

## Document Citation

Title	<b>Alain Resnais</b>
Author(s)	Marguerite Duras Alain Robbe-Grillet Jorge Semprun Jean Cayrol Olivier Barrot Jacques Sternberg
Source	<i>Maison des Arts et de la Culture de Créteil</i>
Date	
Type	booklet
Language	French
Pagination	
No. of Pages	17
Subjects	Resnais, Alain (1922), Vannes, France
Film Subjects	L'année dernière à marienbad (Last year at marienbad), Resnais, Alain, 1961 Je t'aime, je t'aime (I love you, I love you), Resnais, Alain, 1968 La guerre est finie (The war is over), Resnais, Alain, 1966 Hiroshima mon amour (Hiroshima, my love), Resnais, Alain, 1959 Stavisky, Resnais, Alain, 1974

Muriel ou le temps d'un retour (Muriel, or the time of return),  
Resnais, Alain, 1963



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

## ALAIN RESNAIS

Le plus grand cinéaste français en activité. Celui de l'avant-garde la plus avancée (**Marienbad**) comme du classicisme le plus abouti (**La guerre est finie**), voire de la perfection formelle (**Stavisky**). Un auteur au sens fort reconnu dès ses premiers courts métrages, à qui la reconnaissance a semblé paradoxalement peser : il y a eu longtemps chez Resnais, comme chez Stroheim ou Welles, la difficulté de s'exprimer dans le cadre traditionnel de la production cinématographique. Ses films coûtent trop cher, il ne tient pas les délais de tournage, et la chaleur de l'accueil critique n'est pas corroborée par le succès commercial. Il a l'importance de ses plus grands contemporains, Bergman, Wajda, alors qu'il n'a à son actif que six long-métrages et à peine plus de court-métrages : Alain Resnais a pourtant plus de cinquante ans aujourd'hui, et a bien failli faire figure d'auteur maudit.

Tous ces propos, souvent tenus, sont fondés. Alain Resnais, l'homme, est exigeant. Son œuvre est plus facile d'accès que lui-même. Pour l'aborder, je proposerai deux clefs : le temps, et l'histoire, mais une histoire aussi peu dialectique que possible, disons le hasard.

Nous montrerons sept courts et six longs métrages, à peu près tout ce qu'Alain Resnais a tourné et qu'il accepte de montrer, car il récuse ses premiers essais. Ses approches de peintres ont vieilli, et le noir et blanc convient aussi que mal que possible. Le commentaire, force des films ultérieurs, alourdit inutilement l'étude de Van Gogh et Gauguin. C'est tout le contraire avec **Guernica** dans lequel l'œuvre de Picasso donne lieu à une première réflexion, émotion plutôt, née de la guerre d'Espagne. Un événement historique, une œuvre d'art, cette conjonction convient à Resnais. **Les statues meurent aussi**, tourné avec l'ami Chris

Marker. L'art africain à l'encan, le temps de l'Afrique brisé par celui, effréné, du colonisateur. **Nuit et brouillard**, le temps et l'histoire se rejoignent dans le néant. Jean Cayrol écrit le commentaire de ce film symphonique, amorce avec Resnais la transposition cinématographique d'un univers humain déséquilibré à jamais par la déportation. **Toute la mémoire du monde**, un titre qui résumerait l'itinéraire de Resnais : à la Bibliothèque Nationale, l'homme essaie d'appivoiser le temps. Et aussi le goût du jeu d'esprit, de l'automatique, de la science fiction, la proximité de Raymond Queneau qui donnent cet exemple du film industriel de commandite qu'est **Le chant du styrène**.

1960 : au moment de la révélation de la Nouvelle Vague, avec laquelle il est un moment confondu, Alain Resnais trouve un producteur qui a le talent de permettre **Hiroshima**. Resnais commence avec ce film une carrière redoublée. La réflexion amorcée avec les court-métrages est reprise, amplifiée. Pour **Hiroshima**, le travail d'écriture est confié à Marguerite Duras. Resnais s'interroge : qu'a pu être le nazisme aux yeux de deux jeunes gens, lui allemand, elle française, à Nevers, sous l'occupation ? Les traces laissées par l'Histoire sur l'histoire d'un couple sont-elles effaçables, même vingt ans plus tard ? Tu n'as rien vu à Hiroshima, affirme impitoyablement l'amant japonais de la jeune fille devenue femme. Mais comment voir Hiroshima lorsque la jeunesse a été à ce point marquée ? Il y a deux temps, impénétrables l'un à l'autre. Nous n'avons, nous, rien vu à Auschwitz.

