

## Alain Resnais

Francine Laurendeau

Number 145, March 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50417ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

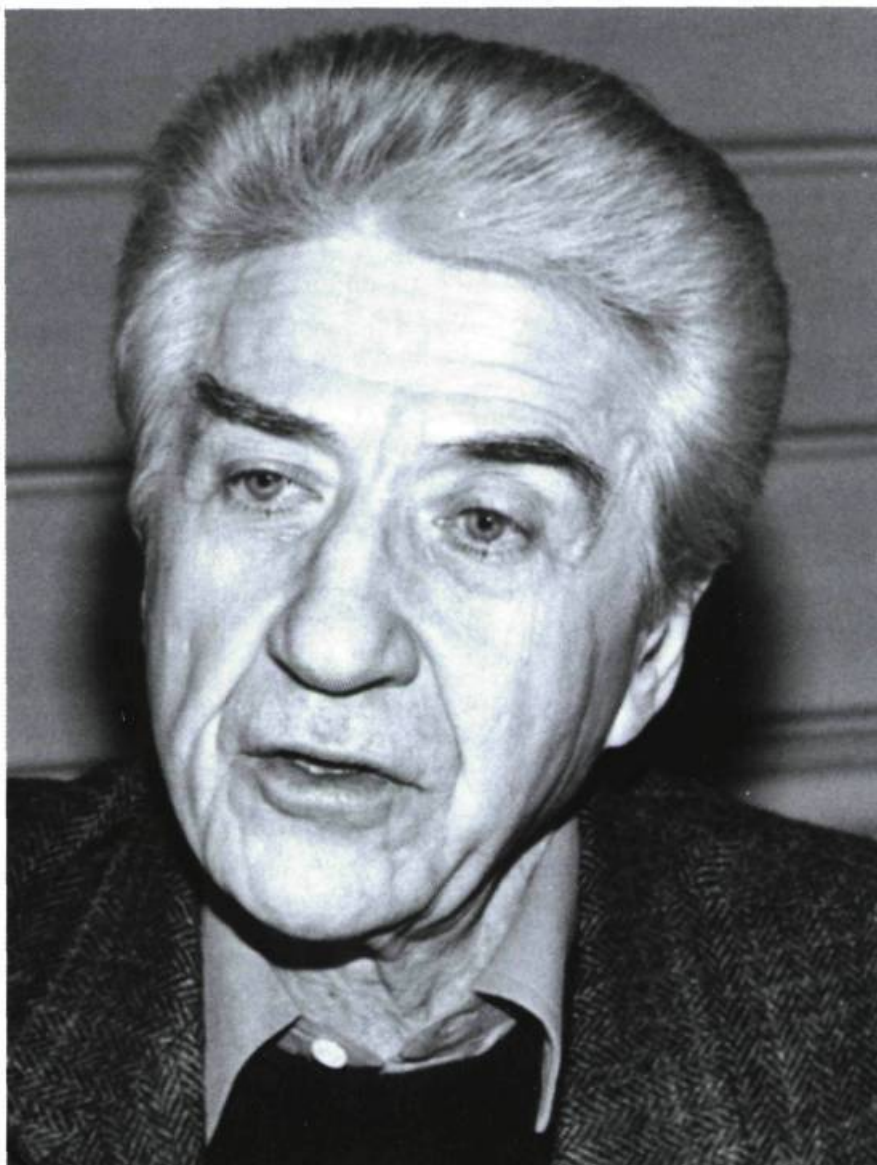
[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Laurendeau, F. (1990). Alain Resnais. *Séquences*, (145), 15–22.

# ALAIN RESNAIS



«La bande dessinée n'est pas le cinéma figé.»

Je suis chaque fois étonnée de l'extrême simplicité des grands artistes. Avec ses premiers films, Alain Resnais a bouleversé le langage cinématographique. Et pourtant, ce n'est pas lui mais Robbe-Grillet qui a écrit le manifeste du Nouveau Cinéma, l'introduction à *L'Année dernière à Marienbad*. Depuis trente ans, d'un film à l'autre, il explore, il prend des risques. Mais il vous dira que seul le hasard, «les circonstances» déterminent ses choix. Il s'exprime avec une tranquillité souriante. Il ne dit pas «mon oeuvre» mais «mon travail». Alain Resnais était à Montréal, en décembre dernier, pour y présenter *I Want to Go Home*. Un événement, d'autant plus que son dernier passage parmi nous remonte à 1962.

Francine Laurendeau

**Séquences — C'est donc la deuxième fois de votre vie que vous venez à Montréal.**

**Alain Resnais —** Je suis venu il y a vingt ans, vingt-cinq ans, je n'ai pas beaucoup la notion du temps. Ça me paraît hier. Les souvenirs que j'ai gardés de cette époque ont été suffisamment vifs pour que j'aie parfois l'impression de ne jamais avoir beaucoup quitté Montréal. Mais, en arrivant, j'ai bien dû constater que je ne reconnaissais plus les rues et que je ne pouvais plus trouver mon chemin comme la dernière fois. Ça a beaucoup changé.

