

Alain Corneau

Michel Buruiana

Number 144, January 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50433ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Buruiana, M. (1990). Alain Corneau. *Séquences*, (144), 37–43.

ALAIN CORNEAU

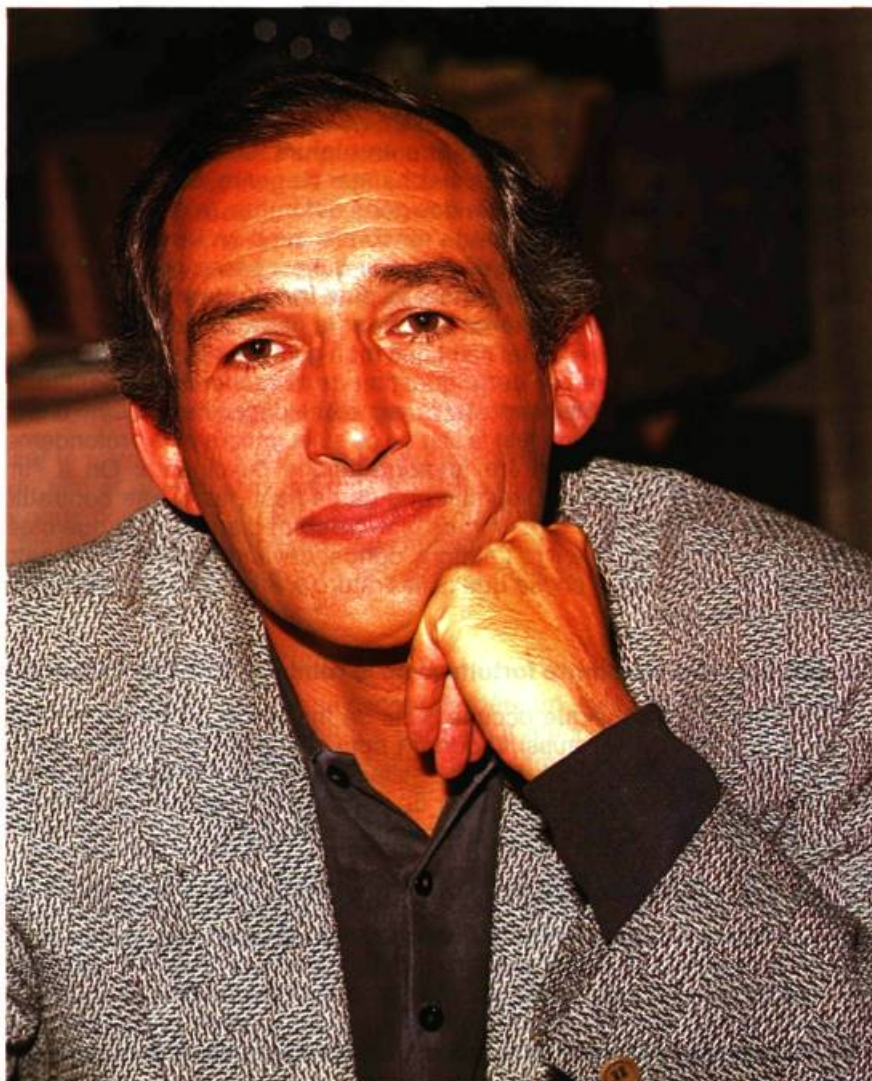


Photo Pierre Roussel

Il est né dans une petite ville de trois mille habitants près d'Orléans. Son père, médecin vétérinaire, l'amène très tôt au cinéma. Il lui apprend à regarder les films de genre: les westerns, les histoires d'amour. À un certain moment, il hésite entre la musique et le cinéma. Finalement, il se retrouve à Paris, à l'IDHEC. Il reconnaît d'ailleurs que s'il a appris quelque chose au cinéma, c'est bien là. Durant les trois années passées dans cette école cinématographique, il voit des films à longueur de journée. Bref, c'est le paradis. En terminant ses études, il a la chance d'être demandé comme assistant stagiaire sur *Un homme de trop* de Costa-Gavras, un film très dur à faire. Il croyait que tous les films étaient aussi durs et il est devenu un excellent assistant-réalisateur. Ça a duré un temps. Un jour, il a eu la chance de faire un premier film et il a eu la chance aussi qu'il ne marche pas; du coup, ses illusions sont tombées. Son échec lui a été très bénéfique, puisque depuis ce temps il n'arrête pas de nous surprendre. Après s'être intéressé à l'Inde, il a tant digéré son énorme succès avec *Nocturne indien* qu'il a fait une autre découverte: l'Islam.

Michel Buruiana



Fort Saganne

replongé dans Pessoa. C'est la nouvelle fréquentation de Pessoa qui m'a paradoxalement ramené au livre pour en faire un film. Il m'a vraiment exposé l'histoire du double et de l'hétéronymie, plus cette fonction culturelle portugaise extraordinaire appelée le saoudage. Le saoudage c'est le blues, la nostalgie. Le peuple portugais en Europe a cela sur les épaules et c'est excitant. Ce qui m'a ému dans le film, c'est cette clé portugaise.

— On pourrait même dire que c'est le moteur?

— Oui, bien sûr. J'ai rencontré Tabucchi à Lisbonne, en ce milieu. Je me suis dit que le film est autant à Lisbonne qu'à Bombay. Ç'a été un déclenchement formidable. Ce ne sont pas des choses qui apparaissent forcément. J'ai compris pourquoi le personnage va à Goa, pourquoi il a cette enfance portugaise et ce secret portugais, pourquoi il parle portugais, pourquoi il se déplace toujours, pourquoi il parle anglais, bien qu'il ne soit pas anglophone. On retourne toujours sur Pessoa qui est toujours quelqu'un d'autre. Ç'a été une aide, la poésie secrète du film pendant le tournage.