**Marienbad**, épure géométrique, damier noir et blanc. A l'architecture délirante des châteaux bavarois de Louis II correspond le cheminement littéraire des personnages de verre d'Alain Robbe-Grillet, fragiles et à peine incarnés. Le temps s'est arrêté à Nymphenburg, et avec lui toute possibilité d'échange. La mémoire est morte.

Un autre conflit en arrière-plan de **Muriel**, la guerre d'Algérie. La difficulté d'être du personnage de Muriel ressemble à l'impossibilité de celui de **Marienbad**, interprété par la même Delphine Seyrig. Le scénario de Jean Cayrol situe le film à Boulogne-sur-Mer : Nevers, Boulogne ; Auschwitz, Hiroshima. La banalité inoffensive du temps, la violence lointaine de l'histoire.

**La guerre est finie**, dit Alain Resnais. Celle-ci, la guerre d'Espagne, finit-elle comme les autres avec le héros ? Le temps de la guerre, le temps de l'histoire ne se mesurent-ils pas à l'aune des individus qui les vivent ? Déjà s'accroît une réflexion que les derniers films matérialisent plus clairement encore.

**Je t'aime, je t'aime** dépasse un scénario-prétexte d'anticipation pour ne s'intéresser qu'au personnage.

Enfin **Stavisky**, film incompris, éclairé, mais d'une lumière sourde, diffuse. L'échec commercial de **Je t'aime, je t'aime** a obligé Resnais à se taire, et à s'exiler aux Etats-Unis où il a espoir de tourner. Ses projets s'effondrent les uns après les autres. Jean-Paul Belmondo enfin co-produit un film très cher, reconstituant un épisode, le dernier, de la vie d'Alexandre Stavisky, mort en 1933. Costumes, voitures, décors, acteurs : un film somptueux. Mais il sort en 1974, en pleine mode rétro : on attend une évocation passéiste, on croit voir une gravure de mode, car Resnais, comme à l'accoutumée, n'a négligé aucun détail. On reproche à Jorge Semprun un scénario linéaire et gratuit. Il y a là pourtant l'essence même de la réflexion et de l'art du metteur en scène. Cette présence simultanée en France du fondateur de l'Armée Rouge, théoricien de portée universelle, Léon Trotsky, et de l'escroc Stavisky, ne se justifie dans le film que parce que les deux n'ont aucun rapport, et que cette concomitance de faits n'a pas de signification. Il ne s'agit pas, prenant Stavisky comme héros, d'étudier en lui la cause indirecte des événements du 6 février 34 mais de souligner, c'est là le fond de l'intuition d'Alain Resnais, l'inanité de l'histoire. Trotsky n'est pas là parce que Resnais se soucie de sa pensée, pas plus qu'il ne s'attache vraiment au vain Stavisky. Au contraire, Trotsky et Stavisky sont les deux pôles de la même histoire, qui entraîne avec elle dans la même indifférence l'idéologue inspiré comme la canaille accomplie, la France décadente de la Troisième République comme la Russie soviétique porteuse de tous les espoirs.

Ces rencontres fortuites n'aboliront jamais le hasard. De Madrid à Marienbad, de Chamonix à Guernica, le temps, l'histoire, n'ont que le sens que lui donnent les hommes.

Olivier Barrot.

## BIO-FILMOGRAPHIE

Alain Resnais est né à Vannes, le 3 juin 1922. Il vit une enfance provinciale particulièrement gâtée : sa santé est fragile, il suit épisodiquement les cours d'un collège religieux, ses parents (pharmaciens) lui offrent en 1935 une caméra 8 mm. De cette date naissent les premiers films mythiques d'Alain Resnais, il y en aura beaucoup d'autres... A cette époque remonte également la passion des bandes dessinées : Alain Resnais se passionne pour **Mandrake** — mais lit aussi Proust, Katherine Mansfield, Aldous Huxley. Il passe ses baccalauréats en 1938 et 1939.

En 1940, Alain Resnais est inscrit au cours René Simon. Si l'on en croit le récent volume de souvenirs de Marcel Carné, en 1942 il est figurant (un page) dans **Les visiteurs du soir**. En 1943, il entre à l'I.D.H.E.C. (première promotion), mais n'y termine pas les études de monteur qu'il a entreprises. En 1945, il effectue son service militaire en Allemagne, où il travaille avec une troupe de théâtre amateur.

Après 1946, la biographie de Resnais se fonde dans la filmographie mythique évoquée plus haut. Il aurait tourné des films en 16 mm, avec Gérard Philipe, François Chaumette, Danièle Delorme, puis une série de courts métrages consacrés à des peintres contemporains (Coutaud, Labisse, Hartung, Max Ernst, etc.). En 1948, il réalise pour le producteur Pierre Braunberger son premier film en 35 mm : **Van Gogh**.

