

Alain Corneau

Patrick Schupp

Number 157, March 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50192ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Schupp, P. (1992). Alain Corneau. *Séquences*, (157), 33–37.

Alain Corneau



Alain Corneau présente *Tous les matins du monde* qui tranche vraiment sur ses films antérieurs. On trouve dans cette oeuvre une esthétique et un ascétisme qui confinent à la beauté suprême. En lisant cette interview, le lecteur se rendra compte de l'exigence de ce cinéaste qui parvient à une maîtrise étonnante de son art.

Patrick Schupp

Séquences — Alain Corneau, dès vos premiers films, vous semblez fort préoccupé par la musique qui accompagne vos images. Pour *Police Python 357*, vous reprenez les services de Georges Delerue, vous illustrez *La Menace et Série Noire* avec le jazz, vous choisissez Philippe Sarde qui vous fait un poème symphonique à la Chausson dans *Fort Saganne*, tandis que le quintette en ut de Schubert sous-tend les images de *Nocturne indien*, le film précédant *Tous les matins du monde*. Votre nouveau film est-il l'aboutissement logique de tant d'intérêt musical?

Alain Corneau — Dans la vie, j'ai deux passions: le cinéma et la musique qui ont toujours été intimement liés. La musique, pour moi, est essentielle dans un film; mais celui-ci peut aussi posséder une sorte de déroulement musical propre avec des rythmes, des leitmotive, des adagios ou des pianissimi dans ce que j'appellerais une distance temporelle naturelle. Le supplément d'âme que nous apporte le visionnement d'un film est tout à fait semblable à celui que procure l'audition d'une oeuvre musicale, c'est-à-dire une émotion, tout aussi perceptible au cinéma qu'au concert.

— Pourquoi, cette fois-ci, un film centré sur la musique, et surtout sur deux musiciens pratiquement inconnus? En fait, qu'est-ce qui détermine dans votre esprit le choix du film que vous allez faire?

— Tout d'abord, mes choix sont purement instinctifs. Ainsi, au début de ma carrière, je m'étais lancé dans le cinéma de genre parce que cela me passionnait. Et je me disais aussi qu'en mettant en scène un monde qui me semblait symbolique, je pouvais arriver à exprimer des thèmes très profonds, voire des choses dont je me sentais très proche sans pourtant me dévoiler complètement. Je pense avoir réussi cela particulièrement bien dans ce qu'on appelle le film noir.

— N'avez-vous pas dit quelque part ⁽¹⁾ que le lien entre vos différents scénaristes était la noirceur?

— Exactement. C'est ce que j'appelle le sens du Destin auquel je rajoute le refus du sentimentalisme et de la psychologie.

— Des films purs et durs?

— Mais oui, pourquoi pas? Je crois que ça se retrouve dans presque tous mes films, en effet. Alors, comme il n'y a pas d'encombrement, si j'ose dire, le cheminement de la musique, de la trame sonore choisie s'intègre de manière parfaitement naturelle, presque irrationnellement, un peu comme le sujet derrière le sujet. Alors, évidemment, on aboutit à une oeuvre comme *Les Matins*: il y a la musique et surtout la passion pour la musique. J'ai voulu exprimer ça en plaçant devant ma caméra des objets, des personnages et des décors soigneusement choisis pour leur puissance d'évocation, qui me sont infiniment proches et qui m'accompagnent dans ma vie quotidienne. Ce n'était certainement pas le cas lorsque je mettais en scène le monde symbolique et essentiellement cinématographique des films noirs dont nous parlions tout à l'heure. C'est ce qui fait toute la différence.



— Est-il possible qu'avec *Nocturne indien*, vous ayez amorcé une sorte de virage émotif, culturellement et humainement parlant? De nombreux critiques français ont semblé le souligner à la sortie du film. Qu'en pensez-vous? Ce virage — s'il existe — a-t-il eu une influence directe sur *Tous les matins du monde*?

