



Alain Resnais

Le temps d'un retour

Ciné-Club Universitaire
du 14 avril au 23 juin 2008
Auditorium Arditi | Av. du Mail 1 | 1205 Genève



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

ACTIVITÉS CULTURELLES

LUNDI 14 AVRIL

Hiroshima mon amour

LUNDI 21 AVRIL

L'Année dernière à Marienbad

LUNDI 28 AVRIL

Muriel, ou le Temps d'un retour

LUNDI 5 MAI

La guerre est finie

LUNDI 19 MAI

Je t'aime, je t'aime

LUNDI 26 MAI

Providence

LUNDI 2 JUIN

Mon Oncle d'Amérique

LUNDI 9 JUIN

La vie est un roman

LUNDI 16 JUIN

L'Amour à mort

LUNDI 23 JUIN

Mélo

Ciné-Club Universitaire

Auditorium Fondation Arditi

Av. du Mail 1

1205 Genève

Lundi à 20h

Séance: 8.-

Carte 3 entrées: 18.- (non transmissible)

Abonnement pour tout le cycle: 50.-

Vente uniquement à l'entrée des séances dès 19h30

Une fiche filmique est mise à disposition des spectateurs
avant chaque projection.

Compléments d'informations disponibles sur www.a-c.ch:
analyses détaillées, fiches filmiques,
dossier thématique, liens internet, ...

image de couverture:

Mélo (tournage), lundi 23 juin

image de couverture (dos):

Mon Oncle d'Amérique, lundi 2 juin

Édition

Fabrice Guibentif

Graphisme

Julien Jespersen

Renseignements

Activités Culturelles

Rue de Candolle 4

1205 Genève

022 379 77 05

www.a-c.ch

Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire

Abderrahmane Bekiekh, Violaine Devillaz, Guido Ferretti

Activités Culturelles de l'Université de Genève: Magdalena Frei et Vincent Jacquemet.

Nous remercions

Laurence Berbon (Tamasa Distribution-Paris), Regina Bölsterli (Cinémathèque Suisse), Raphaël Streit (Roissy Films-Paris), Michel Egghard (Warner Bros), Rui Noguera (CAC), Dominique Marti (CAC), Yves Peyrot, Clarice Saadi (MK2-Paris), Mathieu Zortea (Monopole Pathé Films), Louise Chabloz (SEM) et Marie Chavaz (SEM).

Abderrahmane Bekiekh, Violaine Devillaz, Guido Ferretti

Pour ce dernier cycle de l'année universitaire, nous vous proposons dix films importants de l'œuvre d'Alain Resnais.

Œuvre foisonnante, riche, hétéroclite et complexe qui a été récompensée dès ses débuts: plusieurs Césars et un Oscar, plusieurs Lions d'or à Venise, primée à Cannes et à New-York notamment.

L'œuvre d'Alain Resnais est remarquable par sa diversité, l'originalité des sujets, des récits, des genres et des formes.

Alain Resnais a commencé par réaliser plusieurs documentaires, de 1947 à 1959, puis une vingtaine de longs métrages de fiction.

Alain Resnais est un homme discret, curieux et très cultivé qui se renouvelle sans cesse. Ses films se suivent de près mais ne se ressemblent en rien. En effet, on ne peut pas dire d'Alain Resnais qu'il se «répète»: par exemple, des films comme *Hiroshima mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad* ou encore *Mon Oncle d'Amérique* et *Mélo* sont très différents les uns des autres.

L'intérêt qu'il porte au nouveau roman, à la bande dessinée, au théâtre, à la musique, à la comédie musicale, à la chanson, à l'opérette, révèlent sa complexité et font d'Alain Resnais un cinéaste éclectique et inclassable: chacune de ses œuvres ne ressemble à aucune autre dans le cinéma mondial.

Il aime à s'aventurer sur des chemins encore inexplorés, s'essayer, expérimenter avec beaucoup de justesse et de

maîtrise. Chacun de ses films étonne par sa sobriété, son style, son rythme, son harmonie, sa finesse, et est révélateur des multiples facettes de cet auteur novateur et précurseur.

Limités à dix films, nous avons fait le choix de présenter dix fictions dans l'ordre chronologique de leur création et opté pour des films plutôt anciens.

Enfin, nous avons décidé de laisser la parole à Alain Resnais. Vous trouverez dans cette brochure une sélection de ses propos issus de plusieurs sources, pour l'essentiel des entretiens qui vous révéleront le point de vue d'Alain Resnais sur son travail (scénario, choix des comédiens, décor, musique, montage).

S O M M A I R E

ÉDITO	1
BIOGRAPHIE	3
UNE SÉQUENCE DE <i>MON ONCLE D'AMÉRIQUE</i>	6
SYNOPSIS	10
PROPOS D'ALAIN RESNAIS	13
BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE	21

L'Année dernière à Marienbad

21 AVRIL





L'Amour à mort
16 JUIN

Violaine Devillaz

Une enfance solitaire et une santé fragile

Alain Resnais naît en Bretagne, à Vannes, le 3 juin 1922. Son père y est pharmacien et souhaiterait que son fils reprenne le flambeau après lui, mais ce rêve restera inexaucé. Le jeune Alain Resnais fréquente le collège religieux de Saint François-Xavier, mais il en est souvent absent, pour des raisons de santé. Au cours de l'année 1936, il quitte cette école et c'est sa mère qui se charge de l'instruire à la maison. Elle l'initie notamment aux grands écrivains classiques. Alain Resnais s'intéresse dès son plus jeune âge à la littérature, à la bande dessinée, à la photographie et bien entendu au cinéma. Il fréquente assidûment les salles obscures et en ressort émerveillé. Il reçoit sa première caméra 8 mm à l'âge de 13 ans et il commence dès ce moment-là à tourner des petits films expérimentaux, dont un, *Fantômas*, qui restera inachevé. Il ne reste plus trace de ces films.

Souffrant de crises d'asthme importantes, il constate qu'elles disparaissent lorsqu'il se rend chez son grand-père à Paris. À 14 ans, il rejoint définitivement la capitale. Il y poursuit sa scolarité au collège laïc Jules Simon. En 1940, avec la progression de la guerre, Alain Resnais fuit vers le midi avec l'intention de se rendre en Algérie. Cette tentative échoue, et il reste sur place pour préparer son bac qu'il obtient quelque temps après. En 1941, il retourne à Paris.

Passionné de théâtre, il s'inscrit aux cours de René Simon, cours privés de très bonne réputation. En 1943, il se présente à l'Institut des hautes études cinématographiques – IDHEC – qui vient d'ouvrir ses portes. Sélectionné, il choisit la section montage, et non celle de mise en scène, comme on aurait pu le croire. Insatisfait par l'enseignement, trop théorique selon lui, Resnais quitte l'institut peu de temps après y être entré. Il se fait alors engager comme stagiaire dans une librairie, bien décidé à devenir libraire. En 1945, il est appelé en Allemagne pour faire son service militaire. Il intègre alors une troupe de théâtre montée par les soldats. C'est lors de cette expérience que Resnais fait la connaissance

d'André Voisin, l'ingénieur agronome qui dirige la troupe. À son retour à la vie civile à Paris, il commence à réaliser des courts métrages.

Un début dans les courts métrages

Entre 1945 et 1946, Alain Resnais réalise deux films en 16mm, *Schéma d'une identification* et *Ouvert pour cause d'inventaire*, dont les copies selon lui seraient perdues. Entre 1946 et 1947, il réalise une série de *Visites* consacrées à des peintres (*Visite à Lucien Coutaud*; *Visite à Félix Labisse*; *Visite à Hans Hartung*; *Visite à César Doméla*; *Visite à Oscar Dominguez*) ainsi que trois autres films muets en 16 mm sur des artistes: *Portrait d'Henri Goetz*, *La Bague* et *Journée naturelle*. Entre 1947 et 1948, Resnais est l'assistant de Myriam et Nicole Védres pour la réalisation de *Paris 1900* qui reçoit le prix Louis-Delluc en 1947. La même année, il réalise *L'Alcool tue* avec son ami de jeunesse Remo Forlani.