### Filmographie :

La liste qui suit ne tient compte que des films effectivement **réalisés** par Alain Resnais. Il lui arrive parallèlement de collaborer, généralement comme monteur, avec des cinéastes amis (Agnès Varda, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques

Doillon, à qui il a fourni la séquence new-yorkaise **L'an 01**). Enfin il travaille sur un certain nombre de projets restés inaboutis, dont **Les aventures de Harry Dickson**, film jamais réalisé, et pourtant quasi légendaire.

### 1948 : **Van Gogh**

Réalisation : Alain Resnais

Conception : Robert Hessens et Gaston Diehl. Commentaire : Gaston Diehl, dit par Claude Dauphin. Photo : Henri Ferrand. Musique : Jacques Besse.

Production : Pierre Braunberger.

Durée : 20 minutes.

### 1950 : **Gauguin**

Réalisation : Alain Resnais

Conception et texte de liaison : Gaston Diehl. Commentaire : extraits de la Correspondance de Gauguin, dits par Jean Servais. Photo : Henri Ferrand. Musique : Darius Milhaud.

Production : Pierre Braunberger

Durée : 12 minutes.

### 1950 : **Guernica**

Réalisation : Alain Resnais et Robert Hessens

Commentaire : Paul Eluard, dit par Maria Casarès et Jacques Pruvost. Photo : A. Dumaitre, W. Novik et Henry Ferrand. Musique : Guy Bernard.

Production : Pierre Braunberger

Durée : 12 minutes.

### 1953 : **Les statues meurent aussi**

Réalisation : Alain Resnais et Chris Marker

Commentaire : Alain Resnais et Chris Marker. Commentaire : Chris Marker, dit par Jean Négroni. Photo : Ghislain Cloquet. Musique : Guy Bernard.

Production : Présence Africaine et Tadié Cinéma.

Durée : 32 minutes.

### 1955 : **Nuit et brouillard**

Réalisation : Alain Resnais

Scénario et commentaire : Jean Cayrol, dit par Michel Bouquet. Conseillers historiques : André Michel et Olga Wormser. Photo : Ghislain Cloquet et Sacha Vierny. Musique : Hans Eisler.

Production : Argos - Como - Cocinor.

Durée : 32 minutes.

1956 : **Toute la mémoire du monde**

Réalisation : Alain Resnais

Conception : Rémo Forlani. Commentaire : Rémo Forlani, dit par Jacques Dumesnil. Photo : Ghislain Cloquet. Musique : Maurice Jarre.

Production : Pierre Braunberger.

Durée : 21 minutes

1957 : **Le mystère de l'atelier quinze**

Réalisation : Alain Resnais et André Heinrich

Scénario : Rémo Forlani. Commentaire : Chris Marker, dit par J.-P. Grenier. Photo : Ghislain Cloquet, Sacha Vierny. Musique : Pierre Barbaud.

Production : Films Jacqueline Jacoupy (commandite : Institut National de Sécurité).

Durée : 18 minutes.

1958 : **Le chant du styrène**

Réalisation : Alain Resnais.

Commentaire : Raymond Queneau, dit par Pierre Dux. Photo : Sacha Vierny. Musique : Pierre Barbaud.

Production : Pierre Braunberger (commandite : Sté Péchiney).

Durée : 19 minutes.

1959 : **Hiroshima mon amour**

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogue : Marguerite Duras. Photo : Sacha Vierny, Takahashi Michio. Décors : Esaka, Mayo, Petri. Musique : Giovanni Fusco, Georges Delerue. Montage : Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute.

Interprétation : Emmanuelle Riva (Elle), Eiji Okada (Lui), Bernard Fresson (l'Allemand), Stella Dassas (la mère), Pierre Barbaud (le père).

Production : Argos Films - Como Films - Daiei Motion Pictures Co. - Pathé Overseas.

Durée : 91 minutes.

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

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogues : Alain Robbe-Grillet. Photo : Sacha Vierny. Décors : Jacques Saulnier. Musique : Francis Seyrig. Montage : Henri Colpi, Jasmine Chasney.

Interprétation : Delphine Seyrig (A.), Giorgio Albertazzi (X.), Sacha Pitoeff (M.), et Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Hélène Kornel, Françoise Spira, Pierre Barbaud, Wilhelm Von Deek, Jean Lanier, Gilles Quéant.

Production : Terra Films - Films Cormoran - Précitel - Como-Films - Argos Films - Films Tamara - Cinetel - Silver Films - Cineriz.

Durée : 93 minutes.

1963 : **Muriel ou Le temps d'un retour**

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogues : Jean Cayrol. Photo : Sacha Vierny. Décors : Jacques Saulnier. Musique : Hans Werner Henze. Montage : Kenout Peltier, E. Pluet.

