des livres qui vous sont consacrés y font référence.

Les auteurs auraient pu tout inventer...

Tout inventer! Non, je ne pense pas! Je ne vois pas comment... C'est tout de même étrange que vous ne vous souveniez plus.

Je n'en ai aucun souvenir.

C'est comme s'il s'agissait d'un traumatisme. Votre mémoire aurait tout effacé. Vous êtes amnésique.

Vous exagérez un peu. Traumatisme, amnésie, ce sont de grands mots. Je préfère ma version, elle est plus simple : les auteurs, journalistes, critiques ont tout inventé... Ce projet est le fruit de leur imagination. Ce ne serait pas la première fois... Il y a des tas de films sur lesquels on a écrit et qui n'ont jamais existé... Le **Napoléon** de Kubrick, le **Capital** d'Eisenstein, par exemple.

*Mais Kubrick a vraiment eu le projet de tourner **Napoléon**!*

Qu'en savez-vous, il vous l'a dit?

Non, mais j'ai beaucoup lu à ce propos!

Mais c'est une tautologie. S'ils ont tout inventé, ils ont dû l'écrire, alors il est normal que vous l'avez lu. Ce qui ne prouve rien...

*Je crois vraiment qu'il vous est impossible d'accéder consciemment à une partie de votre mémoire. C'est fascinant! Il faudrait essayer quelque chose, un truc, un peu comme la machine de **Je t'aime, je t'aime**.*

Que diriez-vous de l'hypnose, ça marcherait peut-être, l'hypnose?

Ne trouvez-vous pas que cela fait un peu démodé? C'est tellement XIX^e siècle! On a l'impression de se retrouver plongé dans un roman de George Du Maurier. Mais, enfin, cela pourrait être amusant! C'est un jeu. Je veux bien être votre Trilby. Vous serez mon Svengali.

TROISIÈME RENCONTRE

Dans une chambre de motel du boulevard Taschereau, à Brossard. Alain Resnais est assis sur une simple chaise de plastique blanc tandis qu'Albert Mouton, le Grand Albert, procède à l'envoûtement : « Alain, vous vous perdez dans le ciel bleu de mes yeux, vous obéissez au son de ma voix, je vais compter jusqu'à trois et lorsque j'aurai dit le chiffre trois les zones enfouies de votre mémoire s'ouvriront et seront de nouveau accessibles... Un... Deux... Trois. » Voici donc comment le Grand Albert livre le cinéaste à mes questions.

*Alain Resnais, j'aimerais que vous parliez de **Harry Dickson**...*

Harry Dickson... Dixon... Je ne connais pas d'Henri Dixon.

Essayez de vous rappeler... Vous avez 12, 13 ans... En Bretagne, à Vannes... Dans votre chambre... Vous lisez...

Guy L'Éclair... Maman, c'est vrai que Guy L'Éclair s'appelle Flash Gordon en Amérique? Je peux épinglez la photo sur le mur? Superman... C'est un avion... Un oiseau... Mandrake... Mandrake... Je suis Mandrake le magicien... Je vis à Xanadu...

Vous imaginez la propriété de Mandrake, son valet Lothar, la princesse Narda? Vous avez voulu faire un film inspiré de Mandrake? No... Ou... Marienbad... Mandrake à Marienbad...

*Mandrake était une référence pour **L'année dernière à Marienbad**? L'hypnose, la conviction, le château?*

Oui... Fellini... Fellini a transformé Mastroianni en Mandrake dans **Intervista** parce qu'il n'a pas pu faire son vrai Mandrake. Mais j'ai aussi eu un projet avec Lee Falk, le scénariste de **Mandrake**...

C'est vrai que vous avez eu un projet avec Stan Lee, le créateur de Hulk et de Spiderman?

J'en ai même eu deux. Des films de science-fiction, au début des années 1970 : **The Monster Maker** et **The Inmates**. J'avais fait **Je t'aime, je t'aime** en 1968 et j'aime beaucoup la science-fiction. J'ai même eu un projet inspiré de Lovecraft, qui n'a pas marché non plus. Lovecraft est donc devenu la référence centrale dans la préparation de **Providence**. Je proposais aux collaborateurs du film de le lire. Je crois qu'il en reste toujours quelque chose, à la fin. De toute façon on a besoin d'une base, d'une culture commune.

*Et **Harry Dickson** maintenant, vous vous rappelez?*

Oui, je me souviens...

Ce projet de film, ce scénario. D'où vient le projet?

C'est avec mon ami Frédéric de Towarnicki, spécialiste de Heidegger. Lui et moi nous sommes connus à Nice, en 1941. Adolescents, nous avons dévoré les aventures du Sherlock Holmes américain, lui à Paris, moi en Bretagne. Alors en 1958 germe l'idée d'une adaptation cinématographique. Nous allons y plancher pendant dix ans. C'est toutefois en 1962 ou 1963 que le film passe près de se faire, avec Vanessa Redgrave, Dirk Bogarde et Delphine Seyrig. C'est une superproduction et les producteurs veulent l'inscrire dans la foulée de la Nouvelle Vague, en profitant de l'énergie qui circule alors.