**— C'était en 1962. À l'occasion de quel film?**

— Vous allez voir comme c'est curieux. Ce n'était pas à l'occasion d'un film, mais parce qu'un petit cinéma, l'Élysée, avait décidé de baptiser sa salle «Alain Resnais». On m'avait demandé de venir l'inaugurer. Quand je suis arrivé, une chose m'a beaucoup fait rire: il y avait écrit en gros sur une affiche «Alain Resnais» puis en dessous, en tout petits caractères, «Eisenstein». <sup>(1)</sup> Si on m'avait dit qu'un jour je serais quatre fois plus gros qu'Eisenstein, j'aurais été bien étonné.

**— C'était à l'époque de Patrick Straram.**

— Oui, bien sûr, c'était lui l'organisateur, la cheville ouvrière, l'animateur de tout ça. Extrêmement dynamique, extrêmement passionnant.

**— Votre premier long métrage avait eu ici des démêlés avec la censure. Vous saviez qu'*Hiroshima mon amour* avait été sérieusement amputé? Mon père avait du reste écrit dans le journal *Le Devoir* quelques articles défendant votre film et ridiculisant la censure.** <sup>(2)</sup>

— Oui, on m'a envoyé à Paris des photos avec des piquets de grève, des pancartes d'étudiants réclamant la projection

*Hiroshima mon amour*



intégrale d'*Hiroshima*. On m'avait dit que du coup la Commission de censure avait sauté et qu'un autre système avait été promulgué par la suite. Si c'est vrai, je suis très fier de penser que j'ai pu hâter cette transformation. Surpris, mais très fier.

**— Vous revoici donc à Montréal vingt-sept ans plus tard avec votre dernier film, *I Want to Go Home*. Comment l'idée vous est-elle venue de ce film qui est un hommage à la culture populaire américaine?**

— Tous les films que j'ai faits ont toujours été construits autour du hasard. Je crois qu'il n'y a jamais eu un film que j'aie entrepris avec d'abord une idée, puis la volonté de trouver un producteur, etc. Non. Ça s'est toujours combiné, d'une manière ou d'une autre. Cette fois-ci, je travaillais avec Milan Kundera qui écrivait un scénario pour moi. Et comme il était un peu débordé par toutes les obligations qu'il avait — il était en train de rassembler différents articles pour son livre *L'Art du roman* —, disons qu'il repoussait quelque peu la livraison des dialogues. Le synopsis était bien écrit, mais un synopsis n'est jamais qu'un point de départ auquel on peut se référer et qui va changer du tout au tout dans le travail. Une première fois, il m'avait demandé si je ne pourrais pas faire un film en attendant qu'il soit prêt, quelque chose de rapide. C'est comme ça que *Mélo*, de Henry Bernstein, a été tourné.

**— Et après *Mélo*, il n'était toujours pas prêt?**

— Non. Quand je l'ai revu après *Mélo*, il m'a dit qu'il avait commencé un gros roman (qu'il vient d'achever et qui fait en effet 350 pages, j'ai vu le manuscrit avant-hier). Mais alors maintenant, il est dans la promotion. Donc, pour la même raison, il m'a demandé de faire encore un autre film avant qu'on se retrouve, m'assurant qu'il avait cinq autres sujets. Nous verrons à mon retour. Toujours est-il que, trois ou quatre fois dans ma vie, il m'était arrivé de croiser Jules Feiffer...

**— Le scénariste de *Carnal Knowledge*.**

— ... Jules Feiffer dont je connaissais bien l'oeuvre en tant qu'auteur dramatique, dont j'aimais assez les pièces, dont j'aimais beaucoup le son du dialogue. Je le connaissais aussi en tant qu'essayiste: il avait fait des textes que je trouvais très importants sur la bande dessinée parce que, justement, il justifiait l'existence de la bande dessinée en tant que moyen d'expression. Je le connaissais en tant que scénariste (et dialoguiste) de certaines séries de bandes dessinées et je le connaissais en tant que dessinateur de ... est-ce qu'on doit dire bande dessinée? Ce mot est très difficile à manier, on a l'impression qu'il ne s'applique qu'à «comic strip». Mais Feiffer faisait soit des «graphic novels» (ce n'est pas non plus satisfaisant comme terme), soit une

<sup>(1)</sup> Le cinéma Élysée, situé rue Milton, comptait alors deux salles: la Salle Alain Resnais et une petites salle équipée en 16mm, la Salle Eisenstein.

<sup>(2)</sup> Voir notamment l'article d'André Laurendeau dans *Le Devoir* du 5 décembre 1960.

page hebdomadaire, une planche du dimanche en somme, depuis quarante ans. Au début, ça s'appelait **Sick, Sick, Sick**. Les syndicats ont trouvé que c'était un titre un peu trop écoeurant et c'est devenu tout simplement **Feiffer**. Donc, depuis quarante ans je suis la planche du dimanche de Jules Feiffer dont il dit avec beaucoup d'ironie: «J'ai quand même un métier formidable: je vis des choses désagréables que je dis aux gens chaque semaine.» Et aussi, oui, il a été scénariste de deux ou trois films dont **Ce plaisir qu'on dit chernel (Carnal Knowledge)**, de Mike Nichols, avec Jack Nicholson, Candice Bergen et Art Garfunkel, que j'avais beaucoup aimé.