Interprétation : Delphine Seyrig (Hélène), Jean-Pierre Kerien (Alphonse), Nita Klein (Françoise), Jean-Baptiste Thierrée (Bernard), Claude Sainval (De Smoke), Laurence Badie (Claudie), Martine Vatel (Marie-Jo), Jean Dasté (l'homme).

Production : Argos Films - Eclair - La Pléiade - Dear Films.

Durée : 117 minutes.

1966 : **La guerre est finie**

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogues : Jorge Semprun. Photo : Sacha Vierny. Décors : Jacques Saulnier. Musique : Giovanni Fusco. Montage : Eric Pluet.

Interprétation : Yves Montand (Diégo), Ingrid Thulin (Marianne), Geneviève Bujold (Nadine), Dominique Rozan (Jude), J.-F. Rémi (Juan), Marie Mergey (Mme Lopez), Michel Piccoli (l'inspecteur), Anouk Ferjac (Mme Jude), Paul Crauchet (Roberto), Jean Bouise (Ramon), et la voix de Jorge Semprun.

Production : Sofracima (Paris) - Europa Films (Stockholm).

Durée : 121 minutes.

1967 : **Loi du Viet-Nam**

Réalisation : Alain Resnais — et William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard.

Long métrage réalisé par un collectif de cinéastes, de techniciens et de comédiens. Le fragment dirigé par Alain Resnais est interprété par Bernard Fresson.

Production : S.L.O.N.

Durée totale : 120 minutes.

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

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogues : Jacques Sternberg. Photo : Jean Boffety. Décors : Jacques Dugied. Musique : Krzystof Penderecki. Montage : Colette Leloup et Albert Jurgenson.

Interprétation : Claude Rich (Claude Ridder), Olga Georges-Picot (Catrine), Anouk Ferjac (Wiana Lust), Georges Jamin (Dr Delavoix), Van Doude

(le chef du centre), Dominique Rozan (Dr Haeserts), Ray Verhaege (Paul Goofers), Yves Kerboul (Antoine Kammers), Vania Vilers (Jacques Rhuys), Pierre Barbaud (Georges Levino), Alain Mac Coy (André Moyens), Bernard Fresson (Gernard Hannecart), Irène Tunc (Marcelle Hannecart), Yvette Etiévant (Germaine Coster), Annie Fargue (Agnès de Smet), Marie-Blanche Vergne (Marie-Noire Demoor), Carla Mariler (Nicole Yseux), et Alain Robbe-Grillet, Jacques Doniol-Valcroze, François Régis-Bastide, Francis Lacassin.

Production : Parc-Films - Fox Europa.

Durée : 91 minutes.

#### 1974 : **Stavisky**

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogues : Jorge Semprun. Photo : Sacha Vierny. Décors : Jacques Saulnier. Musique : Stephen Sondheim. Montage : Albert Jurgenon.

Interprétation : Jean-Paul Belmondo (Serge Alexandre Stavisky), François Périer (Albert Borelli), Anny Duperey (Arlette), Michel Lonsdale (Docteur Mézy), Robert Bisacco (Juan Montalvo de Montalbon), Claude Rich (Inspecteur Bonny), Charles Boyer (Baron Jean Raoul), Pierre Vernier (Maître Pierre Grammont), Marcel Cuvelier (Inspecteur Boussaud), Van Doude (Inspecteur principal Gardet), Jacques Spiesser (Michel Granville), Michel Beaune (journaliste), Maurice Jacquemont (Gauthier), Silvia Badesco (Erna Wolfgang), Gérard Depardieu (le jeune homme au microscope), Samson Fainsilber (inspecteur au fichier), Imelde Marani (la provinciale), Yves Peneau (Trotsky), Catherine Sellers (Natalya Sedova), François Leterrier (André Malraux).

Production : Cerito Films (Jean-Paul Belmondo) - Ariane Films - Euro-International.

Durée : 115 minutes.

Alain Resnais prépare actuellement un film qui serait tourné à New York en février 1976. On en connaît le titre (**Providence**), le scénariste (David Mercer) et le principal protagoniste (Dirk Bogarde).

