

Alain Resnais
Variations en duo

Léo Bonneville

Number 171, April 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49919ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1994). Alain Resnais : variations en duo. *Séquences*, (171), 23–29.

ALAIN RESNAIS

variations en duo



Le village de
Hutton
Buscel
dessiné par
Floc'h

Alain Resnais



Il s'est arrêté à Montréal avec deux films jumeaux qui se déroulent en Angleterre. Deux films qui surprennent et réjouissent. Toutefois il n'est pas facile de classer Alain Resnais dans la famille cinématographique française. Il a pour ainsi dire fait cavalier seul, réalisant selon les circonstances. C'est dire qu'il arrive à fasciner par des réalisations très personnelles ou à décevoir par des films réfractaires au public. Mais aujourd'hui, avec *Smoking* et *No Smoking*, pleins d'humour et d'imprévu, interprétés par deux acteurs manifestement au meilleur de leur forme, dans des incarnations sans cesse renouvelées, il offre des tableaux de vie quotidienne remplis d'attraits. Cet artiste raffiné qui ne laisse rien véritablement à l'improviste (qui n'est pas synonyme de spontanéité) répond à nos questions sans alternative. En prenant connaissance de ses réponses, le lecteur se rendra compte que, pour Alain Resnais, faire un film est d'une exigence constante.

Léo Bonneville



Toby Teasdale

Séquences — Monsieur Alain Resnais, comment avez-vous connu le théâtre d'Alan Ayckbourn?

Alain Resnais — Il est vrai que je connais bien le théâtre anglo-saxon. Je suis les créations à Londres aussi près que possible. Alan Ayckbourn est un des auteurs anglais de théâtre des plus prolifiques. Il a déjà créé sa 47^e pièce. C'est un auteur anglais très controversé. Il y a quelques années, jugeant qu'il avait tant de succès, les Anglais le considéraient comme un auteur de boulevard, au mauvais sens du terme. Et puis, il a mis en scène *Vu du pont* d'Arthur Miller. Cela a provoqué un renversement d'opinion en Angleterre. Tout à coup, on l'a pris au sérieux. En effet, Ayckbourn utilise beaucoup de situations vaudevillesques, même le slapstick dans ses pièces. Mais, en même temps, il expérimente beaucoup de procédés narratifs en modifiant le temps, en trouvant un décor comprenant une maison de quatre étages. Alors que nous sommes sur un même niveau, nous sommes dans la chambre ou dans le grenier, ou dans le hall. Cela pose sans doute pas mal de problèmes. Pour la pièce *The Norman Conquests*, on peut voir la pièce trois fois avec des titres différents. C'est exactement la même action. Dans un cas, nous sommes dans le jardin, dans un autre, nous voyons ce qui se passe pendant que les acteurs sont dans le jardin et les autres acteurs dans la salle à manger. Dans un troisième cas, nous regardons ce que les autres acteurs font dans la chambre. Et chaque pièce est autonome. Dans chacune de ses pièces, Ayckbourn expérimente une technique de récit, y compris pour les pièces pour enfants.

— Il écrit pour les enfants?

— Chaque année, il écrit une pièce pour les enfants. Elle est jouée uniquement le samedi à 10 heures du matin. C'est très amusant d'y aller. La salle est remplie d'enfants de trois à dix ans, accompagnés de leurs parents. Et ces pièces sont aussi ingénieuses que les pièces pour adultes. Mais un peu plus noires et amères.

— Sont-elles moralisantes?

— Pas du tout. Seulement Ayckbourn utilise des personnages comme ceux des

choix. Il y a toujours un petit moment où l'on se dit : non, non celui-là, je ne le ferai pas. Mais pour *Intimate Exchanges*, cela s'est passé d'une manière un peu diverse. J'avais remarqué que, dans les 47 pièces d'Ayckbourn (à ce moment-là, il en avait 43), il y avait une pièce très spéciale écrite en 1982 et qui, contrairement aux autres, n'était pratiquement jamais jouée. Ayckbourn est traduit dans un grand nombre de pays du monde. Mais, même en Angleterre, *Intimate Exchanges* a été moins jouée que les autres, car pour la



Alain Resnais sur le plateau de tournage

Contes de ma Mère l'Oye. Mais les aventures sont tout à fait modernes. S'il y a une moralité, c'est de préparer les enfants à beaucoup de déceptions dans les domaines de l'amour. Non pas de le nier, mais de penser que ce n'est pas une chose acquise en un jour. Et la fin n'est pas : ils vivaient heureux jusqu'à leur mort. Il montre plutôt les difficultés de l'existence.

