

Alain Resnais à propos de «L'Amour à mort»

Explorateur de l'imaginaire, metteur en scène énigmatique et singulier, Alain Resnais poursuit inlassablement ce qu'il est convenu d'appeler une quête musicale du cinéma. A l'occasion de la sortie en Suisse de son dernier film, l'Amour à mort, le cinéaste a livré à Construire quelques réflexions éclairantes sur sa vision du monde et sa démarche créatrice.

par Michel Egger



La musique de l'imaginaire

Alain Resnais, c'est le lyrisme vertigineux d'*Hiroshima, mon amour*, la géométrie poétique de *L'Année dernière à Marienbad*, la beauté convulsive de *Providence*. Une oeuvre-phare dans l'épopée du septième art, riche d'une dizaine de longs métrages, qui sait allier gracieusement plaisir, perfection et audace expérimentale.

Avec *L'Amour à mort*, le cinéaste a ciselé un petit joyau de chapelle en rouge et noir, épuré à l'extrême, surprenant de linéarité et de simplicité. Une cantate romantique à quatre voix, entre le sérieux et la frivolité, Eros et Agape, qui raconte l'étrange voyage d'un ressuscité torturé par le souvenir de sa mort, tiraillé entre la nostalgie d'une plénitude irradiante et la peur du vide glacial des bords du Styx. Une merveilleuse histoire d'amour fou aussi, où le suicide devient geste de passion, exutoire à la douleur de la séparation.

Une fois de plus, Alain Resnais part en guerre contre les dogmes et les certitudes. La science et la foi théologique sont ébranlées par les forces de l'inconscient, de l'amour. L'imaginaire, éclaté, recomposé, est bien la clef de la connaissance. La réalité ne serait-elle donc qu'une création de l'esprit, le passé un fantôme du présent, inouïable, incontournable?

D'une élégance discrète, le regard gris azur pétillant d'attention, Alain Resnais donne une impression de calme et de sérénité. A mille lieues de la courtoisie glacée qu'on lui attribue. Profondément modeste — il ne revoit jamais ses films —, jaloux de sa vie privée, il se méfie de l'auto-analyse et préfère parler plutôt de son travail que de lui-même. Il prépare déjà un nouveau film, *Moi aussi*, avec l'écrivain tchèque Milan Kundera.

— *Votre image publique est souvent celle d'un intellectuel fascinant et érotique...*

— Je n'ai pas du tout l'impression d'être cela. Quand je fais un film, je me laisse davantage guider par des intuitions que par le raisonnement. En fait, tout mon travail est fondé sur une contradiction: laisser les images, les phrases et les situations venir d'elles-mêmes, sans réflexion, puis comprimer et organiser toute cette matière fantasmagique avec le scénariste, les techniciens et les comédiens.

— Si vous laissez le fleuve du lyrisme s'étaler au hasard dans la vallée, cela donne un marécage, rien de plus. Il faut donc construire des formes, des berges qui contiendront et renforceront le flux. On peut donc dire que si mes films ont un aspect hermétique à

cause de leur formalisme, ils manquent leur but, qui est d'être les plus commerciaux possible. Car, si je suis formaliste, c'est pour que le film soit plus fortement ressenti par le spectateur, qu'il laisse une empreinte durable dans son conscient et son inconscient.

— *L'Amour à mort surprend par sa limpidité. Quel a été son point de départ?*

— J'avais dans la tête une étrange image, obsessionnelle, une sculpture non figurative, sans doute en bois d'ébène, qui flottait dans une espèce de nuit piquetée de points rouges. Ensuite, je cherche toujours à donner beaucoup d'importance à la dimension musicale de mes films. De même que je choisis les acteurs pour le timbre de leur voix, j'aime écrire des scénarios originaux avec des écrivains pour la sonorité de leurs mots.