— Dans votre jeunesse, auriez-vous inconsciemment fait ce cheminement du personnage du film?

— Je ne sais pas. On m'a posé quelquefois la question et je suis perturbé, car je ne vois pas très bien. J'ai de fortes contradictions que je commence à voir, grâce à ce film. Je les accepte mieux. J'ai des pulsions très fortes vers des choses que je réproue politiquement ou moralement. J'ai peut-être vécu ce cheminement sans le savoir. C'est ce qui est terrible. Peut-être que je fais des films uniquement à cause de cela. Mais mon enfance en est une traditionnelle française, rien de particulièrement violent, de bizarre, pas de double nationalité, de double culture.

— **Est-ce que vous avez abordé le film et le livre à partir des personnages ou à partir de l'atmosphère, de l'action?**

— C'est à partir des personnages. Je réponds contradictoirement. Je ne me serais pas lancé dans le film si la structure profonde du livre n'avait pas été appliquée à une atmosphère que j'avais envie de traduire. À ce moment, j'aurais eu peur de faire un vrai film d'auteur. Ce film m'a permis de découvrir quelque chose de profond sur les films que j'ai faits auparavant. Il n'y a pas un de mes films qui ne soit pas entièrement vu par le personnage principal. S'il y a un personnage dans une chambre, je suis incapable de filmer ce qui se passe dans le couloir s'il n'y est pas. Donc, j'étais à mon aise, puisque ce film est à la première personne. C'est d'ailleurs la première fois que j'écrivais un scénario à la première personne.

— **En vous écoutant, on a l'impression que vous avez pris ce film comme une aventure amusante. Quelle était vraiment votre idée?**

— L'Inde, le respect de l'Inde. La seule chose qui était grave dans ce film, c'est le respect sous toutes ses formes. Hors ce sérieux qui m'a vraiment soutenu durant tout le film, tout le reste est un jeu. Comme le livre. J'ai aussi ajouté un personnage qui n'est pas dans le livre. Je l'ai trouvé dans une nouvelle de Tabucchi. Je lui ai demandé la permission de l'intégrer. Il m'a dit oui puisqu'il était déjà dans le livre et qu'il l'avait retiré pour en faire une nouvelle. Il l'a enlevé parce qu'il voulait que le livre soit une plaisanterie. Ce personnage était dramatique. Tabucchi était d'accord parce que l'ajout était approprié au film. La seule façon de bien prendre la fin du film, c'est de la prendre comme une comédie.