— Vous-même, avez-vous été aussi hésitant que vos deux personnages, en vous disant : ou bien tourner, ou bien ne pas tourner?

— Cette formule peut s'appliquer à tous les films que je fais. Il y a toujours une période où l'on se dit : est-ce qu'il faut le faire? Car un film c'est très long. Il faut se dire que, pendant pratiquement deux ans, on va avoir le même sujet de préoccupations. Et quand le film sera fini, généralement il comprendra une heure et quarante de projection. Mais on n'a pas le

voir complètement, il faut aller sept fois de suite au théâtre. Il faut donc accepter de revoir parfois une heure identique, si on veut vraiment tout connaître des seize représentations consécutives. Quand la pièce a été jouée soixante fois, on peut dire aussi qu'elle n'a été jouée que quatre fois. D'ailleurs les journaux londoniens refusaient d'envoyer leur critique plus d'une fois. Ils n'allaient pas donner seize critiques du même spectacle!

— Comment avez-vous vraiment apprécié la pièce?

— J'ai pris beaucoup de plaisir à la lire. Alors l'idée m'a traversé tout à coup que si un metteur en scène au monde (pas nécessairement un Anglais ou un Français) avait l'idée de la tourner, je serais à jamais furieux contre moi-même. Il faudrait alors que j'essaie de bloquer cela.

— **Pour vous rassurer, avez-vous rencontré Alan Ayckbourn?**

— Je suis donc allé voir Alan Ayckbourn avec un arsenal de précautions. Je lui ai dit: je sais que vous ne voulez pas qu'on tourne vos pièces et que vous ne voulez pas qu'on en fasse des films. Je suppose que c'est parce que vous ne voulez pas être dérangé et que vous avez autre chose à faire. Je vous promets que je ne vous téléphonerai même pas, si vous me donnez les droits, que vous ne connaîtrez pas les différentes versions des adaptations, que vous n'aurez pas des scènes supplémentaires à écrire, que vous n'aurez pas à retaper le scénario. Nous prendrons le risque de tourner et quand tout sera terminé, nous vous montrerons le résultat. Et là, vous aurez la liberté de reconnaître le film comme un de vos enfants ou de retirer votre nom et d'attaquer le film très librement. Vous ferez ce que vous voudrez. D'ailleurs, cette pièce est très spéciale et comporte des variations de la même intrigue. À cause de circonstances légères, souvent un personnage est obligé de prendre une décision grave et sa vie en est changée. Alors : ou bien c'aurait pu se passer comme ça, ou bien cela aurait pu se passer autrement. Vous avez écrit cette

pièce pour deux acteurs. Je me demande si, pour *Intimate Exchanges* au cinéma, nous ne pourrions pas trouver l'équivalent de cette prolifération d'inventions qui justifierait d'en faire un film. Quand on présente votre pièce en Angleterre, si on prend la comparaison d'un arbre à seize branches, on peut montrer deux branches, mais ce n'est pas cela qui fait le charme de votre pièce. Ce sont toutes les solutions possibles. Il faut donc que l'arbre soit complet. Peut-être serons-nous plus près de la forme d'un arbre avec le cinéma. Mais je tiens tout de suite à vous dire que j'aurai deux acteurs pour dix rôles.

— **Le connaissiez-vous avant cette rencontre?**

— Pendant cinq ou six ans, il m'a repéré comme spectateur de ses pièces. Il a comme caractéristique de créer ses pièces dans de petites villes balnéaires (particulièrement à Scarborough où il habite) et dans un petit théâtre de trois cents places. Généralement, un an après, la pièce est créée à Londres. Mais il commence toujours par Scarborough. Il m'avait donc remarqué au théâtre. Nous avons pu prendre une bière ensemble. Mais sans plus.



Celia Teasdale

Sylvie dans
Smoking



Rowena et Miles
dans *No Smoking*



Miles Coombes

— **Quand vous lui avez proposé votre projet, avait-il des réticences pour certaines scènes?**

— Non, non. Mais s'il me l'avait demandé, j'aurais respecté sa décision. J'ai l'impression que c'est cela qui lui faisait peur. Il ne voulait pas repenser une chose déjà écrite. Il voulait être libre pour aller de l'avant.