— Vous aviez envie de travailler avec lui.

— C'est-à-dire qu'il y a deux ans, je lui ai posé la question suivante: «Feiffer, pourquoi ne faites-vous plus de cinéma? C'est exprès? Ça ne vous intéresse plus? Vous détestez le cinéma?» Il m'a répondu: «Non, quand on écrit un scénario, on est assez bien payé, ce qui est agréable. Le problème, c'est ce qui se passe ensuite. À partir du moment où votre scénario est remis, il fait la tournée des producteurs. Le metteur en scène en est généralement très content, mais les six ou sept coproducteurs qui sont maintenant nécessaires pour faire un film discutent énormément: c'est trop intelligent, ça dépasse le public, enfin bref, le scénario n'est jamais tourné et j'ai l'impression d'avoir perdu mon temps. Tandis qu'au théâtre, je touche peu d'argent, il m'arrive même d'en perdre, mais la pièce est toujours montée et je vois les acteurs la jouer. Alors j'aime mieux continuer à faire du théâtre, où je suis heureux, et refuser de faire du cinéma.»

— Comment l'avez-vous convaincu?

— En lui renvoyant la balle. Je lui ai dit: «Et si je vous trouvais un producteur qui ne vous donne pas beaucoup d'argent, comme au théâtre, mais qui s'engage à tourner le film, est-ce que ça vous intéresserait?» Il m'a répondu qu'un tel producteur n'existait pas. J'étais bien d'accord avec lui mais, de retour à Paris, j'en ai tout de même parlé avec mon producteur Marin Karmitz qui m'a posé une objection: «Pour des raisons financières, syndicales, techniques et autres, un tel film ne pourrait se tourner en Amérique.» Je lui ai rétorqué qu'on pourrait imaginer une histoire d'Américains mais qui se déroulerait en France. Alors Karmitz a invité Feiffer à passer trois semaines à Paris. Feiffer a demandé à être accompagné de sa femme et de sa petite fille et il est venu au printemps. On s'est vu chaque jour pendant ces trois semaines. Il fréquentait les «parties» des immigrés américains de Paris qui ont généralement lieu le dimanche. Il écoutait beaucoup, il regardait beaucoup. Je crois que c'est cette expérience que l'on retrouve dans le film.

— Les Américains à Paris sont-ils vraiment aussi ridicules?

— Si on voit ce film, il ne faut pas oublier que Feiffer est un caricaturiste, c'est ce qui m'amusait dans une collaboration avec lui. Il ne faut pas oublier non plus que tout est vu par le



I Want to go Home

héros du film, un Américain qui a près de soixante-dix ans et qui n'a jamais de sa vie quitté Cleveland où il est dessinateur de bande dessinée, un travail qui interdit absolument de voyager parce que, pour livrer ses six bandes quotidiennes et sa planche du dimanche, il faut rester sur sa planche à dessin toute la semaine. Il y a quelquefois des scénaristes de bande dessinée qui ont des loisirs et qui parcourent le monde. Mais il est tout à fait vraisemblable qu'un dessinateur de cette génération ne soit jamais sorti de chez lui. C'est pour ça que j'ai accepté ce personnage. Mais je me méfiais un peu de son métier à cause des grands amateurs de bande dessinée qui n'allaient pas manquer de me reprocher de n'avoir pas réalisé une Défense et illustration de la bande dessinée, ce qui serait plutôt, à mon avis, le sujet d'un documentaire.

— Donc, Joey Wellman, le personnage central, d'*I Want to Go Home*, c'est avant tout un Américain à Paris.

— Son métier me permettait de croire en effet qu'il n'avait aucune idée de ce qu'était la France, sauf celles qu'il avait recueillies, tandis qu'il dessinait dans le grenier de sa petite maison sur les hauteurs de Cleveland, en regardant les images que la télévision lui envoyait régulièrement, c'est-à-dire celles de films français souvent assez anciens. Ça nous arrive à nous aussi: quand un Français débarque pour la première fois de sa vie à New York, il voit New York avec des yeux qui ont vu trente, cinquante ans de cinéma américain.

— Il ne faut donc pas prendre votre film trop au sérieux.

— J'espère qu'il est en effet souriant, ironique. Il est parfois attaqué: on lui reproche d'être un film comique raté puisqu'il ne fait pas rire. Mais qui parle de film comique? J'ai employé les termes de farce rêveuse, de pochade<sup>(3)</sup> mélancolique, ce qui implique une espèce de lenteur. Je suis assez conscient de ce qu'est un film comique pour savoir que je n'allais pas me mesurer avec les as en ce domaine. Ce n'est pas la

(3) Pochade: n.f. (1828; de pocher) Sorte de croquis en couleur exécuté en quelques coups de pinceau. À la différence de l'esquisse, la pochade constitue par elle-même un tableau. (Petit Robert).

première fois qu'il y a ce genre de malentendu en France: des spectateurs s'imaginent qu'ils vont voir une comédie échevelée avec des poursuites, des tartes à la crème, un super Laurel et Hardy (que j'admire énormément). Évidemment, il y a des allusions à ça, mais ce sont des clins d'oeil, c'est très «distancié».