Par ses premiers courts métrages, Alain Resnais se fait connaître du milieu de l'art et reçoit la commande en 1948 de Gaston Diehl et de l'association «Les Amis de l'Art» de tourner un film en 16mm sur Van Gogh, qui portera le nom de ce dernier. Immédiatement après ce premier *Van Gogh*, Resnais reçoit la commande de Claude Hauser, qui travaille pour Pierre Braunberger, d'un second film sur ce peintre, en 35 mm cette fois – ce sera sa première œuvre dans ce format. Avec ce film, qui est primé à la Biennale de Venise (prix CIDALC du meilleur documentaire de caractère artistique), Alain Resnais fait une entrée triomphale dans le milieu très restreint du cinéma. Le deuxième *Van Gogh* de Resnais obtient également un Oscar aux USA en 1950. Bien qu'il soit alors considéré comme un cinéaste de courts métrages, Resnais fait bel et bien partie du lot des grands cinéastes de l'histoire dès ce moment-là.

Après ces premiers films, Resnais enchaîne les courts métrages qui sont chaque fois ou presque le résultat de commandes: *Gauguin*, *L'alcool tue*, *Guernica*. Ce dernier,

un chef-d'œuvre sur un texte de Paul Éluard, obtient le prix du film d'art au festival de Punta del Este en 1950.

Après ces débuts réussis, Resnais songe à plusieurs adaptations, notamment de *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras, des *Mauvais Coups* de Roger Vailland, de *Pierrot mon ami* de Raymond Queneau, ainsi que des *Aventures de Harry Dickson* de Jean Ray.

Alain Resnais défend le court métrage français en adhérant au «Groupe des Trente» en 1953.

À la demande de *Présence Africaine*, une revue d'intellectuels africains militants, Resnais entreprend, en collaboration avec Chris Marker, un film qui devait à l'origine traiter de l'art «nègre» et qui sera finalement une dénonciation du système colonial et de ses méfaits en matière de culture et d'ethnographie: *Les Statues meurent aussi*. Pour ce film, il se voit attribuer en 1954 le prix Jean Vigo. C'est en 1955, après avoir signé le montage du film d'Agnès Varda *La Pointe Courte*, que Resnais reçoit la commande du Comité d'Histoire de la Déportation de la Seconde Guerre mondiale pour ce qui deviendra son célèbre *Nuit et Brouillard*. Resnais reçoit une seconde fois le Prix Vigo pour cette œuvre en 1956. Entre 1956 et 1959, Resnais réalise trois autres courts métrages: *Toute la Mémoire du monde*, *Le Mystère de l'atelier quinze* et *Le Chant du Styrene*, dont deux reçoivent un prix. Il effectue également le montage du film de François Reichenbach *Paris à l'automne*.

De long métrage en long métrage

C'est en 1959 seulement qu'il signe son premier long métrage, sur commande, naturellement. Là encore, c'est une première fulgurante. *Hiroshima mon Amour* connaît un succès immédiat lors de sa sortie quelques semaines après *Les 400 coups* de Truffaut. Pour ce film, comme pour beaucoup d'autres, Resnais collabore avec de nombreuses personnes, notamment pour l'écriture du scénario – celui de ce chef-d'œuvre qu'est *Hiroshima mon Amour* a été écrit par Marguerite Duras. Le film est projeté à Cannes hors compétition, par crainte d'offusquer les États-Unis. Malgré cela, le film remporte plusieurs prix: celui de la FIPRECI (Fédération

internationale de la presse cinématographique) et le prix de la Société des écrivains de cinéma et de télévision. Le premier long métrage de Resnais gagne en outre le prix de la critique et le prix des distributeurs à New-York en 1960.

Au début des années 1960, Resnais prête attention aux problèmes liés à la guerre d'Algérie. Il signe le manifeste 121 sur le droit à l'insoumission. Resnais entre en contact avec l'écrivain Alain Robbe-Grillet, et de cette rencontre naît son prochain long métrage: *L'Année dernière à Marienbad*. Ce film, dont le scénario est écrit par Alain Robbe-Grillet, jouit lui aussi d'un très grand succès: il remporte le Lion d'Or à Venise en 1961 et le prix Méliès, remis par l'Association française des critiques de cinéma et télévision.

Après ce film, Resnais se remet à son adaptation des *Aventures de Harry Dickson* en collaboration avec Frédéric de Towarnicki. La révolution de Cuba se ressent en France, beaucoup d'intellectuels français engagés se rendent dans l'île, dont Resnais, accompagné de son opérateur Sacha Vierny. Là-bas, il interprète son propre rôle dans le film réalisé par Agnès Varda *Salut les Cubains*, qui sort en 1963.

En 1963, Resnais perd son père. Cette même année, il tourne un film dans lequel il concrétise ses idées sur l'Algérie: *Muriel, ou le Temps d'un retour*, qui n'obtient pas autant de succès que ses films précédents, mais reçoit toutefois des récompenses à Venise en 1963. En 1964, Alain Resnais fait la connaissance de Jorge Semprun. Après de longues discussions et de nombreux questionnements, les deux hommes aboutissent à des projets touchant au thème du militantisme, dont un qui aboutit à *La Guerre est finie*, qui traite de l'Espagne. Malgré le mécontentement des autorités franquistes et du Parti Communiste espagnol, le film reçoit le prix Buñuel attribué par la critique espagnole à Cannes et le prix de la FIPRECI en 1966.

Toujours en suivant les événements de son temps, Resnais participe en 1967 au film collectif *Loi du Viêt-Nam*, avec Chris Marker, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch et Jean-Luc Godard. Peu avant

l'épisode de Mai 68 sort le long métrage suivant de Resnais: *Je t'aime, je t'aime*, avec un scénario écrit par Jacques Sternberg.

En 1969 Alain Resnais se marie avec Florence Malraux, la fille d'André Malraux, qui est son assistante depuis *La guerre est finie* et le restera jusqu'à *Mélo* en 1986.

Resnais s'intéresse à plusieurs projets d'adaptation, notamment un autre travail avec Jorge Semprun, une biographie du Marquis de Sade, ainsi qu'aux théories du professeur Henri Laborit, lesquelles donneront naissance à la trame de *Mon Oncle d'Amérique*. En 1973 Resnais participe à un autre film collectif dirigé par Jacques Doillon: *L'An 01*. La collaboration entre Resnais et Semprun aboutit en 1974 à *Stavisky*, un film évoquant un militant gauchiste et les scandales financiers de la IIIe République. En 1976, Alain Resnais réalise *Providence*, dont le scénario est signé David Mercer. Un prix est décerné à ce film en 1978: Alain Resnais reçoit le César pour la meilleure réalisation. En 1980, Alain Resnais utilise les théories du biologiste Laborit, auxquelles il portait un grand intérêt, comme matériau de base pour son nouveau long métrage: *Mon Oncle d'Amérique*. Il travaille avec Jean Gruault pour le scénario. Le film reçoit le prix du jury à Cannes et un succès inattendu auprès du public. Après cette réussite, Resnais repart avec Gruault pour deux nouveaux films: *La vie est un roman*, qui est tourné en 1983 et présenté à Venise la même année, et *L'Amour à mort* qui sort quant à lui en 1984.

Dès le début des années 1980, Resnais commence à s'entourer d'une troupe d'acteurs relativement fixe. Pierre Arditi, André Dussolier, Fanny Ardant, Gérard Depardieu ainsi que Sabine Azéma sont des noms qui reviennent à chaque fois que Resnais fait un nouveau film. Cette dernière devient sa compagne à la fin des années 1980.