— **Le spectateur moyen ne comprendra pas le pourquoi.**

— Si je suis optimiste, je me dis que les spectateurs feront le même chemin que moi. C'est très orgueilleux. Plus modestement, j'espère qu'ils auront l'information. Au-delà de la qualité des critiques, l'information est passée. Ce film s'adresse à des spectateurs assez pointus qui, j'espère, viendront en connaissance de cause. Ils doivent savoir qu'ils ne viennent pas voir une vraie histoire, mais, quelque chose de très différent. Je ne peux rien faire. On ne peut donner le mode d'emploi avant un film. Les gens viennent me chercher, ils ne me trouvent pas. Ils trouvent autre chose. Tant mieux.

Nocturne indien



— **Vous utilisez des plans fixes d'une très longue durée.**

— Il y a trois cadrages dans le film et un travelling. Tout le reste, j'ai absolument tenu à ce que ce soit des plans fixes et qu'on joue le jeu jusqu'au bout.

— **Pourquoi?**

— Pour plusieurs raisons. Adopter une écriture identique à celle de Tabucchi dans le livre. Elle a une apparence totale de simplicité. Dans le livre, plus c'est simple, plus c'est mystérieux. Il y a une apparente naïveté, une apparente hyper-simplicité littéraire. Je me suis dit que c'était un bon moyen de la retrouver. La deuxième raison, c'est que si je fais des travellings, je recherche donc une efficacité ou un enjeu dramatique là où il n'y en a pas. Cela veut dire que j'ai peur du film. Pour éviter cela, il faut y aller frontalement. Il faut que ces longues discussions nous amusent et que nous venions un plaisir du plan séquence pervers. Une autre raison, la contemplation. Il ne faut pas violer la réalité indienne. Très important. D'autres raisons se sont accumulées durant le tournage. Je peux recréer une réalité anormale avec cette méthode. À ne pas utiliser les plans fixes, je mettais en scène une réalité d'une manière totalement traditionnelle. À ce moment, Bombay et la réalité indienne n'étaient plus ce qu'elles étaient. Je faisais celui qui était à l'aise là-dedans et je tuais le personnage principal.

— **Au début je me suis demandé pourquoi vous utilisiez certains angles comme celui en plongée dans la chambre de Xavier.**

— C'est très important. C'est là que le film commence et il faut que Xavier soit, d'un seul coup, perdu dans cette chambre qui est minuscule. C'était la seule façon de faire. C'est ce que j'appelle les moments de perte de réalité, mais ça m'a été très utile. Imaginez ce film en traditionnel champ/contre-champ selon la grammaire. Il serait absolument imbuvable. Il deviendrait extrêmement ennuyeux.

— **Au moment où vous filmez les prostituées de Bombay, Xavier se promène en taxi et il les regarde. La grammaire du cinéma demande un travelling. Or, vous filmez en plans fixes.**

— C'est absolument voulu. Si j'avais fait des travellings circulaires de prostituées vues par lui, j'aurais aussi faussé la réalité indienne. J'aurais été très à l'aise en tant que cinéaste, mais j'aurais faussé la réalité. En plus, je vais vous dire que, dans la vraie vie, c'est l'impression qu'on a. Dans le cinéma, quand la caméra se met à bouger subjectivement, ce n'est pas vrai, votre regard est tout à fait fixe. Là, l'impression que vous avez depuis la voiture et la grammaire admise du cinéma, sont contradictoires.

— **Vous avez écrit le scénario. Avez-vous travaillé selon un découpage précis?**

— Oui, j'ai écrit, mais je ne fais jamais de découpage.