— **Vous avez confié, à Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, la tâche d'écrire le scénario et les dialogues. Leur avez-vous donné des directives?**

— Je leur ai d'abord demandé si ce travail les intéressait. En lisant leur pièce, *Cuisines et Dépendances*, dès la fin du

premier acte, j'ai cru qu'il s'agissait d'un hommage à Alan Ayckbourn, tellement l'esprit me paraissait proche du sien. Ils me paraissaient donc un choix idéal. Mais je n'ai pas voulu aller voir leur pièce sur scène qu'ils jouaient eux-mêmes. Je voulais leur présenter le projet sans les avoir vus sur les planches. Je leur ai donc apporté une première traduction. Le lendemain, je recevais leur réponse affirmative. Le jeudi, je suis allé voir leur pièce que j'ai trouvée excellente. Je leur ai dit que j'étais très content, parce que, comme ça, je leur ai demandé leur collaboration, sans être influencé par leur jeu et leur mise en scène.

— **Comment avez-vous travaillé avec vos deux acteurs?**

— Nous avions l'avantage d'avoir une adaptation écrite par des comédiens. Donc, ils avaient le sens de ce qu'on peut jouer et de ce qu'on peut dire. D'ailleurs, Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui auraient pu jouer les deux rôles. Pour gagner du temps, je leur ai dit qu'au lieu de taper cela à la machine, je vous donne un magnétophone pour une lecture enregistrée par vous-mêmes. Vous ne mettez aucune description technique et ne faites aucune précision de personnages : seulement les dialogues. Ils ont donc enregistré cela. C'était drôle, parce qu'après trois minutes de la bande sonore,

malgré eux, ils se mettaient à jouer. J'ai demandé qu'on ait une vraie salle de répétition pour qu'on puisse tourner dans l'aisance et rapidement. Il fallait tout de même tourner trois fois plus vite que d'habitude pour que le budget reste raisonnable. Nous sommes arrivés à 83 jours de tournage pour 5 heures de film. Il fallait repérer. J'ai fait établir une maquette des décors que l'on a posée dans la salle de répétition située au sous-sol de l'Opéra Bastille. Nous avons tracé les vraies dimensions du décor sur le sol. Nous n'avons pas répété en allant jusqu'au bout, mais en vérifiant les déplacements avec la fameuse remise montée sur roulettes. On la déplaçait selon les besoins. On a fait beaucoup de lecture à la table. Quand nous sommes arrivés dans le studio, nous étions vraiment préparés, mais pas trop pour que nous puissions montrer de la spontanéité. Donc, deux mois de répétition,

— **Selon le découpage du film?**

— Selon les décors : terrasse, falaise, église et cimetière...

— **Cela posait-il un problème pour le maquillage?**

— Certainement. Il y avait des moments où l'acteur et l'actrice changeaient de personnages trois fois dans la journée. Il fallait alors compter une heure d'arrêt.



Celia dans
Smoking

Pour eux, c'était un exercice qui les amusait beaucoup.

— **Et pour la voix?**

— Nous avons essayé de ne pas trop jouer là-dessus. Nous n'avons pas fait un travail explicite à ce sujet. Nous avons réduit cela considérablement. Toutefois, le phrasé ainsi que les intonations ont été changés, mais pas la tessiture de la voix.

— **Il me semble qu'il y a peu de déplacements de la caméra. Surtout quand on songe à L'Année dernière à Marienbad (1961).**

— Cela est venu très naturellement. Dans **Marienbad**, il y avait énormément de déplacements, y compris les changements de hauteur. De plus, la caméra se déplaçait en avant et en arrière. Le but était de retrouver l'atmosphère un peu irréaliste du film. Dans le film suivant, **Muriel ou le Temps d'un retour** (1963), on ne trouve aucun déplacement. Il n'y avait même pas de rails. Tout se passait en extérieurs réels : c'était le contraire de **Marienbad**. Ici, ce qui m'intéressait, c'était

surtout la continuité dans les dialogues et l'action. Je ne voulais pas couper sans arrêt. Il y a énormément de mouvements d'appareil, mais je pense qu'on ne les voit pas. La caméra est sans cesse en mouvement et les acteurs aussi sont en mouvement, mais c'est un mouvement calqué entre les acteurs et la caméra. Alors on ne les aperçoit pas. Il y a de très longues prises — ce qui est dangereux —, mais cela permettait aux acteurs de profiter du jeu. Il y a des moments où j'ai dû morceler, car je n'aime pas le champ/contrechamp.