Pour la première fois en 1986, Alain Resnais signe une adaptation. C'est *Mélo*, d'après la pièce d'Henry Bernstein, qui fait sa première mondiale à Venise cette année-là. Deux ans plus tard, Resnais travaille avec son ami Remo Forlani sur un film qui fait allusion à un élément de leur enfance: la bande dessinée. *I Want to Go*

Home sort en 1989. En 1992 Resnais réalise un court métrage, *Gershwin*, une commande dans le cadre de la série *L'encyclopédie audiovisuelle*. Entre 1992 et 1993 Resnais réalise un double film: *Smoking* et *No Smoking*, films sortis en même temps, où il explore les différentes issues possibles de son récit dans un décor complètement artificiel. Seuls deux acteurs jouent tous les personnages: Sabine Azéma et Pierre Arditi. Le scénario est écrit par Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, d'après la pièce homonyme du dramaturge et metteur en scène anglais Alan Ayckbourn. Le film obtient le prix Louis-Delluc en 1993 et 5 Césars à Cannes en 1994. Pour son film suivant, Resnais approche la comédie musicale: c'est *On connaît la chanson*, sorti en 1997. Il collabore pour ce film avec le couple de scénaristes/acteurs Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri. Le film triomphe à Cannes et il reçoit sept Césars. En 2003, Resnais réalise un film qui s'apparente à une opérette, *Pas sur la Bouche*, en collaborant cette fois-ci avec André Bardé pour le scénario. Son dernier film en date est *Cœurs*, sorti à la fin de l'année 2006. Le scénario est écrit par Jean-Michel Ribes, à nouveau d'après une pièce d'Alan Ayckbourn. Resnais reçoit le prix du meilleur réalisateur à la Mostra de Venise en 2006.

Alain Resnais est âgé de 85 ans, il continue son œuvre avec tout autant de vigueur et de régularité. En 2008, il tournera une adaptation de *L'Incident* de Christian Gailly, dans lequel on retrouvera André Dussolier et Sabine Azéma.

Une séquence de *Mon Oncle d'Amérique*

Abderrahmane Bekiekh



René Ragueneau, Mr Louis, Léon Veestrade

Monsieur Louis, le patron (au centre en costume sombre), s'adresse à René (G. Depardieu):

Monsieur Veestrade exerce chez Lacaune à peu près les mêmes fonctions que vous-même chez nous. Nous voudrions que, pendant quelque temps, il travaille auprès de vous, afin que vous puissiez confronter vos méthodes, procéder à des échanges d'idées, en vue de vous préparer l'un et l'autre pour le jour – plus tellement lointain maintenant – où notre fusion entrera dans les faits...

René est désagréablement surpris. Voyant son trouble et son manque d'initiative, son patron lui vient en aide.

Monsieur Louis:

(...) Si je puis me permettre une suggestion, vous pourriez peut-être commencer par faire visiter nos ateliers à votre collègue.

Dès le début, se profile la figure du double, par de nombreuses similitudes chez les deux personnages. Les deux hommes, en miroir, ont le même statut professionnel. Ils occupent en effet des fonctions identiques chacun dans son entreprise du domaine du textile.



René Ragueneau, Léon Veestrade

René Ragueneau:

Si vous voulez bien me suivre, Monsieur Veestrade.

René Ragueneau (Gérard Depardieu) ouvre la porte et sort, suivi de près par Léon Veestrade (Gérard Darrieu). René ouvre la voie car il est le maître des lieux et de la situation. On remarque bien la similitude de taille et de corpulence de René et de Léon.



René précède Veestrade. Ils avancent dans la cour de l'usine.

René se retourne, regarde Veestrade qui le suit, puis copie Veestrade: comme lui, il met ses bras dans le dos. Le choix des costumes des deux personnages n'a pas été non plus laissé au hasard: ils portent tous les deux des costumes beiges, des chemises blanches et des cravates sombres.



Ils entrent dans le hangar où sont entassées de grosses balles de coton.

Veestrade (faisant la moue):

Pourquoi disposez-vous les marchandises comme ça?

Devant le silence de René qui ne peut expliquer son modèle de stockage, Veestrade parcourt des yeux le plafond du hangar.

Veestrade (étonné):

Vous n'avez pas de pont roulant?

René ne répond pas. René révèle ici, une fois encore, son embarras, ses points faibles... Il est «collé» à chaque question qui lui est posée.

René (fuyant):

Venez voir le bobinage et l'encollage.

René, malgré ses points faibles, mène encore la visite et passe devant Veestrade.



C'est entre ces deux plans que la situation bascule en faveur de Veestrade. Ce dernier n'est plus derrière René. Il a pris le contrôle et mène désormais la visite. Veestrade, étranger à l'entreprise, est désormais sûr de lui. Il marche devant René dans l'atelier de bobinage. René, perturbé, est dépassé par son rival. Mais Veestrade n'en reste pas là, il continue à interroger René.

Veestrade:

Vous ne connaissez pas les modèles italiens entièrement automatiques?

René:

Si, naturellement. Mais on m'a dit que c'était fragile, que ça se dérègle tout le temps...

René, contrarié, apporte une réponse approximative basée sur des «on dit que...». Il révèle ici, une fois encore, son retard dans la modernisation des différents ateliers. Dès à présent, apparaissent des scènes qui se recourent, s'inversent, se renvoient l'une à l'autre (René devant – Veestrade derrière / Veestrade devant – René derrière). Remarquons au passage leur similitude vestimentaire: leurs vestes sont toutes les deux boutonnées de la même manière.



Veestrade est devant René.

Veestrade (interrompant et n'écoutant plus l'argumentation de René):

Allons voir l'encollage.

Veestrade est toujours devant René. René suit Veestrade. Veestrade continue à diriger la visite. Cette scène renvoie, fait écho et se distingue de la situation du quatrième photogramme où René proposait d'aller voir le bobinage et l'encollage. Entre les deux étapes, René s'est fait, si l'on peut dire, «embobiner».



Veestrade, qui précède René, se retourne.

Veestrate (autoritaire):

Quelle est la fréquence de vos contrôles de production?

René:

Euh... chaque mois...

Veestrate (déterminé):

Maintenant nous ne travaillerons plus à la commande mais sur un programme annuel. Ça oblige à planifier la production, il faudra un contrôle quotidien.

René:

Comment? Tous les jours?

Veestrate:

Oui, au moins au départ...

Veestrate utilise maintenant le « nous », ce qui nous montre qu'il se substitue à René et s'approprie la direction du secteur dirigé jusqu'ici par René. Veestrate impose à toute l'entreprise et aux ateliers qui sont sous la responsabilité de René un changement brutal dans le programme de la planification et de la production. René ne réagit pas. Veestrate est désormais le maître... cela annonce le licenciement futur de René...



Veestrate fait demi-tour, tournant ainsi le dos à René. Il précède ce dernier d'un pas décidé sans attendre René. René suit...

En conclusion

Par le choix des mots dans les dialogues, l'attention portée aux déplacements des protagonistes, le souci donné à la physionomie des acteurs, jusqu'à l'habillement et l'importance de la couleur de leurs vêtements, enfin par la précision de leur gestuelle, nous avons pu observer le travail tout en finesse du metteur en scène.

Cette séquence, comme plusieurs autres dans le film, est construite sur le schéma suivant, celui de tout scénario: une scène d'exposition (la présentation des personnages dans une situation stable), un incident déclencheur ou élément perturbateur (l'arrivée de Veestrate, le rival de René) qui va déboucher sur un enjeu (il ne devra rester au final qu'un responsable des ateliers: René ou Veestrate), une source de conflits (la compétition, la lutte amorcée dans cette séquence), des tensions (une déstabilisation du quotidien de René) et enfin un dénouement, la résolution (René va perdre peu à peu le pouvoir qu'il avait dans son entreprise).

Cette séquence annonce ce que des séquences ultérieures, celle dans le bureau de René et celle du repas chez René confirmeront. En effet, nous assistons ici à la mise en place du conflit qui va opposer René à Veestrate, premier duel d'une série, qui s'inscrit dans un processus, celui qui aboutira, petit à petit, à la prise de pouvoir de Veestrate et finalement au licenciement de René.

LUNDI 14 AVRIL

20H

Hiroshima mon amour

France/Japon, 1959, 90 min, 35 mm, n.b.

INT Emmanuelle Riva, Eiji Okada

Prix Méliès 1959

Une actrice se rend à Hiroshima pour tourner un film sur la bombe atomique. Elle y rencontre un Japonais qui deviendra son amant, mais aussi son confident, à qui elle racontera ses souvenirs d'un amour impossible avec un soldat allemand pendant la Deuxième Guerre mondiale.

LUNDI 21 AVRIL

20H

L'année dernière à Marienbad

France, 1961, 94 min, 35 mm, n.b.