## BIBLIOGRAPHIE

Le texte de la plupart des films d'Alain Resnais a généralement été publié, en revue ou en volume :

**Van Gogh** : in **L'Avant-Scène**, n° 61-62 (juillet-septembre 1966)

**Guernica** : in **L'Avant-Scène**, n° 38 (15 juin 1964)

**Les statues meurent aussi** : in Chris Marker : **Commentaires** (Editions du Seuil, Paris, 1961)

**Nuit et brouillard** : in **L'Avant-Scène**, n° 1 (15 février 1961)

**Le chant du styrène** : in **L'Avant-Scène**, n° 1 (15 février 1961)

**Hiroshima mon amour** : in **L'Avant-Scène**, n° 61-62 (juillet-septembre 1966)

**Hiroshima mon amour** : un volume, par Marguerite Duras (Editions Gallimard, Paris, 1960)

**L'année dernière à Marienbad** : un volume, par Alain Robbe-Grillet (Editions de Minuit, Paris, 1961)

**Muriel** : un volume, par Jean Cayrol (Editions du Seuil, Paris, 1963)

**La guerre est finie** : un volume, par Jorge Semprun (Editions Gallimard, Paris, 1967)

**Je t'aime, je t'aime** : in **L'Avant-Scène**, n° 91 (avril 1969)

**Je t'aime, je t'aime** : un volume, par Jacques Sternberg (Editions du Terrain Vague, Paris, 1969)

**Stavisky** : in **L'Avant-Scène**, n° 156 (mars 1975)

**Stavisky** : un volume, par Jorge Semprun (Editions Gallimard, Paris, 1974).

Les études consacrées à Alain Resnais sont innombrables. Les plus importantes, et les plus accessibles (en français) :

Michel Delahaye et Henri Colpi : **Hiroshima Resnais** (Premier Plan, n° 4, Editions SERDOC, Lyon, 1959)

Collectif : **Alain Resnais** (Premier Plan, n° 18, Editions SERDOC, Lyon, 1961)

Gaston Bounoure : **Alain Resnais** (Collection Cinéma d'Aujourd'hui, Editions Seghers, Paris — plusieurs éditions remises à jour entre 1962 et 1974)

René Prédal : **Alain Resnais** (Etudes Cinématographiques, n° 64-68. Editions Minard, Paris, 1968)

Collectif : **Alain Resnais** (L'Arc, n° 31 - Aix-en-Provence, 1967)



## CEUX QUI VIENNENT

**Alain Resnais, l'homme des entreprises étranges,  
a voué au cinéma sa vie et son appartement**

Je vais tirer gloire, si vous le permettez, de mes premiers pas (sans lendemain) de cinéaste amateur : c'est moi, bonnes gens, qui accrochais au mur les reproductions du peintre lorsque Alain Resnais réalisait son premier **Van Gogh** en 16 mm !

J'allais même jusqu'à pousser le trépied à roulettes qui lui servait de chariot de travelling et je soufflais parfois la poussière qui voilait l'objectif de la **Kodak Special**.

Cela se passait, il y a deux ans, dans l'appartement exigu qu'Alain Resnais avait aménagé selon le tableau suivant :

Première pièce = studio de prises de vues ;

Deuxième pièce = salle de vision ;

Salle de bains = cabine de projection et laboratoire ;

Entrée = entrepôt de matériel ;

Cuisine = cinémathèque.

Et, dans ce domaine encombré de spots, de bouts et de boîtes de pellicule, de rails, de disques, de livres, d'appareils de toutes sortes, Alain trouvait encore une place pour manger et dormir.

Aujourd'hui, **Van Gogh** a fait du chemin (je parle du film), Alain Resnais aussi, mais le petit appartement de la porte d'Orléans est demeuré le

même. Il y a toujours un trou dans le mur de la salle de bains pour permettre au faisceau lumineux d'aller porter les images mouvantes sur l'écran de la pièce n° 2. Et la caméra de 16 n'est même pas délaissée.

Au vrai, Alain Resnais, qui n'a guère plus de vingt-cinq ans, ne s'occupe pas de cinéma depuis hier. Il a réalisé son premier film, vers l'âge de dix ans, sur un scénario de Gaston Modot qu'il avait trouvé dans un magazine ! Qui dit mieux ?

Pas lui, sans doute. Car pour qu'il dise quoi que ce soit sur lui, il faut s'y prendre de très bonne heure. Et son talent est bien petit en face de sa modestie.

Sachez seulement qu'Alain Resnais a appartenu à la première promotion de l'I.D.H.E.C. en 1943. Lorsqu'il passait le concours d'entrée, il eut Alexandre Arnoux comme principal examinateur et Claude Roy... comme surveillant. Alain Resnais fut classé second : le premier était le pauvre Jean-Paul Gudin, disparu depuis accidentellement.

Alain Resnais fut obligé de quitter l'institut pour raisons de santé, après y avoir passé une année et demie. Il devint tout de suite après aide monteur et assistant réalisateur. C'est dans cette double fonction qu'il seconda Nicole Védrès et Myriam pour **Paris 1900**.