— **Tout a été tourné en studio; rien n'a été tourné en extérieurs.**

— Tout à fait volontairement en studio. J'ai pensé que si on était en extérieurs réels avec le soleil, les dialogues, les maquillages, cela créerait une gêne insupportable. Mais les spectateurs acceptent, quand c'est une lumière de studio, qu'on porte une perruque. Si cela avait été en extérieurs, c'aurait fait amateur ou patronage. J'ajoute que le prix de

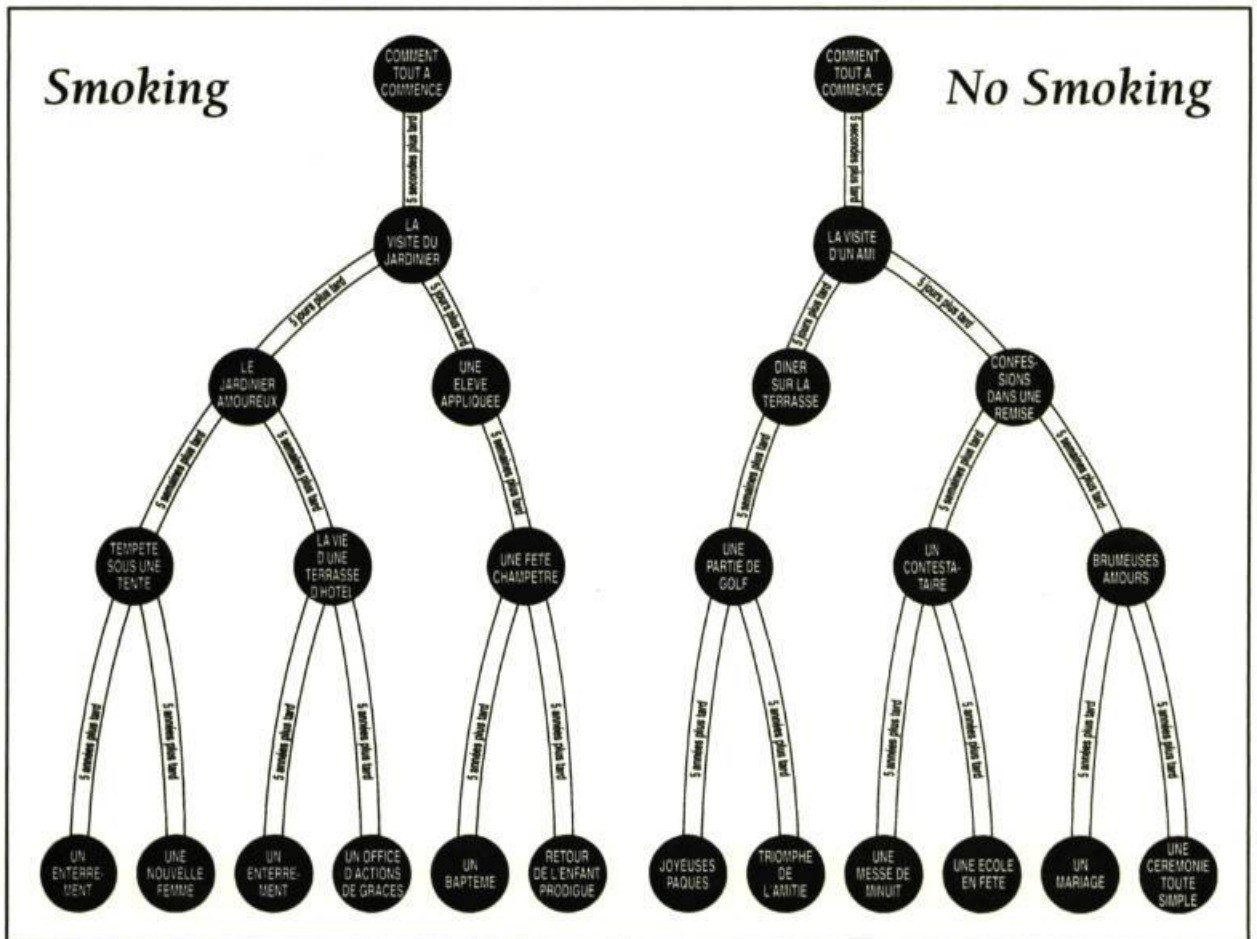


Rowena Coombes

revient aurait été colossal : trois fois le prix prévu.