INT Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff

Lyon d'or à Venise 1961; Prix Méliès 1961

Dans l'espace clos d'un hôtel de luxe, l'homme s'efforce de rappeler à la femme la liaison qu'ils auraient eue l'année dernière à Marienbad...

Nouvelle facette du travail de Resnais sur la mémoire, cette tentative de porter le nouveau roman à l'écran joue avec virtuosité sur modes narratifs.

LUNDI 28 AVRIL

20H

Muriel, ou le Temps d'un retour

France/Italie, 1963, 115 min, 35 mm, c.

INT Delphine Seyrig, Jean-Baptiste Thierrée, Jean-Pierre Kérien

Coupe Volpi à Delphine Seyrig, Venise 1963

Septembre 1962. Hélène Aughain, femme au début de la quarantaine et antiquaire à domicile, vit avec son beau-fils qui rentre d'Algérie. Elle fait revenir son amour de jeunesse, un homme dissimulateur, charmeur et habile. Il arrive accompagné d'une jeune femme, Françoise, actrice débutante, qu'il fait passer pour sa nièce.

LUNDI 2 JUIN

20H

Mon Oncle d'Amérique

France, 1980, 125 min, 35 mm, n.b. et c.

INT Nicole Garcia, Roger Pierre, Gérard Depardieu, Henri Laborit

Grand Prix du Jury, Cannes 1980; Prix Méliès 1980

Trois destinées, celles d'un directeur des informations d'une radio, d'un fils d'agriculteur recyclé dans une industrie textile elle-même en mutation, et celle d'une fille d'ouvrier devenue styliste, s'entre-croisent en contrepoint des théories formulées depuis son laboratoire par le professeur Laborit, biologiste et analyste des comportements des rats et des hommes vivant en société.

LUNDI 9 JUIN

20H

La vie est un roman

France, 1983, 110 min, 35 mm, c.

INT Vittorio Gassman, Géraldine Chaplin, Sabine Azéma, André Dussolier, Fanny Ardant

En 1919, dans son château, le comte Forbek propose à ses invités une expérience qui doit les conduire à un état de bonheur permanent. Le prix à payer est un enfermement total, l'oubli du passé et une rééducation des sens, en sélectionnant tout ce qui est harmonieux. Mais l'amour-passion incarné par Fanny Ardant fait exploser ce modèle.

En 1982, le même château devient un collège expérimental.



LUNDI 5 MAI

20H **La guerre est finie**

France/Suède, 1966, 121 min, 35 mm, n.b. et c.

INT Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Jean Bouise

Prix Méliès 1966 ; Prix Delluc 1966

En 1965, Diego, un militant du parti communiste espagnol, vit en exil à Paris. Régulièrement, il passe la frontière sous des identités d'emprunt, assurant ainsi la liaison entre les militants exilés et ceux restés en Espagne. De retour d'une mission difficile, Diego se prend à douter du sens de son action et des moyens mis en œuvre. Sa confrontation avec les jeunes militants de gauche, qui deviendront les acteurs de mai 1968, est prémonitrice de l'évolution des formes de lutte.

LUNDI 16 JUIN

20H **L'Amour à mort**

France, 1984, 92 min, DVD, c.

INT Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussolier, Fanny Ardant

Un couple vit depuis dix ans une entente profonde et exaltée. Pasteurs tous les deux, ils ont cependant chacun une conception personnelle de la foi.

À travers l'histoire de deux couples, Renais aborde de nouveau les liens étroits et ambigus entre l'amour et la mort, le plaisir et la douleur, la passion et la solitude.

LUNDI 19 MAI

20H **Je t'aime, je t'aime**

France, 1968, 91 min, 35 mm, c.

INT Claude Rich, Anouk Ferjac

Suite à l'échec de son suicide, Claude Rيدر se voit proposer de participer à une expérience de voyage dans le temps qui n'a été testée jusqu'à présent que sur des souris. Mais l'expérience tourne mal, et Claude entame un voyage aléatoire dans son passé.

LUNDI 23 JUIN

20H **Mélo**

France, 1986, 112 min, 35 mm, c.

INT Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussolier, Fanny Ardant

César pour meilleure actrice à Sabine Azema

Un célibataire et un couple confrontent leurs vies respectives: le premier n'a plus que les souvenirs, le second n'a plus que les compromis. Lui se voile la face quand son meilleur ami, Marcel, séduit sa femme. La tragédie couve sous ces faux-semblants... Dans chaque cas, l'échec est béant, les regrets chahutent le quotidien.

LUNDI 26 MAI

20H **Providence**

France/Suisse, 1977, 110 min, 35 mm, c.

INT Dirk Bogarde, John Gielgud, Ellen Burstyn
César 1977; Prix Méliès 1977

Pendant une nuit d'ivresse, un vieil homme malade va mélanger ses fantasmes à la réalité, avec les membres de sa propre famille. Au début, tout est relativement clair, mais au fur et à mesure que la nuit avance, tout devient confus. Le matin, les différents personnages rêvés se retrouvent pour un repas d'anniversaire





Spectacle^{ARC}

Dans le spectacle, il y a l'idée du mouvement dramatique de l'action, de la démonstration même. L'enseignement peut être une forme de spectacle. On reproche parfois à Brecht d'être trop pédagogue; j'aime au contraire ce jeu de questions et de réponses auquel il nous invite. Le théâtre de Brecht, c'est vraiment du spectacle. Le cinéma aussi, bien sûr.

J'oppose spectacle à contemplation, à méditation. Tout spectacle comporte une progression dramatique: exposition, péripétie, dénouement. Dans *La guerre est finie*, la péripétie, c'est la discussion entre Diego et les jeunes gens. J'ai pu constater que le public réagissait toujours à ce moment du film. Bien sûr, on peut jouer sur la construction dramatique. À cet égard, le cinéma est encore très en retard sur le roman ou la musique. Il reste beaucoup à faire pour assouplir le récit, en le rendant à la fois plus subtil et plus naturel. L'ordre dans lequel les idées ou les images s'associent dans notre esprit est rarement chronologique. On pense à une chose, puis à une autre qui n'a aucun rapport immédiat avec la précédente, qui ne la suit pas logiquement, ni temporellement. Le vrai réalisme consiste à suivre cet ordre; cela peut conduire à placer la fin de l'histoire avant le début. Mais alors la fin devient un début. On ne peut pas se passer d'ordre, de tension. Il serait intéressant d'examiner de ce point de vue un film comme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard, où la dislocation du récit est totale. On y découvrirait sans doute des lois nouvelles de progression. Il faut toujours que le spectacle soit porté par son propre mouvement. Même un film comme *Marienbad* a sa logique interne: au montage, nous avons essayé de modifier la suite des bobines. Ça ne marchait pas.

Je t'aime, je t'aime (tournage)

19 MAI

Psychologie^{ARC}

Quand un romancier écrit: «Ils étaient dans un jardin» ou «X pensait sans doute ceci...», il laisse au lecteur le soin d'imaginer un jardin déterminé, de choisir entre telle ou telle interprétation. Le cinéaste lui, doit choisir, puisqu'il montre le jardin et les personnages. À l'écran, l'hésitation n'est pas possible. Il y a une évidence de l'image: on ne tournera pas dans n'importe quel jardin, et on ne montrera pas le jardin sous n'importe quel angle. Ce choix, cet angle demandent une justification: ou plutôt, ils sont une justification.

Ajoutez qu'il est impossible de faire jouer des comédiens si vous ne vous êtes pas mis d'accord avec eux sur une interprétation de tel geste ou de telle réplique. Le problème s'est posé sans arrêt dans *Marienbad*. Je ne pouvais pas dire aux acteurs: «Cette scène que vous allez tourner, c'est ceci. Mais ce pourrait être aussi bien cela, ou telle autre chose encore.» Il fallait choisir une solution, définir, par exemple, le niveau de réalité où se passait la scène. Simplement, nous changions à chaque fois de solution. Les contradictions dans le film viennent de la succession des plans, et aussi du décalage volontaire entre le son et l'image. Mais chaque image, chaque réplique étaient, si je puis dire, d'un seul tenant. Pour moi, *Marienbad* décrit les hésitations, les affolements, les angoisses, et aussi les grands moments de bonheur qui accompagnent toute passion. On se demande si on ne rêve pas, on imagine le meilleur ou le pire. J'étais donc en plein réalisme psychologique!