— J'en suis certain. J'ai ressenti pour *Nocturne* une attirance immense, charnelle pour ainsi dire, qui a complètement changé ma vie. Il était donc logique et normal que je veuille en quelque sorte décanter certaines préoccupations extrêmement personnelles et profondes, et que je tente de les exprimer à l'écran en épurant le plus possible mes mises en scène. J'exige toujours plus de rigueur, afin de pénétrer le plus profondément possible au coeur des choses. Mais ce n'est qu'après, en voyant le film, que je vois si ça a marché ou non.

— En France, *Le Figaro* est allé jusqu'à titrer « Alain Corneau: le Grand Siècle à la mode zen » en ajoutant: « Le réalisateur s'explique sur son histoire d'amour entre un maître et son élève, dans un XVII^e siècle hanté par les morts. » N'est-ce pas là une surprenante antithèse entre l'ascétisme japonais et les fastes outranciers et dorés de la cour de Louis XIV?

— C'est parfaitement vrai. Le zen m'a guidé, a été la ligne directrice du film et a contribué à cette vision austère d'un maître (Sainte Colombe) qui avait une âme de samouraï. D'ailleurs, en plaisantant, on se disait pendant le tournage que, justement, nous étions très proches de ce genre de cinéma japonais qui se passe aux XVI^e et XVII^e siècles avec ses rigueurs, ses codes, ses exigences et sa force. Nous avions trois éléments à notre disposition, aussi sobres que précis: le roman de Quignard, la musique de Savall et la peinture. Pour cette dernière, je dois nommer Lubin Baugin (on trouve deux tableaux de lui au Louvre), Georges de la Tour (sur lequel, incidemment, Quignard a également écrit) et des natures mortes intitulées *Vanités*. On s'est très vite aperçu qu'il y avait des correspondances frappantes avec l'esthétique japonaise. Alors on a décidé de voir et revoir les films de Mizoguchi (surtout *Ugetsu Monogatari* (Les Contes de la lune vague après la pluie) et lu et relu les textes de Tanikazi, qui ont été

(1) Le Point, 14 décembre 1991, no 1004.

primordiaux pour la mise en forme du film. Je dois aussi mentionner *Le Salon de musique* de Satyajit Ray, qui nous a semblé une référence commune, à Quignard, Savall et moi.

— *Pour les besoins de cette conversation, j'ai voulu revoir les Contes de la lune vague. Ce sont les séquences des revenants qui vous ont particulièrement frappé, n'est-ce pas?*

— Il y a, chez les Français et les Japonais du XVII^e siècle un thème qui se retrouve constamment: celui du retour des morts, mais que les auteurs traitent d'une manière gentille et amicale, comme s'ils suggéraient une sorte de familiarité avec l'au-delà, et non sous l'angle de la terreur, comme chez les Anglo-saxons.

— *Vous aviez donc le texte, la musique, les décors — trouvés dans la Creuze — la peinture et les comédiens. Comment avez-vous réalisé cette osmose, cette fusion parfaite de tous les éléments jusqu'au montage final?*

— D'abord, il ne fallait pas s'évader du sujet, faire des travellings, jouer de la caméra. Avec l'aide et le support de mon chef-opérateur Yves Angelo, nous avons donc résolu d'utiliser un cadre fixe, qui permettait une découverte frontale. Mais cela appelait automatiquement un jeu différent de la part des comédiens, jeu plus « engagé », sans ce masque psychologique que revêtent normalement les acteurs. Ils devaient plonger et surtout conserver une conscience humaine sincère par rapport à leurs émotions. Et c'est exactement ce qui s'est produit: tous, jusque pour les plus petits rôles, ont été bouleversants de vérité, de sincérité. Pour une raison semblable, j'ai pensé qu'il était préférable de ne pas faire figurer la musique par les mouvements de caméra mais, à partir de la fascination qu'elle exerce, la voir sourdre d'une sorte de contemplation intérieure comme cela peut se produire à l'écoute d'un enregistrement. Au moment de la préparation du film, j'ai tâché de prévoir toutes les questions qui pourraient se poser ensuite. Voyez-vous, je pense que, quel que soit le sujet choisi, il suggère presque automatiquement sa mise en forme. On en revient toujours là, le fond et la forme, et j'y crois de plus en plus.