À quoi aurait ressemblé le film?

C'était un projet ambitieux : on y trouve bien entendu un aspect policier, mais la matière originale a été remodelée pour en accentuer le côté fantastique, surréaliste – Paul Delvaux devait travailler aux décors – avec en plus une dimension musicale. Frédéric avait écrit des chansons qui se seraient intégrées à l'ensemble un peu comme chez Brecht. Béjart devait collaborer pour assurer la partie chorégraphique. J'avais prévu tourner certains segments en couleur, d'autres en noir et blanc. Anatole Dauman, le producteur, me demandait de faire un film de trois heures. C'était l'époque où on croyait que c'était la meilleure manière de contrer la télévision. Quand *Lawrence d'Arabie* a perdu de l'argent, Dauman a changé d'idée, il ne voulait plus qu'un film de 90 minutes.

On dirait un film programmatique, un film qui annonce vos films à venir? J'aurais dû le faire après *Marienbad*. Vous imaginez? Juste après! Un film à la fois sophistiqué et populaire, au moment même où on me taxe d'intellectualisme. Une grande expérimentation formelle effectuée sur la base d'une matière accessible, excitante. Certains ont dit que *Stavisky*, *On connaît la chanson*, *La vie est un roman*, *Pas sur la bouche*, *Cœurs*, tout émane de *Harry Dickson*... Je ne sais pas. J'ai gardé ce projet vivant jusqu'en 1968... Cela veut dire dix ans! C'est déjà trop. Il y a même un plan de *Harry Dickson* dans *L'année dernière à Marienbad*... Je ne vous dirai pas lequel, mais il y en a un... C'est une déception que ça n'ait pas fonctionné

parce que j'aurais vraiment aimé le faire. Certains vous diront que le projet me hante encore. Je dis le contraire. Je me trompe peut-être. Mais peut-être pas, après tout.

En 1968, vous terminez Je t'aime, je t'aime. Il y a un lien avec Harry Dickson?

Jacques Sternberg, le scénariste, est belge. Comme Jean Ray, l'auteur qui a adapté *Harry Dickson* en français. Est-ce un lien?

Pourquoi ce titre : Je t'aime, je t'aime?

Pour la sonorité. Je trouvais que c'était comme le « bip bip » d'un vaisseau spatial en perte de vue.

Par simple suggestion de l'esprit, sans même un signe de la main, le Grand Albert me laisse savoir que l'entretien a assez duré. Il m'a préalablement expliqué que comme tous les hypnotiseurs, il craint le syndrome de Chicago, qui consiste à ne plus pouvoir réveiller son sujet (la dénomination syndrome de Chicago vient de l'histoire tragique d'un célèbre magicien de Chicago qui aurait ainsi vu sa réputation ruinée : la légende veut qu'à la suite de son numéro raté, un homme danse le tango dans un hôpital psychiatrique depuis 1977). Ainsi, par crainte du terrible syndrome, le Grand Albert refuse de garder quelqu'un sous hypnose plus de 20 minutes.

QUATRIÈME RENCONTRE

Dans un centre de santé, dans les Cantons de l'Est. Dans une pièce aux murs blancs parés de bordures de cèdre se trouvent deux modules de forme ovoïde. Une préposée soulève la partie supérieure de chacune des deux coquilles. Ce sont des baignoires remplies d'eau salée. Alain Resnais prend place dans l'une d'elles. J'entre dans l'autre. Couché sur le dos, je flotte dans la solution saline. La préposée referme le couvercle. Je suis dans le noir total, comme suspendu dans l'espace. Un système de communication miniaturisé me permet d'échanger avec l'occupant de la cabine voisine.

Monsieur Resnais, est-ce que vous m'entendez?
Je vous reçois 10 sur 10.



Lors de notre dernière rencontre, quand nous nous sommes quittés, nous parlions de **Je t'aime, je t'aime**.

Si vous le dites. Moi, j'étais sous hypnose, alors vous pouvez me laisser croire n'importe quoi.

Je peux vous faire écouter l'enregistrement.

Vous pourriez très bien l'avoir trafiqué. S'ils ont pu inventer toute cette affaire de **Harry Dickson**, c'est assez facile de nos jours de forger un discours.

Mais jamais je n'oserais vous faire dire quoi que ce soit que vous n'ayez pas dit!

Ne parions pas là-dessus. C'est un terrain glissant pour vous. Revenons plutôt à **Je t'aime, je t'aime**.

Le film devait représenter la France au festival de Cannes, mais les événements de mai 68 ont eu raison du festival. Qu'en retenir-vous? Le festival avait nolisé un train en partance de Paris. Nous étions à bord, les hommes en smoking, les femmes en robes du soir. Quelques-uns fumaient leur gros cigare. Soudain, le train s'est arrêté. Les cheminots faisaient grève. Une belle scène! Le lendemain, le festival était arrêté. **Je t'aime, je t'aime** a finalement été projeté à Cannes en 2002, lors d'une séance spéciale. Ce que j'en retiens? Nous avons quitté Paris en mai 1968 et sommes arrivés à Cannes 34 ans plus tard, en mai 2002. Pas mal pour un film sur le temps!