Bien entendu, quand je parle de psychologie, je ne me limite pas au conscient, ni à l'actuel. Comme beaucoup de cinéastes, j'avais songé, un moment, à adapter *Gradiva*. J'ai lu tout ce qu'on pouvait trouver de Freud à l'époque. L'inconscient, c'est aussi du spectacle, peut-être le spectacle fondamental.

Propos d'Alain Resnais

Réel, imaginaire^{ARC}

Je ne peux pas tourner une histoire à laquelle je ne crois pas. Je commence à m'intéresser aux personnages quand je les vois, quand je sais ce qu'ils peuvent faire et aussi ce qu'ils ne peuvent pas faire. Il y a une image banale qui me revient souvent: celle de l'arbre. Pour qu'un arbre tienne debout, il doit avoir des racines très profondes. Même si on ne le voit qu'un moment – et peut-être précisément parce qu'on le voit, au lieu d'être guidé par des mots –, un personnage de film doit lui aussi avoir des racines, toute une vie derrière lui. C'est pourquoi, avant de tourner *Hiroshima*, j'avais demandé à Marguerite Duras d'écrire ce que nous appelions la «continuité souterraine» du film: l'histoire complète des personnages.

Pour moi, les personnages sont des êtres réels. Ils ont leur vie à eux, latente, mystérieuse. Par exemple, Diego, dans *La guerre est finie*, est quelqu'un qui ne s'intéresse pas à des choses comme la musique ou le cinéma. Naturellement, il n'est pas facile de communiquer ce sentiment de réalité au spectateur. Il faudrait d'abord que l'image soit parfaitement nette. L'image, aujourd'hui, ne donne qu'une illusion de netteté.

Et puis, de toute façon, ce qu'on voit ce qu'on entend, ne suffit pas. Il y a aussi ce qu'on imagine, et ce que les personnages eux-mêmes imaginent. Toutes les associations qui représentent le côté «rêve» de la vie.

Le réalisme n'exclut pas l'ambiguïté, au contraire. Même dans un film aussi réaliste, aussi «à ras de terre» que *La guerre est finie*, les «imaginaires» visent à préserver cette ambi-

guité, et l'on peut donner du dénouement deux interprétations radicalement opposées, l'une optimiste, l'autre pessimiste. Marianne part pour retrouver Diego. Mais elle ne sait pas encore si elle arrivera à temps. C'est un futur qui reste ouvert. Il est donc normal qu'on hésite. Ce flottement est vrai sur les deux plans: celui du réel et celui de l'imaginaire. J'aimerais aller plus loin, bien sûr, donner à l'image même une certaine dimension imaginaire. Mais la liberté n'est vraiment possible qu'au niveau du montage. Quoi qu'on fasse la caméra a toujours quelque chose de passif: c'est un objectif, elle enregistre. Le plan n'a pas de valeur en lui-même. J'ai très bien compris cela quand j'ai assisté au montage de *Paris 1900*, par Myriam et Nicole Védres. La liberté, au cinéma, vient de la succession, de l'assemblage. Au fond, le passage de la réalité à l'imaginaire se fait surtout quand on monte le film. Le cinéma consiste à manipuler la réalité en manipulant des images et des sons.

Scénario^{ABC}

Il est très difficile de dire comment naît un film. Au départ, il y a tantôt une simple image, un thème, une atmosphère, tantôt une architecture, une forme générale, et parfois les deux. Quand j'ai commencé à penser à *Hiroshima*, par exemple, je voyais une jeune femme seule à la terrasse d'un café; le café disparaissait brusquement et la place devenait déserte. Puis j'ai eu l'idée de deux histoires qui s'imbriqueraient l'une dans l'autre et qui seraient toutes deux racontées au présent. Naturellement, l'idée ne suffit pas. Il est impossible de savoir à l'avance si elle est bonne, et si l'écrivain qu'on a choisi saura la développer. Il faut attendre d'avoir un premier texte sous les yeux.

Ensuite, on discute. Ce n'est pas toujours drôle, cela peut prendre du temps, on peut s'aperce-

voir en cours de route qu'on s'est trompé. Les erreurs sont d'ailleurs utiles. Une des difficultés du cinéma est que la recherche désintéressée n'y est pas admise. Il faudrait pouvoir faire fausse route, recommencer. Mais d'un autre côté, si l'on avait deux ans devant soi, on n'arriverait sans doute à rien...

Je choisis des écrivains qui me paraissent doués de qualités dramatiques, qui ont le sens du spectacle. Je leur demande de ne pas penser à la technique cinématographique et de rester fidèles à leur propre langage. S'ils possèdent vraiment ce sens dramatique, je crois que leur travail produira automatiquement des images cinématographiques originales. L'écrivain deviendra scénariste. Je m'adresse donc de préférence à des gens qui n'ont pas encore travaillé pour le cinéma c'est une garantie de fraîcheur.

Pour la même raison, j'ai beaucoup de mal à m'intéresser à un scénario déjà tout préparé. J'en reçois qui sont prêts pour le tournage. C'est une matière morte, on ne peut pas rêver desus.

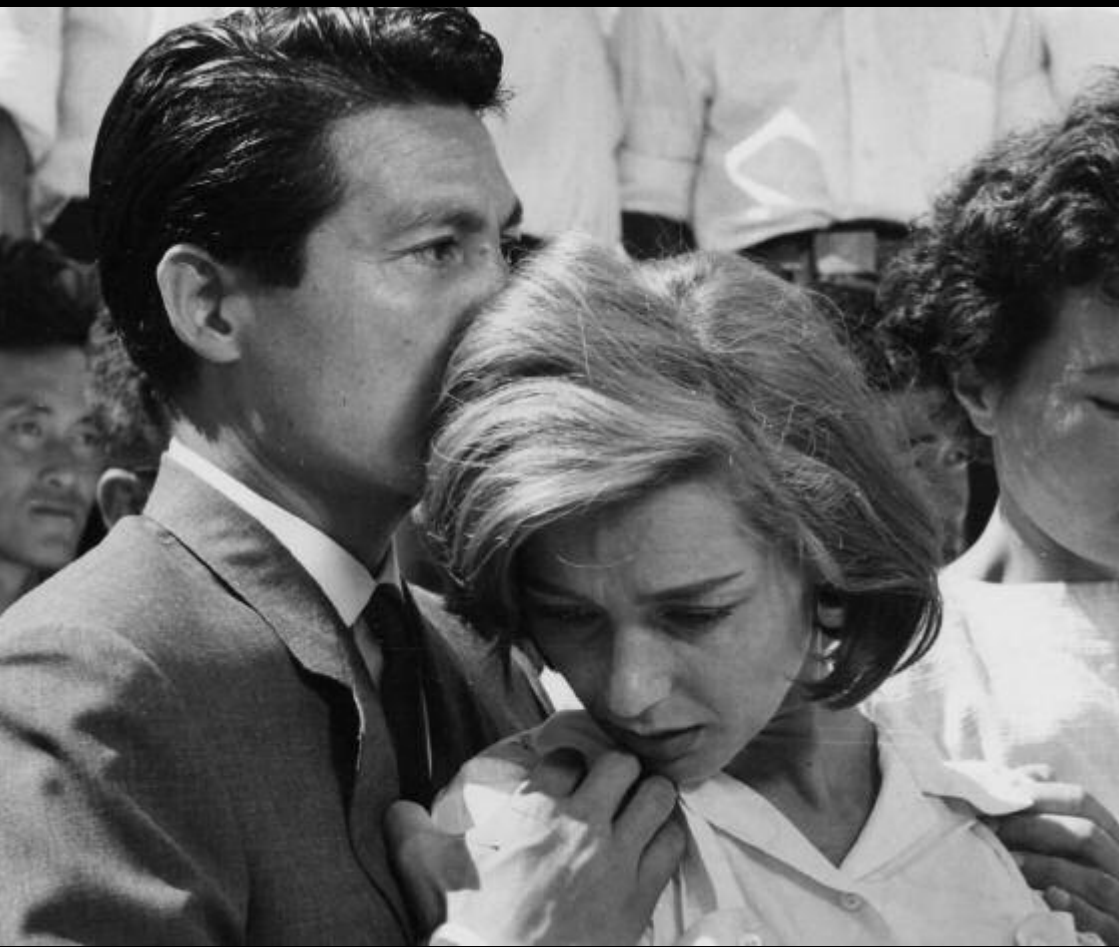
L'écriture du scénario^{BB}

Tout d'abord le travail de la réalisation, de la collaboration avec les acteurs est déjà à mon sens suffisamment absorbant sans que j'aie, en plus, m'occuper de l'écriture. Ensuite, je choisis non des écrivains mais bien des scénaristes, des gens qui s'intéressent de très près au spectacle. Je n'ai jamais travaillé avec un écrivain pur, disons exclusivement un romancier. Par contre, j'aime le son et j'ai toujours voulu que la bande sonore soit quelque chose qui se rapproche du livret d'opéra. Je n'ai jamais compris pourquoi le langage du cinéma devait obligatoirement être plus quotidien et plus conventionnel que, disons, le langage du théâtre. Cela m'intéresse qu'il y ait une musique des mots qui corresponde à la musique