Pendant ce temps, Alain Resnais entreprit, à la demande de Gaston Diehl et des **Amis de l'Art**, son premier **Van Gogh** en 16 mm, sur un scénario de Gaston Diehl et de Robert Hessens.

Claude Hauser, directeur de production des Films Pierre Braunberger, remarqua cette œuvre et demanda à son auteur de la refaire en 35 mm. Ainsi fut réalisé le film qui devait être primé à la Biennale de Venise 1948.

Bien plus qu'un essai de critique d'art, bien plus qu'une biographie filmée, c'était une tentative d'explication d'un homme à travers son œuvre :

— Il s'agissait de savoir, explique Resnais, si des arbres peints, des personnages peints, des maisons peintes pouvaient, grâce au montage cinématographique, remplir dans un récit le rôle d'objets réels, et si, dans ce cas, il était possible de substituer, pour le spectateur et presque à son insu, le monde intérieur de l'artiste au monde tel que le révèle la photographie...

Avec plus de parti pris dans la violence, Alain Resnais se propose un but voisin dans **Guernica**, qu'il a réalisé cette année sur un scénario de Robert Hessens. Plus limité, peut-être. Le cinéaste, en effet, s'intéresse seulement à l'incidence qu'a pu avoir le tragique bombardement de la

ville espagnole sur l'œuvre de Pablo Picasso. Il ne prétend pas expliquer ce peintre. Il veut faire entrer un phénomène social dans un ordre pictural.

Le commentaire de Paul Eluard et la voix de Maria Casarès, qui le dit, appuieront cette étrange entreprise. Et la musique de Guy Bernard aura autant d'importance dans son **poids** final que celle de Jacques Besse pour **Van Gogh**.

— Surtout, ne raconte pas ma vie, m'a dit Alain.

J'ai tenu parole.

Mais sa vie, je pense, se lit dans ses films.

René Thévenet.  
**L'Ecran Français**, 28 novembre 1949

## TRAVAILLER AVEC RESNAIS

1° Marguerite Duras : **Hiroshima mon amour**

Le scénario du prochain film d'Alain Resnais, intitulé **Hiroshima mon amour**, est terminé. Alain Resnais est parti il y a trois jours pour Tokyo avec notre travail dans ses trente-deux kilos de bagages. C'est à ceci que je sais que ce travail est terminé ici. Au tour de Resnais à Hiroshima.

Dans deux mois, il reviendra avec de la pellicule. On verra.

Pas mal de gens avaient refusé, paraît-il de travailler à ce scénario. Sans doute parce qu'il n'était pas tellement bien payé et qu'il leur semblait que sur Hiroshima tout avait été dit.

J'ai, personnellement, accepté tout de suite, au seul nom de Resnais. A cause de **Nuit et brouillard** et aussi à cause de la sorte de bien que j'avais entendu dire de Resnais. **Hiroshima** m'a fait peur tout d'abord. Et ensuite, au contraire, il m'a passionnée. Ressusciter un « sujet » de ses cendres est un travail au troisième degré qui porte à la fois sur soi-même — qui a oublié — et sur les autres — qui ont oublié. Des milliers de pages ont été écrites en quatorze ans sur Hiroshima. Comment faire ? Grâce à Resnais, j'ai vu que la résurgence de Hiroshima était possible. Que l'on pouvait au moins essayer de faire quelque chose de ce lieu. Il m'a expliqué longuement que rien, à Hiroshima, n'était « donné ». Qu'un halo particulier devait y auréoler chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral. Que le dessein majeur du film était d'en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela avait été fait, accompli jusqu'au bout, par les Japonais eux-mêmes, mais qu'il fallait faire renaître cette horreur de ses cendres en en conservant le sens implacable et éternel.

Alors on a essayé de faire renaître Hiroshima en une histoire d'amour. On espère qu'elle sera particulière et « émerveillante » et qu'on y croira un peu plus que si elle s'était produite partout ailleurs dans le monde,

du moment qu'elle se passe dans un endroit à ce point consacré par la mort. On a essayé de faire qu'entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, Hiroshima soit le terrain commun où les données universelles de l'érotisme, de l'amour et du malheur apparaîtront sous une lumière moins mensongère qu'ailleurs.

On a peut-être échoué. Mais la chose, je le crois, valait la peine d'être tentée.

L'actrice qui joue le rôle principal, c'est Emmanuelle Riva. C'est la première fois qu'elle fait du cinéma. Avant de la connaître, je crois qu'il est difficile de l'imaginer. S'il fallait littérairement parler d'Emmanuelle Riva, voici, il me semble, ce qu'on pourrait en dire :

« On pourrait l'appeler, elle aussi, d'une certaine manière, "The look". Tout, chez elle, de la parole, du mouvement, "passe par le regard".