Qu'appréciez-vous chez Jacques Sternberg, le scénariste du film?

Beaucoup de choses, notamment sa connaissance des illustrateurs américains. Mais, bon, disons son sens du dérisoire, sa capacité de mettre en place un fantastique mélancolique, la manière avec laquelle il peut évoluer dans un territoire proche du surréalisme.

Vous êtes vous-même proche du surréalisme. Quelle place occupe le rêve chez vous?

Je rêve souvent au film que je vais faire. Je rêve à des images. Si une image persiste dans mes rêves, même si je ne me l'explique pas, je la mets dans le film.

L'année dernière à Marienbad a dû plaire aux surréalistes.

Vous vous trompez : Breton détestait le film! Robert Benayoun, qui aimait beaucoup **Marienbad**, a même essayé, en vain, de le faire changer d'idée. Robbe-Grillet et moi étions des admirateurs de Breton. C'était même l'un de nos points communs. Alors, vous voyez, ce n'est pas si simple.

Duquel de vos autres films diriez-vous qu'il est le plus habité par l'esprit surréaliste?

Il y en a au moins deux. Deux films écrits par Jean Gruault. D'abord **La vie est un roman** parce qu'il est largement influencé par l'écriture automatique, par le fait de se laisser porter par une phrase. J'essaie de laisser la place à l'imprévisible et dans ce film l'imprévisible est survenu. Ensuite **L'amour à mort** à cause du thème de l'amour fou. L'amour jusqu'à la mort, l'amour plus fort que la mort, l'amour si fort qu'il peut seul conduire jusqu'à la mort.



*L'amour est chez vous un thème majeur. L'amour fou, absolu, je veux dire. C'est déjà au cœur de **L'année dernière à Marienbad**. C'est perceptible jusque dans les titres de vos films : **Hiroshima mon amour, Je t'aime, je t'aime, L'amour à mort**. Sans parler de **Mélo** qui semble reprendre la proposition de **L'amour à mort** en l'inversant : dans le premier film le personnage de Sabine Azéma se suicide pour retrouver le personnage d'Arditi dans la mort, dans le deuxième le personnage d'Azéma se suicide pour fuir une situation amoureuse devenue insoutenable.*

Quelque part derrière, il y a toujours la mort qui rôde.

*Cela sans parler de **Cœurs ni des Herbes folles**...*

L'amour, la mort, c'est tout de même un peu banal. La folie? Ce n'est guère mieux. Je n'ai pas l'impression qu'il y ait quelque chose de moi dans mes films. J'essaie de mettre en scène de mon mieux, mais je ne m'implique pas du tout dans le récit ou dans le développement de l'intrigue. C'est pour cela que j'ai toujours recours à du matériel préexistant : une pièce ou le travail d'un scénariste professionnel ou d'un écrivain.

Voilà une réponse plutôt facile... Vous me renvoyez la balle comme si j'avais tort de voir en vous un auteur. Je comprends votre volonté de donner du crédit au scénariste, au musicien, à ceux que vous appelez « auteurs », mais il y a tout de même des liens entre vos films, quelque chose qui tient de vous, des préoccupations, des affinités, des obsessions, même. Un style, enfin!

Moi, ce qui m'importe, c'est de ne pas reprendre toujours les mêmes procédés et de ne pas faire deux films qui se ressemblent. Je fonctionne de manière instinctive, je ne réfléchis pas en termes d'évolution. Je fais des films en pensant tout le temps au spectateur et en lui demandant de jouer avec moi. Je suis content lorsqu'il y a plusieurs interprétations d'une même scène et si l'on ne s'ennuie pas. Le tout est de trouver comment faire pour que le spectateur, même s'il est intrigué, ait un travail à faire et ne quitte pas la salle. Je ne dis pas que j'y arrive toujours, mais je m'y efforce. Je cherche à intriguer le spectateur, c'est tout simple. Mais c'est plus instinctif que volontaire.

CINQUIÈME RENCONTRE

Chez moi, dans mon bureau. Alain Resnais n'est pas venu. À sa place, sur la chaise de bois, une pile de livres : Alain Resnais de Gaston Bounours, publié chez Seghers, collection Cinéma d'aujourd'hui en 1967, Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire de Robert Benayoun, publié chez Ramsay en 1985, Alain Resnais Qui êtes-vous? De Jean-Daniel Roob, publié à La Manufacture en 1986, Alain Resnais de Marcel Oms, publié chez Rivages en 1988, L'atelier d'Alain Resnais de François Thomas, publié chez Flammarion en 1989, L'art d'Alain Resnais d'Alain Fleischer, publié par le Centre Pompidou en 1999 et Alain Resnais Liaisons secrètes, accords vagabonds de Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, publié aux Cahiers du cinéma en 2006. Des articles, des coupures de journaux et de revues jonchent le sol. Des DVD aussi. Partout des propos du cinéaste. Je suis étourdi. Je peine à discerner ce qu'il m'a dit de ce que j'ai lu. Je ne suis même plus certain de l'avoir déjà rencontré. Je l'attends. Tu n'as rien vu, tu n'as rien entendu... 