visuelle. J'aime aussi que l'auteur ne soit pas étranger au film, qu'il ne soit pas là en invité, et qu'il ait véritablement participé à sa conception, au lieu de l'adapter tout simplement d'un livre. Je tiens au scénario original. J'aime pouvoir montrer un jour sur un écran aux scénaristes le résultat de ce qu'ils ont écrit. Ce sont les spectateurs privilégiés, en tout cas les premiers spectateurs de mon travail. Disons qu'ils sont pour moi un repère majeur, en même temps qu'un stimulant.

Les personnages^{AS}

Cela nous renvoie à la fameuse question (qui agite la critique, les écrivains, les artistes depuis un bon nombre d'années) de savoir si les héros de fiction sont libres ou non. La première idée qui vient, c'est que le romancier, le scénariste, le dramaturge font faire à leurs personnages absolument tout ce qu'ils veulent, leurs font réciter le texte qu'ils ont choisi. Lorsqu'on parle de la liberté des êtres de fiction, de leur révolte possible contre leurs créateurs, cela paraît relever de la coquetterie. Et cependant... Plus je vais, plus je crois que cette liberté existe. On ne peut forcer certains protagonistes à dire certaines choses, à accomplir certains actes. On doit très obscurément reproduire quelque chose, mais ça ne signifie pas que votre volonté consciente oblitère la liberté du personnage. Celui-ci réagit à sa façon. Tout ceci (qui est bien prétentieux, je m'en rends compte) pour dire que je ne suis pas sûr du tout que les personnages joués par Gérard Depardieu, Nicole Garcia et Roger Pierre n'aient pas autant de liberté que celui du biologiste Henri Laborit. En tout cas, ce que nous avons cherché à faire, Jean Gruault et moi, c'est à les laisser décider, agir dans leur sens, sans se préoccuper de les guider, ni des conséquences éventuelles de leurs actes.



Hiroshima mon amour
14 AVRIL

Le choix des acteurs^{2B}

Moi aussi j'ai tendance à dire: «Pour Diego, il faudrait un inconnu avec un visage neuf», etc. Mais peut-être est-ce intéressant à partir du moment où il s'agit de fiction de ne pas singer le documentaire et de présenter la chose comme ce qu'elle est, une fiction. C'est pourquoi, certainement, il y a un point qui n'est pas complètement abouti dans le film *La guerre est finie*: le problème du narrateur. Mais si je tenais beaucoup à ce narrateur dans le film, c'est parce que c'était aussi une manière de dire: «Nous sommes au cinéma. Nous vous présentons des éléments réels, c'est d'accord, mais nous ne tentons pas de vous faire croire que c'est autre chose que du cinéma.» C'est une espèce d'honnêteté et cet effet ne me paraît pas devoir couper l'émotion, au contraire, elle doit la renforcer quand c'est réussi.

Comédiens^{ARC}

J'ai toujours aimé le milieu des comédiens. Ce sont des gens très sensibles, qui ont une grande curiosité, des réactions vives. Si j'utilise des acteurs professionnels, c'est parce que je préfère prendre des gens qui ont déjà joué, que j'ai vu jouer, et, si je peux, leur faire faire autre chose que ce qu'ils font d'habitude.

Je n'ai pas de méthode précise pour guider mon choix. Pour moi, le bon comédien est celui en qui je vais croire. Je commence donc par le regarder, comme j'ai regardé le décor, les lieux de l'action. Je discute avec lui; je lui demande de prendre diverses attitudes, parfois je lui fais jouer une scène; et pendant ce temps-là, je le filme: quand j'ai regardé au viseur les expressions d'un comédien, quand je me suis bien imprégné de son visage, de ses gestes, il me semble que je le connais déjà mieux. J'ai besoin de cette preuve concrète. Ensuite, je relis le découpage attentivement, et j'essaie de

me représenter ce que donnerait chacun des comédiens auquel je songe, dans chaque scène. Je laisse venir à moi les images, sans réfléchir, et je mets des notes. Le comédien idéal n'existe pas: tel qui conviendrait parfaitement pour une scène m'intéresse moins pour une autre. Je choisis donc celui qui a le meilleur total. C'est ainsi que j'ai retenu Montand pour *La guerre est finie*. Il se trouve que Montand est un homme de gauche. Mais je ne l'ai pas pris pour cette raison, ce serait trop simple.

Il est important que les comédiens aient des affinités entre eux. La distribution combine des éléments différents: il faut que ces éléments se rencontrent, s'harmonisent. Dans cette harmonie, les voix jouent un grand rôle pour moi. Je suis très sensible aux dictionnaires particuliers, aux accents. C'est peut-être un souvenir de mon enfance bretonne. Le trio de *Marienbad*, Seyrig, Albertazzi et Pitoëff est d'abord un trio de voix.

Avant de commencer un film, je fais de nombreuses répétitions. Mais je demande aux acteurs de ne pas trop jouer, et je prends soin d'arrêter les répétitions trois semaines avant le tournage, toujours pour préserver la spontanéité de l'expression. À ce stade, il s'agit surtout de trouver des attitudes, des mouvements, de mettre les scènes en place.

Vient le moment du tournage. Le matin, j'ai repéré les cadres, avec Brun et Vierny. Les acteurs connaissent le décor. Ils savent comment ils devront se déplacer, ils sont familiarisés avec leur personnage. Ils vont pouvoir le jouer à leur manière, librement. Là non plus, je n'ai pas de méthode. Je rêve, bien sûr, d'en trouver une. C'est en tournant qu'on découvre qu'on a le droit de faire telle chose, et pas telle autre. J'éprouve d'ailleurs une satisfaction très vive à voir un comédien chercher des gestes, des intonations. Le comédien est la matière première du film, il joue avec lui-même. Quand

on tourne un documentaire, on n'a pas ce plaisir.

Bien sûr, il arrive que quelque chose n'aille pas. J'essaie de savoir pourquoi. Si un acteur me dit: «Je ne peux pas faire ça», c'est que nous nous sommes mal entendus avant. Il y a un point qui est resté vague. Une fois qu'on l'a trouvé, tout s'arrange. Je ne force jamais, je ne lance pas non plus les gens sur de fausses pistes. Ayant affaire à des êtres sensibles et intelligents, je sais que je peux me fier à eux. Ce qui m'intéresse, d'ailleurs, c'est l'ajustement inattendu des gestes, des répliques. Certaines indications que l'on donne à un comédien ne doivent pas être entendues de son partenaire. J'aime que le tournage réserve des surprises. Un tournage sans surprise, un tournage où on ne s'amuserait pas serait grotesque. Il faut qu'une espèce de nonchalance règne sur le plateau, qu'on soit contents d'être ensemble. La meilleure prise est, pour moi, la plus fraîche. Parfois c'est la première, parfois la deuxième. Mais, techniquement, on n'est jamais tout à fait sûr. On se dit qu'on ne risque rien à recommencer. Cela permettra d'essayer autre chose, un autre rythme, une autre intonation. Mais c'est aussi un danger. Il n'y a pas de raison de s'arrêter. Qu'est-ce qui prouve que la prise suivante ne sera pas meilleure encore? On finit par faire comme Mizoguchi, qui tournait un plan par jour...