« Ce regard est oublieux de lui-même. Cette femme regarde pour son compte. Son regard ne consacre pas son comportement, il le déborde toujours. Dans l'amour, sans doute, toutes les femmes ont de beaux yeux. Mais celle-ci, l'amour la jette dans un désordre de l'âme — désordre mortel — (choix volontairement stendhalien du terme) un peu plus avant que les autres femmes. Parce qu'elle est davantage que les autres femmes "amoureuse de l'amour même". A travers l'homme qu'elle aime, elle aime aussi l'amour. Et à travers l'amour elle guette, comme une fête, la chance que l'amour représente, de se perdre en lui, jusqu'à ne plus retrouver, jamais, l'entendement d'un compromis éventuel entre l'amour et la vie. »

Et une fois ceci dit, on s'aperçoit que ce portrait est bien en deçà d'Emmanuelle Riva ; il suffit de la voir vivre pendant une heure pour en être sûr.

Les choses avaient tardé à se faire. Ce qui fait que nous avons à peu près neuf semaines devant nous pour faire le travail que voulait Resnais. Il devait partir pour le Japon fin juillet au plus tard. Et il est parti fin juillet. Avec le travail.

On s'est aperçu que c'était possible. Et même que peut-être, parfois, le délai est salutaire du moment qu'il force tellement à travailler qu'on est plongé plus avant dans le sujet qu'on ne le serait si on n'y pensait que quatre heures par jour. On peut même se demander si certains sujets qui attendent deux ans avant d'être tournés ne pourrissent pas sur place à cause du temps trop long — que l'on croit superstitieusement nécessaire, à leur avènement cinématographique. Et si ce ton « au passé » qu'ont certains grands films internationaux ne vient pas de ce piétinement, financièrement si coûteux, des adaptateurs, scénaristes et metteurs en scène qui se croient tenus de se laisser, sinon de désespérer d'un sujet, avant que de l'aborder avec la caméra.

Ce sont des réflexions qui vous viennent à l'esprit lorsqu'on est obligé de travailler très vite. Qui ne signifient pas qu'il faille travailler vite, mais que peut-être, d'autres, travaillent trop longtemps. Et que peut-être certains films gagneraient beaucoup à ne pas être aussi « laborieux ».

J'ai vu Resnais relativement content de notre travail — obligatoirement insuffisant. Alors que je n'avais vu jusque-là que des metteurs en scène désespérés d'aller tourner. Y aller comme au bain.

Pourtant, encore une fois, la cause était un peu désespérée à cause du manque de temps. Entre deux ans et neuf semaines, il y a sans doute une trop grande différence. Resnais me disait quand même, jusqu'au bout :

— Faites de la littérature. Ne vous occupez pas de moi. Oubliez la caméra.

Or je n'avais pas le temps, en neuf semaines, de faire de la littérature. Resnais le savait parfaitement. Comme il savait que je n'avais pas le temps de faire un scénario. Que je ne savais pas. Cependant, il continuait à me conseiller la littérature. Jusqu'au dernier jour, il me l'a conseillée. S'il y avait à sauver la face de quelque chose, durant ce délai, Resnais avait choisi de sauver la face littéraire de l'entreprise. Un accommodement de celle-ci à la sauce cinématographique ne l'intéressait pas du tout. Il préfère donc que l'on fasse de la mauvaise littérature, mais la sienne, que du mauvais cinéma qui, forcément, ne serait pas le sien.

— Allez-y. On a de la chance parce que ce n'est pas un film trop cher. Alors, on pourra dire à peu près ce qu'on veut. Faites exactement ce qui vous plaira.

Ou encore :

— Si on passe dans un seul cinéma, ça sera gagné. Faites comme vous l'entendez, exactement. C'est ce que je vous demande. Oubliez-moi.

Jamais, en neuf semaines de travail commun, Resnais ne m'a dit ce que mille fois — à titre bénévole — on entend dire par les « gens de cinéma » :

— Dans le cinéma, voyez-vous, l'optique est différente. Dans le cinéma, voyez-vous, ceci « ne passerait pas ». Dans le cinéma, voyez-vous, il faut nécessairement en passer par la vraisemblance, la logique y est particulière, etc.

Inimaginable que Resnais puisse un jour tenir ce langage.

**Hiroshima mon amour** est son premier long métrage. Et c'est la première fois qu'il va mettre des acteurs en scène. Et, imperturbablement, il tient le même langage : « Si on passe dans une seule salle... »

On dit de Resnais qu'il est un supplicié du cinéma, un sado-masochiste du cinéma, un fou du cinéma. Je le crois. Ce qui équivaut à dire que Resnais veut féroce­ment faire le cinéma qui lui plaît. Il a vu tous les films de tous. Jamais il ne condamne quel­qu'un. Pourtant, à le connaître, à travailler avec lui, on s'aperçoit que le parasitisme règne quand même un peu trop dans le cinéma.