— Oui, mais avouez aussi que, d'un film à l'autre, vous nous prenez par surprise. Votre film précédent, *Mélo*, était l'adaptation d'un auteur que l'on croyait dépassé: or *Mélo* nous a bouleversés. Peut-être que le spectateur moyen n'aime pas être surpris.

— Oui, vous avez raison. J'ai eu des propositions, après ce film, de tourner d'autres pièces d'Henry Bernstein. Là, j'ai eu peur. Je me suis dit: «Deux fois le même coup, je vais avoir l'impression de faire le même film, ça va me bloquer, ça va bloquer les comédiens.» Parce qu'on a fait *Mélo* dans une sorte de grand élan, sans savoir ce qui nous arriverait. Aujourd'hui, on sait que ça a marché. Mais avant, il y avait autour de moi beaucoup de mauvaises fées qui disaient: «Resnais, tu es fou, ce ne sera pas projetable, ce Bernstein écrit si mal, c'est un auteur complètement abandonné, tout le monde est d'accord là-dessus et en plus tu te refuses à le moderniser!» On aurait voulu que je l'émascule, que je supprime toutes les formules de dialogues de l'époque, donc ça n'aurait pu toucher personne. Heureusement que ça s'est passé autrement, parce que les quatre comédiens et moi, on

Photo de tournage de *Mélo*.



s'est lancé dans l'aventure en vingt-quatre heures avec un élan... C'est si on l'avait fait à froid qu'on se serait cassé la gueule.

— Bien sûr que vous ne pouviez pas refaire *Mélo*.

— Chaque fois, je cite cette phrase de Truffaut qui m'a beaucoup frappé: «On fait toujours un film contre le précédent.» Alors c'est vrai que, dans la mesure où *Mélo* était, pour moi, en tout cas, très émouvant, tragique, j'avais envie de faire un film léger, superficiel, que j'ai décrit comme

une pochade, une pochade lente. Évidemment, on ne peut pas faire une pochade au cinéma parce qu'en peinture, cela suppose que le pinceau, très vite, dresse le plan du tableau. Mais il y avait cette idée, tout le temps présente au tournage, qui était qu'on ne recommencerait pas, qu'on ne raffinerait pas, qu'on ferait tout ça non pas dans la précipitation, mais avec l'intention que ce soit aussi léger qu'un croquis. Je ne sais pas si on y est arrivé, mais il est possible que ce soit la cause de ces changements de rythme qui peuvent surprendre.

— Voire déconcerter.

— Oui, vous sentez bien à m'entendre qu'*I Want to Go Home* est un film extrêmement controversé. En France, on pourrait même parler de «cultiste» tellement les gens qui l'aiment sont passionnés, j'en ai rencontré qui l'ont vu sept fois. (Mais les metteurs en scène vous disent tous ça.) D'autres seraient pratiquement sortis au bout de dix minutes, ne supportant pas les comédiens, absolument outrés, consternés ou furieux. Je sais bien que c'est comme ça, le spectacle, le cinéma. Mais je n'ai pas encore bien pu déterminer les raisons de ces réactions. Je ne prétends pas avoir fait un chef-d'oeuvre, je ne prétends pas non plus que c'est un film en avance et que dans dix ans on le comprendra, ce qui serait également très prétentieux. C'est vrai qu'il a quelque chose d'énigmatique. Un peu comme un gâteau qui serait tantôt sucré, tantôt salé. Je me souviens d'avoir défini un de mes premiers films comme une espèce de jeu de la sardine-confiture. Peut-être qu'il s'agit d'une vraie sardine-confiture cette fois-ci...

— Vous dites que des spectateurs ne supportent pas les comédiens. Ce sont peut-être vos personnages qui les désarçonnent.

— Il y a une chose que j'applique souvent dans mes films, autrefois, inconsciemment, aujourd'hui, j'en suis conscient: c'est qu'on n'est pas forcé de toujours approuver ce que fait le personnage principal. Par moments, il fait des choses sympathiques et, par moments, il fait des choses antipathiques. Et je pense qu'une partie des spectateurs ont envie d'en avoir le coeur net au bout de dix minutes et de savoir qu'ils vont avoir à aimer ce personnage d'un bout à l'autre, que ce personnage ne fera jamais d'erreur et que, s'il est vaincu par l'adversité, ce sera la faute à la société, la faute aux autres personnages. Or, je crois que très souvent, dans mes films, si ça va mal pour les personnages, c'est parce qu'ils ne savent pas s'y prendre, parce qu'ils sont menteurs, méchants ou égoïstes. Et tout à coup, d'une séquence à l'autre, ils peuvent devenir généreux, admirables, héroïques. Ça peut désarçonner, c'est vrai. Je ne le fais pas exprès, mais je sens bien que ça se passe comme ça. Peut-être que, pour remplacer une forme d'action, j'essaie de créer un mouvement d'aller-retour (sympathie-antipathie) qui correspondrait en somme à une poursuite en voiture...

— Au lieu de se parler tout seul ou de réfléchir en voix off, l'auteur de bande dessinée et sa fille s'en prennent à d'insolites petits bonshommes de bande dessinée qui leur apparaissent. C'est ingénieux et réjouissant.