— *Dans La Vie est un roman, par exemple, j'avais utilisé le chant pour éviter les scènes d'explication. Ici, j'ai tenté de faire un film où la musique ne viendrait pas en appoint des situations et des images, mais serait le film lui-même, le personnage principal. J'ai donc imaginé une cinquantaine d'interludes musicaux, postludes ou préludes selon les cas, qui créeraient un dialogue sans adjectif, au-delà de l'action. Pour permettre au spectateur de ressentir cette musique, composée par Hans-Werner Henze, il a donc fallu s'orienter vers un nombre réduit de personnages, une intrigue simple, des sentiments forts, violents. Une dramatisation par la non-chronologie ne s'imposait pas.*

Flocons évocateurs

— La musique justifie l'irréalisme, l'outrance, le lyrisme de certains gestes, intonations, éclairages, bruits naturels. Le fait d'être dans le domaine de la musique, donc de la transposition, nous a permis d'aller très loin dans cette direction, l'essentiel étant de respecter la justesse et la sincérité des émotions.

— Si j'ai choisi d'introduire des «flocons de neige» lorsque l'action s'arrête et que la musique intervient, c'est pour que le spectateur ne croie pas que c'est une panne. J'aurais aimé n'avoir que du noir, mais le noir n'existe pas vraiment au cinéma. D'une certaine manière, ce film était donc un défi, une expérimentation un peu folle. C'est presque un miracle qu'il ait pu être produit.

— *Dialectique du rouge et du noir, fleuve, tunnel, souffle froid, votre façon d'évoquer la mort est dans le fond très archétypale. Il y a bien là une volonté symbolique?*

— Non. Nous n'y avons pas pensé. En général, je ne me préoccupe pas des symboles. Je chasse ceux qui sont trop évidents, simplement parce que l'esprit humain en fabrique automatiquement. Il suffit de se concentrer sur l'histoire et l'inconscient se met en branle tout seul. Curieusement, tous les témoignages de «ressuscités», ces gens dont le cœur subit un arrêt apparent pendant quelque temps, évoquent les archétypes que vous relevez. Est-ce le fruit de la culture occidentale, d'une même éducation? Il y a sûrement des témoignages de ce genre à l'origine des mythes.

Un sous-art?

— En 1945, le compositeur Arnold Schönberg est «mort» pendant une quinzaine de minutes. Après sa «résurrection», il a écrit un trio, l'«Opus 45», en souvenir des sensations qu'il avait éprouvées. Etrangement, l'année dernière, à l'occasion de la réédition de cette partition, un critique musical a écrit qu'elle lui donnait l'impression de particules d'argent flottant dans l'air, soit exactement les mêmes images que nous avons imaginées sur la musique de Henze. Le plus fabuleux est que le critique n'avait pas vu notre film! Cette coïncidence troublante est bien la preuve qu'il existe un inconscient collectif, partagé.

— *La construction musicale de vos films explique l'importance que vous donnez au montage...*

— Dans mon jeune âge (rires), un camarade très intelligent se moquait de moi parce que j'aimais le cinéma, qu'il considérait comme un sous-art, un sous-produit du théâtre. C'est alors que j'ai découvert que la spécificité du cinéma était l'agencement des images. D'où l'importance du montage, sans doute l'étape la plus importante du film, qui doit préexister au tournage. La mise en scène ne s'arrête pas sur le plateau. Tout ce qui arrive sur la table de montage, c'est encore de la mise en scène.

— *Est-ce qu'il arrive beaucoup de choses au tournage? Je crois que vous travaillez avec un script très minutieux...*

— Oui et non. J'essaie d'être aussi précis que possible pour deux raisons.

D'abord parce que je suis paresseux (rires) et que j'ai très peur d'un laisser-aller qui m'est assez naturel. Ensuite, parce que j'aime avoir la tête libre, disponible pour le travail avec les comédiens et... le hasard. Car il faut toujours être aux aguets, surtout en extérieurs. Bien que je préfère le studio, malheureusement trop coûteux pour le type de films que je fais, *L'Amour à mort* a été tourné dans une petite ville de Provence, à Uzès.

— J'avais très peur de travailler pendant huit semaines en vase clos, sans distractions. Les scènes, d'une intensité dramatique extrême, étaient très épuisantes pour les comédiens. Mais tout s'est déroulé dans la bonne humeur, dans une ambiance très familiale. Nous sommes même restés entre nous les week-ends. En fait, le seul moment où l'on s'amuse vraiment dans un film est le tournage. En revanche, si le montage est supportable, l'écriture du scénario et le lancement commercial sont très douloureux.