— **Au moment de l'écriture du scénario, saviez-vous précisément comment vous allez le tourner?**

— Oui. Quand j'écris j'ai besoin d'écrire même les descriptions, car la manière d'écrire la phrase donne le plan. Quand on arrive au bout de la phrase avec le point, je sais que c'est un plan. Et il n'y a que moi qui peut le faire.

— **Au moment où vous avez écrit, vous saviez où aller placer la caméra?**

— Bien sûr. Mais il me faut le lieu. Lorsque j'ai le lieu, je fais une dernière écriture. Particulièrement, ce film où le repérage a été très important et m'a dicté les derniers changements du scénario. Dans tous les films que j'ai faits, j'ai essayé de préméditer une mise en scène. De plus, j'ai discuté très longuement du filmage avec le chef opérateur et l'ingénieur du son, pour ne pas parler de mise en scène. J'ai eu des rendez-vous très importants dans mes films. **Python** a été un rendez-vous d'une certaine manière de filmer. **Série noire** a été aussi un rendez-vous. Ce sont des rendez-vous avec une forme très préméditée, qui me tient lieu de découpage. Quand on aboutit après des mois de discussions, le découpage est fait. Ou alors on a peur. Moi, quand je décide, je décide jusqu'au bout. Je ne vais pas amener un machiniste pour me rassurer. Pareil pour le maquillage. Je crois beaucoup à l'économie d'un film, mais dans le sens moral. Une bonne partie de la mise en scène passe par la compréhension du budget.

Police Python 357



— **Je pense que c'était un pari fou que de vouloir réaliser un tel film.**

— Je savais que c'était un pari et quand Jean-Hugues Anglade a accepté j'étais sidéré. Car il acceptait avec enthousiasme sachant que c'était un film très compliqué. Par contre, ce qui m'a rassuré, c'est la possibilité de le faire pour très peu d'argent. Il y avait un seul élément dangereux qui était un tournage très loin, dans un pays réputé difficile pour les étrangers. J'ai attendu l'accident et il n'est pas arrivé. On voulait faire 40 000 entrées sur Paris. Or, on les a faites dans une semaine à Paris. Donc, le reste vient comme un cadeau.

— **Est-ce qu'il a été facile de trouver le budget?**

— Oui. Relativement facile parce qu'il y a un producteur qui a fonctionné sur le livre. Je lui ai tout de suite expliqué mon économie du budget, ma conception. Une télévision s'y est aussi intéressée. Si ce film avait coûté davantage, je serais probablement encore en train de chercher du financement.

— **Trop peu de metteurs en scène possèdent cette recherche de l'esthétisme de l'image que l'on retrouve dans vos films.**

— En France, ce n'est pas tout à fait vrai. Il y en a plusieurs. Quant à moi, il est vrai que j'ai toujours pensé qu'à un certain film correspond une certaine couleur.

— **La couleur chez vous est différente. Comment en êtes-vous arrivé là?**

— C'est très important pour moi. Ça dépend des budgets. Les films sont d'abord des images et du son. On s'exprime avec ça d'abord. La moindre des choses, c'est de faire attention à ce qu'il y a dans le cadre. Même si on tourne en reportage. On peut toujours se débrouiller pour contrôler esthétiquement ce qui est en train de se produire. Une preuve de cela, c'est que j'aime bien tourner la nuit, car la nuit on contrôle tout. Le jour, on ne peut contrôler une voiture jaune qui passe.

— **Quelle est votre relation avec votre directeur de la photographie? Comment le choisissez-vous?**

— Il est choisi pour chaque film. J'ai des équipes que j'aime bien et des gens avec qui je suis profondément lié d'amitié. Cependant, je pense que, comme un acteur ou un scénariste, on peut avoir besoin de quelqu'un qui sache faire ceci et non cela. Ça ne veut pas dire que je ne retournerai pas avec le même pour le prochain film, mais je crois qu'entrer en contact avec un opérateur ou un cameraman, c'est aussi commencer à faire le film. Travailler constamment, avec la même personne, j'ai l'impression que ça devient une habitude. La collaboration passe par le sujet, alors que c'est le sujet qui doit passer par la collaboration. À partir de ce moment, il faut changer d'opérateur.