— **Les décors sont-ils une copie de la réalité ou le fruit de l'imagination?**

— Ce sont des morceaux de réalité, mais assemblés d'une façon imaginaire. Tout est très documenté. Dès que le film a été décidé, il a été vendu avant le tournage à la BBC. Donc je savais que le film serait vu par les Anglais. J'ai alors alerté toute



Une représentation graphique de **Smoking** et **No Smoking** revue par *Positif*



Lionel
Hepplewick

l'équipe : acteurs, machinistes, décorateurs, opérateurs, accessoiristes, en leur disant : attention, les Anglais vont voir le film et ils ne vont pas nous manquer s'il y a des accrocs à la réalité. Nous, quand nous voyons un film anglais qui se passe en France, nous leur cherchons des pucés.

hymne on chante à Pâques, comment les choses se passent pour le cinquantième anniversaire du collège. J'ai même obtenu que l'ingénieur du son, Bernard Bats, soit envoyé en Angleterre pour enregistrer le pasteur jouant à l'harmonium en compagnie des gens du village. On peut dire que le film est imaginaire mais très documenté. Nous avons tout acheté en Angleterre : les robes, les costumes, les perruques, les accessoires. Tout cela pour garantir l'authenticité.

— **Avez-vous utilisé le texte complet d'Alan Ayckbourn ou avez-vous fait des coupures?**

— J'ai fait beaucoup rire Ayckbourn en lui disant : évidemment ce ne sera pas l'intégralité des pièces, mais si je suis contre les coupures, je suis toutefois pour les contractions. Ce qui n'est pas faux. J'ai complètement respecté la construction. Nous n'avons pas fait de changements. Nous avons réduit les dialogues en

— **Comment en êtes-vous venu à choisir vos deux acteurs?**

— Avec beaucoup de scrupule. Comme ce sont des acteurs que je connaissais très bien — parce que nous avons déjà travaillé ensemble —, je ne voulais pas que ce soit par facilité. Ce sont eux les premiers qui me sont venus en tête. Ils avaient la supériorité sur d'autres acteurs français d'avoir une connaissance d'Ayckbourn, ce qui était assez rare. Sabine Azéma avait vu une dizaine des pièces d'Ayckbourn en Angleterre. Et Pierre Arditi avait joué une pièce d'Ayckbourn. D'autre part, Arditi est venu en Angleterre, il a parlé avec Ayckbourn. Bref, ce choix était raisonné. Il y avait vraiment quelque chose chez eux qui inspirait confiance dans la possibilité de jouer tous les personnages, sans faire des transformations profondes, parce qu'il fallait qu'on les reconnaisse. Si vous me parlez des hésitations : est-ce qu'on fait des maquillages extraordinairement



Toby et Celia dans
Smoking

Donc, nous allons essayer d'être impeccables. Jacques Saulnier, le décorateur, est parti en Angleterre durant quinze jours et a pris de nombreuses photos s'ajoutant à celles que j'avais faites. Pour l'église et le cimetière, Alan Ayckbourn nous a conseillés d'aller trouver le pasteur de Scarborough. Il nous a reçus à bras ouverts et nous a donné toutes les indications, pour savoir quelle

essayant de perdre le moins de choses possible. D'autre part, il y avait un problème de théâtre : il fallait donner à l'acteur le temps de changer de maquillage. Je devais donc enchaîner une entrée et une sortie. C'est dire que 60% du dialogue sont tombés, mais rien de l'intrigue n'a été supprimé. Il fallait augmenter toujours pour obtenir cette sensation de prolifération.

parfaits avec des prothèses, des cheveux rasés, etc. ou bien cherche-t-on des acteurs qui nécessitent le moins possible d'accessoires? Il y a eu deux grands as du maquillage français qui ont été en compétition — j'espère amicale — pour travailler en même temps sur les projets. C'était extraordinaire. Vraiment les acteurs devenaient méconnaissables. Un maquilleur travaillait sur photo avec de la

gouache. Mais j'ai eu l'impression que nous prenions une direction fautive. Personne n'aurait cru que ce sont les mêmes acteurs. Et si l'on croit que ce ne sont pas les mêmes acteurs, alors la tension dramatique de la pièce ne tient plus. Car ils sont toujours à réclamer la présence de l'autre. Si on donne l'illusion qu'il y a dix acteurs différents, c'est raté.