— *Vous donnez également une importance primordiale à la direction des acteurs, que vous utilisez souvent à contre-emploi comme Belmondo dans Stawisky...*

— Je n'aime pas le mot «direction»: l'important pour moi est qu'on soit d'accord sur les motivations du personnage. C'est pourquoi je discute avec les comédiens plusieurs mois avant le tournage, afin d'opérer une sorte de mise en condition physique et psychologique. Mais je suis toujours prêt à modifier un cadrage, un raccord, si tout à coup l'acteur me propose un geste imprévu, séduisant. Je n'aime pas trop répéter, et surtout pas le jour de la prise, par peur de réduire la spontanéité des comédiens.

— Le terme «contre-emploi» me paraît trop fort. Je dirais plutôt que j'utilise les acteurs par rapport à des éléments que j'ai sentis en eux et qu'il me paraît intéressant de développer, en essayant un peu d'explorer des territoires différents de leur image habituelle.

— *Vous donnez dans votre film toute une série de conceptions contradictoires de l'amour, de la mort, de la religion. De quel personnage vous sentez-vous le plus proche?*

— Je pense qu'un metteur en scène s'identifie toujours avec le personnage qui parle ou qui agit, qu'il soit sympathique ou antipathique. Cela dit, ne croyant pas à une religion révélée, incarnée par un dieu qui serait apparu sur terre, je ne peux pas me sentir proche des préoccupations des deux pasteurs interprétés par André Dussollier et Fanny Ardant.

— Reprenant une expression du poète allemand Stephan Georg, j'ai dit au Festival de Venise que j'étais un «athée mystique». Si je ne suis pas croyant, je me rends parfaitement compte que nos sens, qui sont extrêmement limités, ne nous permettent pas de donner une interprétation de la naissance, de la vie et de la mort, de l'être et du cosmos. Il y a des phénomènes supra-naturels qui nous échappent. A la manière d'Aldous Huxley, qui m'a beaucoup influencé, je suis à la fois agnostique et religieux.

— *Le cinéma serait un moyen de répondre à ces énigmes...*

— J'essaie de faire sentir qu'un monde mystérieux nous entoure. Pourquoi est-ce que je fais des films? D'abord, parce que j'en ai besoin pour vivre et que c'est le métier le moins désagréable que j'aie trouvé pour gagner de l'argent. Voilà pourquoi j'affirme toujours que je fais des films de commande. Si des gens font des films pour s'exprimer, moi je n'ai pas la sensation d'avoir un message à délivrer au monde. Les notions d'auteur et de créateur ne m'intéressent pas. Le cinéma est un travail collectif et la mise en scène est un métier particulier. Le tout c'est d'arriver à fabriquer un produit.

Besoin de créer

— D'un autre côté, je m'étonne de cette activité qui consiste à matérialiser des rêves et, en plus, à les vendre. Là, je dois participer d'une manière obscure à un phénomène végétal, biologique, cosmique. C'est un travail peut-être aussi mystérieux que celui du pommier qui produit un fruit, lequel se détruit et grâce à ses pépins génère un autre arbre. Un film naît et disparaît, mais l'idée du film reste et donne naissance à un autre metteur en scène.

— Cette longue séquence que représente l'histoire de l'art est quelque chose de curieux. L'art se nourrit de l'art et pas seulement du quotidien. On voit bien en tout cas que le besoin de créer des objets d'art est une manière d'établir une forme de permanence, une manière de lutter contre la mort, de donner un sens aux choses.

— *Une autre étiquette qui vous est accolée est celle de cinéaste de la mémoire...*

— Cette manière d'analyser mes films est venue d'un documentaire sur la Bibliothèque nationale, qui s'intitulait *Toute la mémoire du monde*. Je ne me retrouve pas vraiment dans ce terme, qui me paraît trop restrictif. Je préfère le mot imaginaire.