Dans un autre ordre d'idée, Picasso a dit un jour une très belle chose: « Dans la vie, on passe son temps à copier, tout, tout le monde. Et puis, un jour, on rate sa copie et là, ça devient une oeuvre personnelle. » Je n'ai pas honte de dire qu'allant souvent, très souvent au cinéma, lorsque je vois le travail d'un réalisateur qui me plaît, je suis tenté d'imiter, moi aussi. Je ne crois pas vraiment à l'inspiration venue du ciel ou de l'esprit, mais surtout à une relation maître / élève, que ce soit en copiant ou en disséquant pour connaître les secrets. C'est la base fondamentale des *Matins*.

— *Ne s'agit-il pas aussi de deux mondes qui s'opposent?*

— Bien sûr, et aussi de deux générations, au moment où le fils se met à écouter des choses que le père ne peut pas entendre.

— *Une scène capitale me semble être celle où Guillaume Depardieu, jeune, léger, poudré, tout enrubanné et fleuri de dentelles fait face à Jean-Pierre Marielle sombre, austère, dur, tout de noir vêtu, avec une seule petite fraise blanche au cou. Tableau fascinant qui, mieux que dix pages de dialogue,*



explique et transmet au moins cinq états d'âme différents: l'affrontement de deux générations, mais aussi divergences sur l'art, la musique, l'enseignement, ainsi que l'amour.

— Justement, c'est pour cela que, lorsqu'on peut constituer tout un réseau de lignes de force, que tout aussi peut être à l'intérieur de l'image, ça décolle. Il n'y a pratiquement plus rien à faire, qu'à laisser rouler... Mettre un film en scène, c'est le préparer, non le tourner. Et autre chose: lorsque quelqu'un dit à quelqu'un d'autre: « Je t'aime », ce n'est pas une scène d'amour. C'est à partir du moment où l'un des deux ne peut pas s'exprimer que ça devient intéressant. Nous sommes tous comme ça. Nous jouons tous un personnage, et même si on ne le veut pas, on joue tout de même, pour des tas de raisons. Chez Sainte Colombe, ce qui domine, c'est la tendresse. Il en est bourré. Mais ses contradictions sont telles que cela devient de la violence parce qu'il ne peut pas s'exprimer.

— *Il me semble qu'un certain Alfred Hitchcock a dit un jour une chose très semblable... Parlez-moi maintenant enfin du choix des comédiens. Quelle importance ont-ils?*

— Ils sont entre 50 et 80% dans la réussite du film. De toute façon, je ne crois pas à la direction d'acteurs, mais au choix, justement. Si celui-ci est une erreur, on aura beau être le plus grand directeur d'acteurs au monde, on n'y arrivera pas. En revanche, si on a pu se constituer « une famille », une race qui a l'air de correspondre au sujet, alors tout est possible. Il suffit d'aider, de guider. Ce choix, chez moi, prend toujours du temps et cela me permet d'y découvrir mon film peu à peu. Une fois que ce choix est fixé, je peux commencer, je sais que ça va pouvoir marcher.

— *Anne Brochet était-elle déjà choisie à la lecture du roman de Quignard?*

— Oh! oui, elle a été la première. Et si elle avait refusé, j'aurais été bien embêté. Quant à Gérard Depardieu, ça s'est fait très peu après. Mais j'avais aussi l'oeil sur Guillaume, je l'avoue. On pouvait craindre un couple infernal, mais ça valait le coup, non?

— *Coup...de casting, ou y croyiez-vous vraiment?*

— J'y croyais dur comme fer, parce que ça correspondait profondément, intimement, au sujet. Et enfin, en faisant jouer les deux ensemble, ou plutôt successivement, on obtenait une dimension très spéciale, comme un surplus d'émotion...