— **Les décors de Floc'h sont à la fois merveilleux et naïfs dans leur simplicité. On a bien l'impression d'être dans une cité britannique. Comment l'avez-vous repéré?**

— J'étais à la fin du montage et je savais qu'il fallait commencer le film par une introduction, afin d'amener le public à jouer avec nous dès le début. C'est vrai que j'avais prévu un faux documentaire sur l'Angleterre avec des cartes géographiques. C'est en marchant à la campagne que je me suis dit : c'est idiot, mais il faut demander cela à Floc'h, ses dessins seront bien mieux qu'un film. On va pouvoir préciser les personnages, car je ne veux pas montrer des photos des personnages avant l'ouverture du film. Il me fallait donc rencontrer Floc'h et l'intéresser à l'entreprise. Nous nous sommes bien entendus. Il faut dire que Floc'h est peintre, sculpteur, publiciste et dessinateur de bandes dessinées. Il a fait cinq albums de bandes dessinées. C'est très peu dans un sens, mais ses trois premiers albums l'ont rendu célèbre. Ils sont hyperdocumentés, hyperanglais... Il a fait son travail avec beaucoup d'élan et d'humour. Il m'a dit : Non, je préfère ne pas voir le film. Toutefois il a lu la pièce. Et c'est sur la lecture des pièces qu'il a dit oui. Lors de la présentation de la copie standard à une centaine de personnes, il a vu ses dessins à l'intérieur du film.

— **Combien de dessins a-t-il faits et combien en avez-vous retenus?**

— Tout. J'ai pu lui faire de petites remarques, mais nous n'avons rien changé. Ce qui fait neuf portraits et douze dessins.

— **C'est vous qui déterminez les sujets?**

— Ce que je voulais, c'est que les dessins précisent la construction et la structure du film.

— **Qu'attendiez-vous de la musique de John Pattison?**

— D'abord qu'elle soit parfaitement anglaise et qu'elle souligne, par la

répétition, les thèmes, les situations, la construction. Il ne s'agissait pas pour la musique de remplacer l'émotion et l'ironie de la situation, mais de l'accentuer quand c'était nécessaire. John Pattison avait déjà travaillé avec Ayckbourn pour six de ses pièces et composé une comédie musicale avec lui. Mais c'était sa première musique de film. Je crois qu'il a bien réussi.

— **Avez-vous eu de réelles difficultés en tournant le film?**

— Tout s'est passé agréablement avec les problèmes de température : on a trop chaud, on a trop froid, etc.. Mais c'était compensé par le fait que nous avons une régularité de tournage que je n'ai jamais connue. Nous avons trois plateaux de tournage. Les décors se sont succédés sans qu'on n'ait jamais une journée de retard. Nous avons eu de la difficulté, vous pensez bien, avec le brouillard, la neige, la pluie qu'il fallait faire.

— **Je me suis réjoui de voir les récompenses que vous avez reçues à la soirée des Césars. Dommage que Sabine Azéma ait été oubliée!**

— A-t-elle été oubliée? Toutefois elle était dans les nominations. Azéma avait déjà reçu deux Césars et cinq nominations pour d'autres films. C'était une habituée des Césars. Il se peut que cela ait joué contre elle. Mais je peux vous dire qu'elle était la seconde après Juliette Binoche.

— **Avez-vous des projets?**

— Le projet le plus proche, c'est un film avec Jean Cosmos que vous connaissez par le film de Bertrand Tavernier, **La Vie et rien d'autre**, justement avec Sabine Azéma. La première version est terminée. Nous allons attaquer la deuxième version, dès mon retour à Paris.

— **Le sujet et le titre?**

— **Les Assiettes gourmandes.** Cela se passe dans la cafétéria d'une maison de la culture. Mais là, on sortira. Il n'y aura pas d'unité de lieu. La cafétéria est un endroit où il y a toujours des choses différentes qui se passent.

— **Est-ce un sujet original?**

— Je veux toujours un sujet original. Avec Ayckbourn, c'était une pièce. Cela ne me dérange pas. Mais je veux toujours un sujet écrit spécialement pour le cinéma. Je n'ai jamais fait l'adaptation d'un roman. ☆



Sylvie Bell

FILMOGRAPHIE

(longs métrages)

1969 : **Hiroshima mon amour**

1961 : **L'Année dernière à Marienbad**

1963 : **Muriel ou le temps d'aimer**

1966 : **La Guerre est finie**

1967 : **Loin du Viêt-Nam** (un épisode)

1968 : **Je t'aime, je t'aime**

1974 : **Stavisky**

1976 : **Providence**

1980 : **Mon oncle d'Amérique**

1983 : **La Vie est un roman**

1984 : **L'Amour à mort**

1986 : **Mélo**

1989 : **I Want to Go Home**

1993 : **Smoking**

1993 : **No Smoking**