Préparation^{ARC}

Pour bien préparer un film, il faudrait pouvoir disposer en permanence des collaborateurs dont on a besoin. C'est impossible, bien sûr. Dans ce métier, les gens, à commencer par le réalisateur lui-même, travaillent toujours sur plusieurs projets à la fois. La préparation se fait donc petit à petit, de façon fragmentaire. On perd beaucoup de temps à téléphoner, à organiser des rendez-vous.

Parfois aussi, on se heurte à des obstacles extérieurs. La censure, par exemple.

La préparation n'est jamais tout à fait satisfaisante. Il manque toujours une semaine, et quelques millions.

Je commence en général par repérer tout seul les lieux de tournage. Quand je suis arrivé à Hiroshima pour la première fois, j'ai quitté l'hôtel à trois heures du matin et je suis parti au hasard à travers la ville. J'essayais de m'identifier à l'héroïne du film. J'ai erré, comme elle, dans les rues, en me laissant guider par les lumières, et comme elle, j'ai abouti à la gare. Pour *Muriel*, je pensais tourner à Brest. Mais à Brest, il n'y a pas de casino. Cayrol a proposé Boulogne, qu'il connaissait bien. Je suis donc allé voir Boulogne et la ville m'a plu tout de suite. Là aussi, j'ai fait de longues promenades au hasard, en photographiant tout ce qui me tombait sous les yeux. La réalité est d'une richesse infinie: il suffit de regarder. Dans ces moments-là, le Leica est bien commode. Je m'en sers comme d'un bloc-notes où j'inscris pêle-mêle les images les plus diverses. Elles me serviront ensuite à matérialiser l'histoire, à fabriquer une autre réalité avec des matériaux pris un peu partout. C'est toujours le problème de l'assemblage...

Les photos ont aussi une utilité pratique. Il est beaucoup plus facile de discuter avec le décorateur ou les producteurs si, au lieu de leur dire: «Je veux un bistrot ici, un carrefour là», vous leur montrez le bistrot et le carrefour. Après, on collera la photo à sa place sur le découpage, et l'assistant n'aura aucune peine à retrouver l'endroit.

Quand j'ai fait ce premier repérage, j'essaie de préparer les acteurs à la situation qui va être la leur dans le film. Je les emmène sur les lieux de tournage et nous en profitons pour prendre à nouveau des photos, débroussailler le terrain. Ou bien je leur montre des endroits qui, dans

mon esprit, correspondent à ceux qu'ils doivent fréquenter. Ainsi, je suis allé avec Ingrid Thulin chez l'éditeur Delpire, je lui ai demandé de feuilleter des albums, de manipuler des photos. Je l'ai emmenée aussi dans des appartements semblables à celui que j'imaginai pour elle. J'ai demandé à Geneviève Bujold d'arriver en Suède deux jours avant le tournage, pour se familiariser avec le décor de sa chambre, et d'apporter des objets, des photos qui lui appartenaient, pour la meubler. Je cherche, si vous voulez, à mettre toutes les chances de mon côté pour que personne ne soit gêné, au tournage, par un obstacle, même mineur, auquel il n'aurait pas pensé. Pour moi, la préparation, c'est une façon de donner une mémoire aux comédiens et à l'équipe. Il me semble que si l'opérateur, le cadreur connaissent à l'avance les lieux où ils vont travailler, si le comédien a vu l'appartement qui sera le sien, leur tâche sera facilitée. Plus on se rapproche des conditions de tournage, plus on a de chances d'obtenir quelque chose de frais, de spontané quand on tournera. C'est l'avantage du cinéma sur le théâtre, où la spontanéité est très difficile à maintenir après un certain nombre de représentations. Quand un film a été bien préparé, quand toute l'équipe se sent à l'aise dans le décor, on peut mieux se lancer, chercher des choses nouvelles, improviser. Je me réserve d'ailleurs toujours une marge pour le tournage. Je ne sais pas à l'avance si je tournerai certaines scènes, ni comment. Dans *Muriel*, nous n'avons pas changé grand chose sur le plateau: les essais s'étaient faits au cours des répétitions chez Kerrier.

Le décor^{RB}

Il est très important que les comédiens, et aussi bien les techniciens, évoluent dans un décor complet, qu'ils s'en imprègnent. Cela nous donne, à eux comme à moi, une grande

liberté au moment du tournage. Chaque plan doit être précis, ne serait-ce qu'à cause des exigences du montage, et l'impression est justement la chose la plus difficile à fabriquer dans une image.

Composition^{ABC}

Dans un film comme dans n'importe quelle œuvre d'art, il me semble que tout doit être lié. Souvent, au montage, je me demande: «Que se passerait-il si j'enlevais tel plan? Ou si je le faisais passer après tel autre?» Je dresse une liste des modifications possibles, en m'interrogeant sur leurs conséquences.

Il y a les détails, et puis il y a la composition. Une œuvre peut être très réaliste dans le détail, tout en s'appuyant sur une construction formelle rigoureuse.

J'ai l'impression, quand je tourne, de m'attacher constamment aux détails. J'essaie d'être aussi exact, aussi fidèle que possible. Mais je ne perds jamais de vue l'ensemble, la totalité qui est celle du film lui-même, parce que je sais que pour communiquer quelque chose, il faut passer par les formes.

Il y a d'ailleurs toujours un moment, dans mes films, où j'éprouve le besoin de briser cette composition, de faire le contraire de ce que j'avais fait jusque-là. Par exemple, dans *Hiroshima*, toute la bande sonore est au présent; mais on entend le cri de l'héroïne à Nevers.

Quelques projets non-filmés^{RB}

Faire un film cela prend un minimum de dix-huit mois. À partir du moment où l'on prend un engagement moral avec un scénariste, il faut demeurer soi-même disponible, sans quoi on a l'air de se préoccuper déjà du film suivant. Je trouve matériellement impossible de faire plus d'un film tous les deux ans. Trois ans paraît un intervalle normal. Le projet le plus



Mélo
23 JUIN

solide qui s'offre à moi maintenant s'appelle pour l'instant *Mon Oncle d'Amérique*.

Rushes, montage^{ARC}

Je trouve très ennuyeux d'être obligé de regarder les rushes chaque jour. Bien sûr, ça peut être utile parfois. On modifie deux ou trois petites choses en fonction de ce qu'on a vu la veille. Mais la plupart du temps, les rushes vous donnent, sur votre travail, une lucidité gênante. Il est mauvais d'avoir un esprit trop critique au moment où l'on tourne. Si je pouvais, je tournerais sans interruption, même le dimanche; et je ne regarderais les images qu'ensuite. Mais, là encore, on se heurte à des impossibilités techniques. Avant de démolir un décor, par exemple, il faut être sûr que les prises qu'on a tournées sont bonnes.

Pour les mêmes raisons, je ne veux pas que le film soit monté au fur et à mesure du tournage. Je préfère le voir après, à tête reposée. L'idéal, quand on le peut, est de mélanger les prises, en supprimant les numéros. On oublie les efforts qu'a demandés tel ou tel plan. On est libre de tout attachement affectif.

Le montage^{ARC}

Ce doit être bien agréable d'arriver à une fin de tournage avec un film complètement monté. Mais ça m'intéresse beaucoup d'avoir le recul, car je pense que le montage est de la mise en scène presque au même degré que le tournage. Donc, il est difficile d'avoir la même mentalité dans une salle de montage le soir après une journée de travail, que huit jours après la fin du tournage parce qu'au choix des plans se mêle, dans le premier cas, une espèce d'affectivité: par exemple, si un plan a été très difficile à obtenir, on a tendance à la surestimer; si sur le plateau on a été ému par une intonation d'un comédien, on a tendance à penser que c'est cette prise-là qui est la meilleure. Or, je m'ef-

force au montage de faire un choix parfaitement libre, de mélanger les prises, par exemple, et d'enlever les «claquettes», de manière à ne pas savoir quel est le numéro de la prise, pour être un spectateur complètement nouveau et arriver à choisir en fonction de critères qui ne soient pas entachés de souvenirs au tournage.