— **Quel est le degré de liberté que vous laissez au directeur de la photographie?**

— De plus en plus. En vieillissant, j'arrive à contrôler en étant moins au cadre. Maintenant, je sais que ce n'est pas la peine d'avoir l'oeil complètement collé à la caméra pour avoir exactement ce que l'on veut. Ça peut se passer d'une manière plus forte, un peu comme avec un acteur.

— **Êtes-vous plus un réalisateur, un directeur d'acteurs ou plutôt un créateur d'atmosphère?**

— C'est un mélange des deux. Comme tous les metteurs en scène, je suis de plus en plus amoureux des acteurs, car ils vous donnent des choses auxquelles vous ne pensez pas. La technique, on arrive à la diriger, à savoir qu'on va obtenir exactement ça. Les acteurs vont vous surprendre. Ils prennent en charge physiquement votre sujet. Je ne peux pas dire que je fais des films uniquement pour qu'un acteur puisse s'exprimer. Je pense avant tout au sujet, à l'image formelle que j'en ai. L'acteur arrive après. Il est vrai que les deux sont liés, mais j'essaie de faire un bon mariage des deux.

— **Quelle liberté laissez-vous à l'acteur?**

— Je pense que le choix des acteurs est très important. Si vous vous trompez sur le choix, vous aurez beau être un immense directeur, vous n'arriverez à rien. Si vous avez bien choisi, vous saurez rapidement jusqu'où la liberté peut aller avec un acteur. Je pense qu'elle peut être maximale. C'est par l'amour et le respect qu'on contrôle les comédiens. Si vous vous retrouvez dans votre film, par l'intermédiaire des acteurs, vous auriez mieux fait de rester couché. Ce n'est pas intéressant. Dans

Nocturne indien



Nocturne indien, je n'avais pas d'images prédéterminées sur la façon dont Jean-Hugues Anglade devait réagir à telle séquence. Son mélange de grande discipline et de jaillissement émotionnel est un cadeau. Comment imaginer ce film sans un acteur qui ait cette virtuosité? Je n'arrive plus à imaginer ce film autrement.

— **Dans le film, y a-t-il des adresses réelles et d'autres qui ne le sont pas?**

— Vous ne me tirerez jamais la vérité de ça. C'est à vous de vérifier sur place, parce que moi je l'ai fait le voyage. Dans le livre, l'auteur dit qu'il a mis des adresses, mais ne sait pas trop pourquoi. Il croyait que la force de la réalité pouvait éclairer ce nocturne dans lequel on cherche une ombre et aussi dans l'espoir déraisonnable qu'un quelconque amateur des parcours illogiques puisse utiliser ce livre comme guide. Nous avons fait la même chose. Nous sommes partis en repérage avec le livre, le contraire de ce qu'on fait normalement.

— **Vous ne trouviez rien?**

— Pas rien, mais des choses bizarres. En fait, nous vivions en grandeur réelle, la création littéraire.

— **Il y a huit adresses dans le livre. Y a-t-il une raison particulière pour ce nombre?**

— Non. C'est par hasard.

— **Cet hôtel superbe?**

— Le Taj, c'est l'orgueil de l'hôtellerie indienne. C'est un hôtel-symbole qui a été construit par les Anglais. Un hôtel merveilleux. C'est le contraire de l'Inde et, en même temps, c'est l'Inde. J'ai un attachement sentimental, physique, sensuel au Taj.

Afghanistan, le pays interdit



— **Ça a été facile de tourner au Taj?**

— Non. Cependant beaucoup sont venus nous demander d'aller filmer les bidonvilles et de faire le rapprochement avec des gens qui dînent au Taj. Nous leur avons fait le coup trois ou quatre fois. Je ne dis pas que ces gens avaient tort, mais depuis ce temps ils ne veulent plus de tournages.