— Dans la toute première version du film, il y avait évidemment du monologue intérieur, toujours le fameux «stream of consciousness», qui aidait à établir la personnalité de la fille et du père et qui nous évitait de rester une demi-heure à Cleveland: en train de montrer et d'expliquer. Mais nous n'étions pas trop contents de cette voix intérieure un peu maladroite. Un matin, Feiffer a suggéré que ce soit un personnage de la bande dessinée du dessinateur qui fasse la mauvaise conscience du père et qu'un autre personnage de la même bande remplisse le même office pour sa fille. J'ai trouvé que c'était une idée chère..., mais bien meilleure que cette fameuse voix intérieure qui a déjà beaucoup servi. Et il est parti là-dessus. Et nous l'avons fait. Je tenais beaucoup à ce que ce soit inanimé, justement. **Who Framed Roger Rabbit** n'existait pas encore, mais, de toutes façons, je ne voulais surtout pas que ça fasse animation. Malheureusement, on a quand même été obligés, par moments, de mettre deux positions aux personnages. Ce qui fait que le public peut penser que c'est du dessin animé et que, dans le genre, c'est beaucoup moins bien que Walt Disney... Ce n'est évidemment pas ce qu'on voulait.

— Oui, mais quelques répliques viennent foudroyer définitivement ceux qui voudraient qu'on mette en animation les bandes dessinées.

— Il est vrai qu'il n'y a jamais eu pour moi une seule réussite dans ce domaine. On a animé des personnages, mais ça n'a jamais donné l'équivalent de la bande dessinée et ce fait même, pour employer un mot solennel, prouve bien sa «spécificité». Il y a eu des séries vite faites dans les années trente et quarante. Les **Buck Rogers**, les **Captain Marvel**, les **Jungle Jim** de cette période ont un certain charme. Mais ce n'est pas celui de la bande dessinée dont ils sont tirés. D'ailleurs, il y a une chose qui est typique, c'est que jamais un auteur de bande dessinée n'a collaboré directement à une animation ou un scénario. Ce n'est pas par hasard si on va toujours chercher quelqu'un d'autre. Quand j'ai rencontré des producteurs américains qui voulaient tourner **Spider Man**, je leur ai demandé pourquoi ils ne s'adressaient pas à Stan Lee, celui qui en a écrit les scénarios et les dialogues. «Ah non! c'est impossible, nous, on fait des films», ont-ils répondu. Pour eux c'était une critique. Mais c'était une manière de reconnaître implicitement que la bande dessinée, ce n'est pas le cinéma.

— Je ne savais pas que la bande dessinée faisait à ce point partie de vos influences.

— Pas tellement dans l'image, mais dans certains traitements de dialogues. Je ne voudrais pas faire du paradoxe, mais il ne faudrait pas me pousser beaucoup pour que je dise que ce qui compte le plus dans une bande



I Want to Go Home.

dessinée, c'est le dialogue et l'histoire plutôt que le dessin. Donc, ça ne m'a pas tellement influencé sur le plan des cadrages, mais certainement sur une manière de faire des enjambements de dialogues, des ruptures de ton. Mais je n'ai pas envie de me faire moi-même l'analyste de mon travail... Je dis souvent que le bon dessinateur d'une bande dessinée n'est pas l'équivalent d'un peintre. C'est l'artiste qui, par la position du personnage (donc la mise en scène) et par l'expression du visage du personnage, me fait entendre l'intonation du dialogue qui est dans la bulle. Les meilleurs dessinateurs ne sont pas forcément les dessinateurs les plus académiques, ceux qui utilisent les meilleures proportions. Non, ce sont ceux qui sont les plus expressifs.

— À propos des décors, on a évoqué l'influence de Bilal.

— Bilal, qui était lui-même influencé par d'autres, enfin c'est une longue chaîne d'influences. C'est sûr qu'il y a une influence du cinéma sur la bande dessinée et de la bande dessinée sur le cinéma. Mais aussi des livres, aussi de la musique. Les gens qui écrivent ne sont pas dans une boîte aseptisée dont ils ne sortent jamais. C'est normal que, dans un roman, on trouve l'expérience de l'écrivain. De même un dessinateur peut être influencé par des films, des affiches, par la musique qu'il a entendue. Et le musicien par des peintures qu'il a rencontrées. Je vais peut-être mal le citer mais je crois que c'est Montesquieu (j'avance ceci avec précaution, on attribue souvent les phrases d'un auteur à un autre, surtout maintenant où on ne vérifie plus l'origine des citations) qui disait: «Les muses sont soeurs et vivent en compagnie.» Bande dessinée, théâtre, musique, ballet, peinture et ainsi de suite vivent en compagnie, donc se causent et s'influencent. Mais je refuse de dire que la bande dessinée n'est que du cinéma figé. Et je pourrais même m'amuser à soutenir que le premier film romancé fait en France, **L'Arroseur arrosé**, était la simple illustration, par Louis Lumière, d'une planche de Christophe parue dans un journal et qui représentait: première image: ce petit garçon qui

appuyait sur le tuyau du jardinier; deuxième image: le petit garçon qui relâchait son pied et le jet d'eau qui partait dans la figure du jardinier. On pourrait donc dire que, dans le cas de Louis Lumière, le cinéma a commencé par copier la bande dessinée...