La musique^{FT}

Avec un musicien, c'est un pari: on jette la pièce en l'air, elle retombe, et puis c'est fini. Je n'ai jamais entendu parler d'un film où l'on ait pu changer quoi que ce soit dans la musique après enregistrement. Or comme je suis incapable de lire une partition, je ne peux avoir aucune idée de ce qu'est la musique avant son exécution. C'est toujours un moment exaltant que d'arriver au studio d'enregistrement et de découvrir ce qui va sortir.

Comme on ne peut pas utiliser les mots au cinéma de la même façon qu'au théâtre, et que le public ne réagit pas à un langage très musical, il me semble que la musique doit compléter ce que les mots n'ont pas obtenu. Je crois que j'utilise rarement la musique pour renforcer l'émotion d'une scène; non, la musique remplace l'émotion d'une scène. À un moment donné l'image sera presque neutre, et c'est la musique qui donnera l'émotion; on peut remplacer dix minutes de dialogue par trois minutes de musique et d'images muettes. La musique va aussi me permettre d'affirmer la construction du montage, de faire mieux sentir la construction du film, de faire comprendre que telle scène est au futur et telle autre au présent, qu'une scène est réelle ou bien imaginaire. Au montage il peut m'arriver de faire écrire au compositeur ce que j'appelle des boucles, des anneaux, des ponctuations, de lui demander trois mesures qui vont me servir à remplacer un fondu au noir ou un enchaîné.

Dans *Mon Oncle d'Amérique* par exemple, la musique était surtout là pour structurer le montage et le rendre plus évident pour le spectateur. C'était d'ailleurs une musique très ingrate à écrire puisqu'elle n'était pas là du tout pour porter l'émotion. C'était très rarement une musique d'atmosphère et presque d'un bout à l'autre une musique de structure. Pourquoi en tant que spectateur suis-je si souvent heurté par la musique que j'entends dans les salles de cinéma? Car je suis très rarement content, et même de plus en plus mécontent. Un procédé est en train de prendre une place prépondérante: c'est celui qui consiste à mettre de la musique préexistante, à revenir après tout à l'époque du cinéma muet, quand les orchestres jouaient des pots-pourris pour accompagner les films. Maintenant on est là-dedans jusqu'au cou. On a l'impression que les metteurs en scène se sont acheté un phono, qu'ils écoutent de la musique le soir et se disent: «Tiens, ça irait bien dans mon film.» Cela me révoluse...

La musique^{ARC}

C'est un problème très difficile. Jusqu'à présent, j'ai toujours mis beaucoup de musique dans mes films. J'aimerais bien trouver un moyen d'associer le musicien au tournage. On pourrait imaginer qu'il compose une première série d'éléments musicaux qu'on ferait entendre aux comédiens pendant les prises de vues. Mais d'un autre côté, le choc que le musicien éprouve à la vision du film est très important. Il faut préserver cette surprise. J'en reviens toujours là. Si je devais définir le cinéma en deux mots, je dirais assemblage et fraîcheur. Fraîcheur, parce que le privilège du cinéma est de se prêter à l'improvisation, - mais pour cela, il faut avoir soigneusement préparé. Assemblage, parce que l'invention véritable est dans

les séquences. Le cinéma, c'est l'art de jouer avec le temps.

La télévision et le cinéma^{DR}

J'aime bien les émissions de pure télévision. Mais je ne peux pas regarder un film à la télévision; au bout d'un quart d'heure, mon attention se perd. Godard a dit très justement que lorsqu'on voit la carte postale d'un tableau, on sait que c'est une carte postale. Quand on regarde un film à la télé, on croit voir le film. Je ressens très fortement cette injustice. Et cette éternelle conversation que l'on a avec les gens qui vous disent: «J'ai vu ou j'ai revu tel film à la télé, j'ai été très déçu!» Ca, c'est vraiment catastrophique. Tout le monde a fait cette expérience de réunir quelques amis pour voir à la télévision un film auquel on tient. Au bout de dix minutes de diffusion, la conversation reprend par-dessus le dialogue des acteurs. Il y

a quelque chose qui ne va pas là. Mais curieusement, si vous projetez le même film devant les mêmes amis en 16 mm ou même en 9,5, ils se tairont. Je pense que c'est parce que vous faites le noir. Avec la télévision, vous ne pouvez pas faire le noir, alors votre bibliothèque reste dans le décor.

- RB tiré de Robert Benayoun, *Alain Resnais: arpenteur de l'imaginaire*
- AS tiré de «L'Avant-Scène», n° 263, 1981, *Mon Oncle d'Amérique*
- FT tiré de François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*
- ARC tiré de «L'Arc», n° 31, *Alain Resnais ou La création au cinéma*
- JDR tiré de Jean-Daniel Roob, *Alain Resnais: Qui êtes-vous?*



Bibliographie

- Robert Benayoun, *Alain Resnais: arpenteur de l'imaginaire*, Édition Stock/Cinéma, Paris, 1980.
- Michel Estève et Daniel Rochet, *Études cinématographiques: Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet*, Évolution d'une écriture, Édition Lettres Modernes, Paris, 1974.
- Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.
- Sarah Le Perchey, *Alain Resnais, une lecture topologique*, Édition L'Harmattan, Paris, 2000.
- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais: liaisons secrètes, accords vagabonds*, Cahier du Cinéma/Auteurs, Paris, 2006.
- Marcel Oms, *Alain Resnais*, Édition Rivages/Cinéma, Paris, 1988.
- René Prédal, *Études cinématographiques: l'itinéraire d'Alain Resnais*, Édition Lettres Modernes, Paris, 1996.
- Jean-Daniel Roob, *Alain Resnais: qui êtes-vous?* Édition la Découverte, Lyon, 1988.
- François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Édition Flammarion/Cinéma, Paris, 1992.
- Collectif d'auteurs, *Alain Resnais*, «Premier Plan» n° 18, Serdoc, Lyon, 1961.
- Collectif d'auteurs, *Alain Resnais*, «L'Arc» n° 31, 1967.
- Collectif d'auteurs, *Alain Resnais*, Édition Gallimard, Paris, 2002.
- «Positif», revue de cinéma, *Alain Resnais*, Gallimard, Collection folio, Paris, 2002.

Filmographie, 1946-2008

- L'Incident* (2008) (en préparation)
- Cœurs* (2006)
- Pas sur la bouche* (2003)
- On connaît la chanson* (1997)
- Smoking/No Smoking* (1993)
- Gershwin* (1992)
- Contre l'oubli* (1991) (segment «Pour Esteban Gonzalez, Cuba»)
- I Want to Go Home* (1989)
- Mélo* (1986)
- L'Amour à mort* (1984)
- La vie est un roman* (1983)
- Mon Oncle d'Amérique* (1980)
- Providence* (1977)
- Stavisky...* (1974)
- L'An 01* (New York shot) (1973)
- Cinétracts* (1968)
- Je t'aime, je t'aime* (1968)
- Loin du Vietnam* (1967) (segment «Claude Ridder»)
- La guerre est finie* (1966)
- Muriel, ou Le temps d'un retour* (1963)
- L'Année dernière à Marienbad*, (1961)
- Hiroshima mon amour* (1959)
- Le Chant du Styryène* (1958)
- Le Mystère de l'atelier quinze* (1957)
- Toute la mémoire du monde* (1956)
- Nuit et brouillard* (1955)
- Les statues meurent aussi* (1953)
- Pictura* (1951) (segment «Goya»)
- Gauguin* (1950)
- Guernica* (1950/51)
- Châteaux de France* (1948)
- Les Jardins de Paris* (1948)
- Malfray* (1948)
- Van Gogh* (1948)
- L'alcool tue* (1947)
- La Bague* (1947)
- Journée naturelle* (1947)
- Le Lait Nestlé* (1947)
- Portrait d'Henri Goetz* (1947)
- Van Gogh* (1947)
- Visite à César Doméla* (1947)
- Visite à Félix Labisse* (1947)
- Visite à Hans Hartung* (1947)
- Visite à Lucien Coutaud* (1947)
- Visite à Oscar Dominguez* (1947)
- Ouvert pour cause d'inventaire* (1946)
- Schéma d'une identification* (1946)
- L'Aventure de Guy* (1946)