— **Est-ce qu'on vous a imposé un surveillant indien pour que l'image de l'Inde ne soit pas déformée, en d'autre mot, un censeur?**

— Oui. Les Indiens se méfient extrêmement des tournages étrangers pour diverses raisons: d'abord la religion. De plus, ils en ont marre de voir des gens ne venir tourner que les taudis et que la misère. Ajoutez une bureaucratie délirante qui oblige à franchir toutes sortes d'obstacles, avant d'obtenir un surveillant qui vérifie si vous tournez bien ce qui a été autorisé. Personnellement, j'ai tourné ce que j'ai voulu, même ce qui n'était pas dans le scénario. C'est le mystère de l'Inde.

— **Pourquoi la musique occupe-t-elle 50% de votre vie?**

— Je n'ai jamais pu préparer un film sans posséder la musique. J'ai la musique, sinon je ne peux pas tourner. Si j'ai une petite qualité dans le cinéma, c'est d'avoir le rythme, la pulsion, l'adagio, les mouvements de symphonie, le jazz, le swing pour établir le montage. C'est le seul vrai secret du montage. Le montage, ce n'est pas que l'explication de texte. Si on arrive avec un bon monteur à trouver un montage musical, c'est formidable. J'ai débuté par la musique improvisée nord-américaine, le jazz. J'ai moi-même fait longtemps de la musique. C'était l'époque où les Américains étaient en France. Il y avait une caserne très importante à Orléans, avec des milliers d'Américains ayant un fantastique orchestre: le 76 Army Band. J'ai donc joué avec des musiciens qui sont devenus importants par la suite. Après l'IDHEC, quand j'ai voulu faire un film, je suis parti à New York. Je suis resté presque six mois à New York à faire de la musique. Je n'ai pas fait de film. Après, le jazz m'a amené à d'autres musiques, la musique de l'Inde en particulier, toutes les musiques extra-européennes. Je n'ai plongé dans la musique classique occidentale que plus tard. La musique a toujours été et continue d'être une passion.

— **Alain Corneau a-t-il d'autres intérêts que dans l'art?**

— Pas trop. Le reste m'intéresse moins, mais les gens de plus en plus. Aller dans les montagnes du Pakistan à la rencontre des tribus islamiques avec leurs objets rituels d'origine me donne l'impression d'une harmonie qui m'émeut. C'est une émotion esthétique. Hors de l'expression esthétique, je crois qu'il y a peu de choses qui soient vraiment fortes. Hors de là, il n'y a que la mort. Comme l'art est la seule façon de nier la mort, je ne vois pas très bien ce qu'il y a d'intéressant à part ça.

— **Est-ce qu'Alain Corneau a peur de mourir?**

— Oui, sans doute puisque la réponse est contenue dans ce que je disais. À partir du moment où je suis obsédé par la forme artistique, c'est une peur de la mort.

— **C'est ce qui vous a poussé vers le cinéma?**

— Sans doute. Mais le cinéma ce n'est pas l'éternité. Il est voué à la destruction. Ça, on le sait quand on filme, car une copie ce n'est rien. Elle n'est pas préservée. On en balance partout, on la coupe. Le négatif ne tiendra pas. On sait que c'est fragile. Je parle en matière de siècles.

— **Et la technique?**

— On va peut-être tomber en compact, en numérique, mais pas pour le moment.

— **Alain Corneau est-il tenté par l'écriture?**

— Pas du tout. J'aime les romanciers cependant. Je trouve qu'ils fonctionnent de façon telle qu'ils m'offrent un miroir extraordinairement efficace pour la mise en scène. Ils fonctionnent dans l'imaginaire, mais moi d'une manière différente. Les romanciers me fascinent de plus en plus. Moi, romancier? Non. Je reste cinéaste.