— **J'aimerais que nous parlions du choix des comédiens dans *I Want to Go Home*. Pas de ceux que nous connaissons bien, comme Gérard Depardieu, mais d'abord d'Adolph Green dans le rôle du dessinateur américain.**

— C'est un choix qui peut surprendre, mais j'y tenais beaucoup. Premièrement, il me paraissait avoir toutes les qualités du personnage. Les dessinateurs de cette génération, presque une fois par semaine, allaient donner des petits spectacles dans les hôpitaux, les prisons, les écoles éloignées (dans le Connecticut ou dans le Bronx). Pendant la guerre du Pacifique, ils étaient de toutes les tournées avec Bob Hope et sa bande. Ils faisaient des dessins devant des spectateurs, les distribuaient généreusement en même temps qu'ils jouaient des sortes de sketches très ringards d'ailleurs, dans le ton d'un Jack Benny. Ils en gardaient forcément quelque chose à la ville, j'en ai rencontré un ou deux de cette époque-là. Et il me semblait qu'Adolph Green, que j'avais vu jouer sur scène, avait tout à fait ce ton qu'il pouvait garder dans la vie et qui pouvait expliquer les malentendus que le personnage avait avec sa fille.

— **Mais Green est avant tout connu comme librettiste de comédies musicales.**

— Deuxièmement, il est bien entendu que j'avais suivi cet aspect-là de sa carrière. J'adore *Singin' in the Rain*, *The Band Wagon* et *It's Always Fair Weather*, ses trois films principaux. Et toutes ses comédies musicales de Broadway. Adolph Green et Betty Comden sont parmi les cinq ou six paroliers de la plus haute qualité que je connaisse. Voilà aussi un art quelquefois méprisé. Il est très difficile d'écrire de bonnes paroles de chansons de comédies musicales.

— **Vous allez souvent à New York, si je comprends bien.**

— Non, j'y vais rarement. Mais si je n'y passe que deux jours, je m'arrange pour en manquer le moins possible, surtout si les comédies musicales sont signées par des gens que j'aime. Je ne les vois pas systématiquement. (C'est toujours la même chose: on peut aimer la bande dessinée sans avoir lu toutes les bandes dessinées...) Quand ça marche, quand les acteurs sont bien en place dans une mise en scène de Bob Fosse, par exemple, ça procure une sensation de joie et d'énergie dont on ne trouve peut-être pas l'équivalent au théâtre et au cinéma. Et il y a de grands compositeurs, de Kurt Weil à John Kander. La plus grande surprise pour moi du film, c'est que j'aie pu avoir John Kander...

— **John Kander, le compositeur de *Cabaret*.**

— ... qui a accepté, bien qu'en répétition d'une comédie musicale, de s'interrompre les trois semaines nécessaires pour s'occuper de moi, ce dont je lui suis très reconnaissant. Ç'a été un petit miracle. Quand j'ai avoué à mon producteur que, pour moi, l'idéal pour la musique serait John Kander mais qu'il avait sûrement autre chose à faire, Karmitz m'a dit: «Téléphonez-lui tout de même.» Alors, plein de trac, j'ai téléphoné à Kander en mettant sa photo devant mon téléphone pour essayer de m'inspirer. Déjà il a été très gentil puisqu'il m'a parlé trois quarts d'heure. On ne se connaissait pas. Évidemment, Phyllis Newman (la femme d'Adolph Green, une actrice qui a joué dans des comédies musicales de Kander) l'avait averti que j'allais téléphoner. Il m'a confirmé en effet qu'il n'avait pas le temps, qu'il ne pouvait pas venir à Paris. Alors, dans une espèce de folie, j'ai dit: «Mais si je vous apportais le film, est-ce que vous pourriez le voir?» Il a dit oui. J'en ai parlé à mon producteur. Et Marin Karmitz — dans un escalier de la salle de montage, ça faisait très cinéma — m'a déclaré royalement: «Mais Alain, vous partez demain.» Je lui ai dit que, pour travailler techniquement, il me fallait aussi mon chef monteur. «Bon, très bien, qu'Albert Jurgenson prenne son billet, vous prenez l'avion demain.» On est arrivés à New York, on a montré la copie de travail à Kander qui a vu deux fois le film et qui, dès la seconde après-midi, a été assez généreux pour venir avec nous dans une salle de montage et commencer à travailler sans contrat, sans aucune sécurité, sans du tout savoir où ça le mènerait. Il ne connaissait pas du tout ses producteurs français. Mais il avait trouvé le film — et peut-être aussi notre petite équipe — sympathique.

— **Comment avez-vous, par la suite, travaillé à distance?**

— Ç'a été relativement simple. On a continué avec des bandes magnétiques, au piano, qu'il envoyait. On se téléphonait longuement. Et on a enregistré au jour dit, sans aucun problème; tout s'est passé «with the greatest of ease». Il y a parfois comme ça des miracles au cinéma. On peut bloquer sur un tout petit détail qui peut aller jusqu'à arrêter un film. Et puis des choses qui paraissent absolument impossibles, irréelles, comme avoir la musique de John Kander, eh bien! ça se passe tout seul. C'est une des beautés du métier.

— **Mais ce qui se dégage aussi de vos propos c'est que, dans ce métier, il faut avoir un producteur stimulant et prêt au risque.**

— J'ai envie de dire qu'il faut avoir un producteur qui s'intéresse au film plus que vous. Moi, je n'ai jamais considéré que le producteur était l'ennemi. C'est quelqu'un qui vous aide à faire le film, mais il faut qu'il en ait vraiment envie. Parce que le metteur en scène a souvent bien des raisons de trouver que ses activités sont dérisoires, qu'il n'a pas de talent, que «à quoi bon», etc. Mais s'il sent que d'achever le film va faire plaisir au producteur, c'est une stimulation extraordinaire. Du coup, on n'a plus à se poser de questions. Je dirais ça aussi des acteurs: on se sent

engagé vis-à-vis des acteurs et des techniciens, ça vous soutient beaucoup. C'est pour ça que la partie que je préfère au cinéma, c'est le moment du tournage: on est tous ensemble et on n'a pas de questions à se poser.

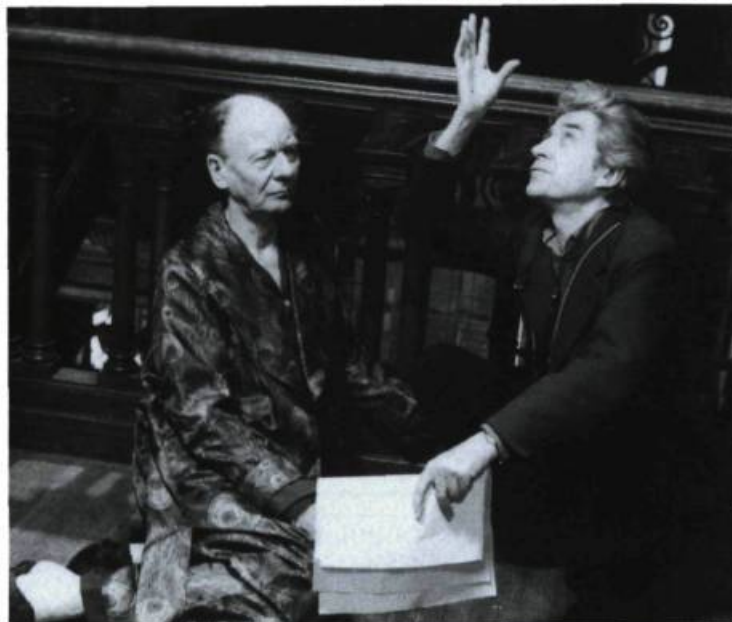
— Et la partie qui précède, l'écriture du scénario?

— La partie difficile, c'est l'écriture. On n'est que deux. Et puis on peut toujours remettre à plus tard. On ne se voit pas vendredi, mais on se voit lundi sans faute. C'est Noël, il faut que j'aille acheter avec les enfants des cadeaux, il y a ma belle-soeur qui va venir, ou (s'il est américain) c'est Thanksgiving Day... Il y a toujours des raisons qui vont retarder l'écriture. Tandis qu'en tournage, pour qu'on ne tourne pas le lendemain, il faut vraiment que ce soit grave. Je ne sais pas si j'ai jamais vu ça de ma vie. On est entraîné, c'est reposant.

— Par rapport à vos tournages antérieurs, comment s'est passé celui d'*I Want to Go Home*?

— Exactement de la même manière. J'ai essayé d'avoir des conversations individuelles avec chacun des comédiens principaux pour discuter de ce que le personnage avait fait avant, de ce qu'il voulait faire après et, évidemment, de ce qu'il ferait pendant le film. Et puis les prévisions des dialogues. De façon à ce que ça ne se passe pas sur le plateau, parce que quand il y a un malentendu sur le plateau, c'est trop tard, on n'a pas le temps et on prend souvent la mauvaise décision qu'il faut prendre vite. Alors j'essaie non pas de préparer — il y a le danger de la stérilité, il ne faut pas que ce soit du réchauffé —, mais de prévoir le maximum de détails, quelquefois même des éléments de mise en place. On fait une espèce de brouillon, à condition que ça se passe au moins trois semaines, un mois avant le

Photo de tournage de **Providence**.



tournage de manière qu'au tournage, ce ne soit pas la répétition mécanique de ce qu'on a fait la veille. Ce qu'on oublie, j'estime que c'est très bien; ce qu'on garde, si c'est resté dans la tête, c'est que ça va marcher, c'est, en tout cas, mon idéal.

— Mais une grande partie de la distribution, cette fois, était anglophone.

— D'où une grande fatigue. J'ai déjà fait un film en anglais, **Providence**, mais tous les acteurs étaient anglais. Donc quand je parlais aux comédiens, mon cerveau était entièrement branché sur l'anglais. J'avais des techniciens français, mais c'était quand même deux circuits différents. Tandis que cette fois-ci, vous ne sauriez deviner le nombre de fois où j'ai donné des indications en anglais à Micheline Presle et en français à Linda Lavin ou à Adolph Green. Ça ne loupait pas. Il y avait une grande fatigue mentale à choisir la langue qu'il fallait employer pour chaque comédien.

— Ce «bilinguisme» a-t-il posé des problèmes à l'écriture du scénario?

— Le scénario a été écrit en anglais. Les dialogues français étaient ébauchés si on peut dire par Feiffer. On les a un peu improvisés avec les comédiens français avant de les soumettre à Feiffer, traduits en anglais. Il a fait certaines corrections. Et c'est lui qui a écrit les sous-titres anglais des dialogues français. Mais, pour en revenir au travail avec les comédiens, ce qui est terrible, c'est qu'on finit par tout dire deux fois. Ça me rappelle une réplique du film d'Éric Rohmer, **Quatre aventures de Reinette et Mirabelle**. Dans le quatrième sketch, Mirabelle dit à sa copine: «Et puis je te déteste, parce que tu dis toujours deux fois la même chose.» On s'aperçoit que même dans la vie courante, il est très rare qu'on ne dise qu'une seule fois la phrase.

— Parlons musique. Vous êtes un des cinéastes qui attache le plus d'importance à la bande sonore, à la musique, toujours une musique originale. Qu'est-ce qui déclenche votre désir de travailler avec un musicien?

— Je distribue un musicien tout comme je fais ma distribution de comédiens. C'est-à-dire que je peux penser à un comédien pour un rôle, mais à partir de ce comédien, les autres vont dépendre de la rencontre des voix. Cette rencontre des voix me cause l'impression d'une petite lampe électrique qui s'allume ou ne s'allume pas. Alors quand j'en arrive au stade du musicien (il est rare que ce choix soit en tête), j'essaie d'imaginer quel type de musique va s'adapter au sens général du scénario, bien sûr, mais aussi aux voix que j' imagine dans mes oreilles. Alors je fais ce choix du musicien comme je distribue les rôles principaux (voyez comme on dit toujours les choses deux fois).

— Oui, mais vos acteurs sont des acteurs professionnels qu'on a déjà vus au cinéma. Sauf Delphine Seyrig peut-être, on ne la connaissait pas au cinéma avant *L'Année dernière à Marienbad*.



La guerre est finie

— Oui, c'est vrai. Même chose pour Geneviève Bujold avec qui j'ai eu tant de plaisir à travailler dans **La Guerre est finie**. Ce n'était pas son premier film, mais je crois que c'était son premier grand rôle.

— J'en reviens à vos musiciens qui ne sont généralement pas des musiciens de films, sauf Fusco et Kander.

— Je n'ai pas de principes là-dessus. Je crois qu'il y a une spécificité de l'écriture de musique de film, mais que tout musicien sensible qui s'intéresse au spectacle — il faut que ce soit un musicien qui aime le théâtre, — peut, s'il en a le désir, s'adapter aux règles du jeu. C'est pour ça que j'ai tendance quand même à travailler avec des musiciens qui se sont occupés d'opéra ou de comédie musicale. De même que tous mes scénaristes se sont intéressés au théâtre, ont écrit des pièces, avaient tout au moins une pièce dans leur tiroir. Je ne me vois pas travaillant avec un scénariste qui n'aurait fait que des romans. Le dénominateur commun doit être le spectacle.

— Milan Kundera est un romancier.

— Il a fait deux ou trois pièces. Il y en a une qui vient de se monter à New York, **Jacques et son maître**, adapté un peu de Diderot. Je me demande même si sa première oeuvre, **Le Maître des clés** n'est pas une pièce. Il a commencé par le théâtre. Donc Kundera rentre dans le moule...

— *I Want to Go Home* sera-t-il distribué aux États-Unis?

— Je l'espère bien. Mais j'avais prévenu mon producteur: un film joué en grande partie en anglais franchira difficilement l'Amérique et l'Angleterre. L'Angleterre hélas! pour un producteur, ce n'est que pour le prestige parce que si peu de cinémas passent des films étrangers que ça ne paie même pas le prix de la copie. L'Amérique est un marché intéressant: 90% de mes films ont été vendus en Amérique. Mais les distributeurs américains pensent qu'un film étranger ne peut intéresser que les cinéphiles et les cinéphiles aiment les sous-titres et ne supportent pas de ne pas en avoir. C'est une difficulté supplémentaire.

— Il s'agit pourtant d'un film où plusieurs Américains se retrouvent au générique.

— Jamais vous ne verrez une compagnie américaine mettre de l'argent dans un film étranger joué en américain. Ils sont très méfiants. Si le film avec sous-titres remporte chez eux un gros succès, alors ils feront une version doublée. Ça m'est arrivé trois fois: pour **Hiroshima mon amour**, **La Guerre est finie** et **Stavisky**. Mais c'est très rare.

#### FILMOGRAPHIE

##### Longs métrages

- 1959: Hiroshima mon amour
- 1961: L'Année dernière à Marienbad
- 1963: Muriel ou le Temps d'un retour
- 1966: La guerre est finie
- 1967: Loin du Viêt-nam [coréalisateur]
- 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

**À NOTER** – Les films programmés pour la rétrospective Jean Cocteau ont été choisis par Claude Chamberlan et Robert Daudelain et non par Gilles Blain, comme il a été écrit dans le numéro 145, de janvier 1990, p. 25.