Vouloir faire mieux que Huston est du parasitisme. Vouloir avoir la palme d'or du festival de Venise est encore du parasitisme. Qu'ils le veuillent ou non, tous les metteurs en scène français font le cinéma qu'il leur déplaît de faire en faveur de leur lendemain. Maladie spécifique du cinéma ? Sans doute. Comment faire un film demain si celui d'aujourd'hui n'est pas commercial ? Mais pourquoi, du moment que le film d'aujourd'hui est commercial, si peu de metteurs en scène n'essaient pas de faire demain un film non commercial ?

Je sais comment Resnais travaille. Il torture les gens en les laissant trop libres de faire ce qu'il leur plaît. Il les laisse à leur peur entière de ne « pas écrire pour le cinéma ». Quand il est parti, on se souvient qu'à partir du travail qu'on a fait, quatre-vingt-dix pour cent des metteurs en scène travailleraient pendant des mois avant de passer au tournage, et vous feraient une morale sévère. On a peur. Mais, finalement, n'est-ce pas nécessaire, de temps en temps ? Surtout dans le cinéma ?

in **France-Observateur**, 31 juillet 1958

## 2° Alain Robbe-Grillet : **L'année dernière à Marienbad**

A l'origine, explique Alain Robbe-Grillet, on a pensé à me faire travailler pour le cinéma parce qu'on trouvait que mes livres ressemblaient à des films. Or, je crois qu'il n'y a aucun rapport entre la matière écrite et la matière « image et son », entre une description et une photo. Le mouvement d'une description ne correspond pas à celui de l'image, et, très curieusement, alors que mes romans sont à peu près muets, mes personnages comme frappés d'aphonie, voilà qu'on me demande d'écrire des scénarios, et ce que je retrouve aussitôt, c'est la parole et la voix. Dans un film, la voix humaine a une réalité, dans un livre jamais, et la conversation écrite diffère du dialogue « parlé » presque du tout au tout.

Dans presque tous mes romans, les personnages ne parviennent pas à communiquer entre eux, tandis que **Marienbad** est justement l'histoire d'une communication. Ainsi, pour moi, un même « sujet » ne peut servir indifféremment pour un film et pour un livre. Si l'on adapte — comme c'est probable — certains de mes ouvrages à l'écran, je participerai le moins possible à l'entreprise.

Je pense qu'un livre a une consistance en tant que matière écrite et que, traitée en images, l'histoire elle-même évoluerait différemment,

c'est-à-dire même du point de vue de l'anecdote. Au moment où j'ai rencontré Resnais, j'avais un projet de roman que j'ai pensé alors utiliser également pour le cinéma. Très vite, je me suis rendu compte que c'était impossible. Le découpage de **Marienbad** sera publié à la rentrée aux Editions de Minuit, mais sous forme de ciné-roman ; ce sera le texte que j'ai remis à Resnais, qui est la description d'un film imaginaire.

— L'Année dernière à Marienbad **n'est donc pas un film « littéraire » ?**

— Bien sûr que non. On reproche à Resnais de faire des films « littéraires » parce qu'il fait appel à des écrivains et qu'il attribue de l'importance à la parole. Mais il y a des films qui ne sont pas faits par des écrivains et qui, eux, semblent sans cesse regretter de n'être pas des romans.

J'ai fait, pour ma part, une expérience bizarre : de mes livres, on a souvent dit : « Ils ont un lointain rapport avec la littérature et on voit bien que Robbe-Grillet a été ingénieur, géomètre, arpenteur, etc. » Brusquement, je travaille pour le cinéma et on dit : « On voit bien que c'est là le travail d'un romancier. » Cette qualité d'écrivain qui m'avait été refusée quand j'écrivais des livres, on me l'accorde dans un moment où j'abandonne la littérature...

— **Le film de Resnais a-t-il recréé ce que vous aviez imaginé ?**

— Quand j'ai vu **Marienbad**, j'ai eu tout à fait l'impression que c'était **mon** film qui avait été tourné. Aux diverses étapes, et au montage aussi, je retrouvais ce que j'avais écrit. Puis, l'ayant revu, je me suis rendu compte que, à chaque plan, Resnais avait « réalisé » **Marienbad**. Il avait tout créé une deuxième fois. J'imagine que les mêmes mouvements d'appareils, les mêmes cadrages auraient pu devenir incompréhensibles, ou grotesques, si le réalisateur n'avait senti le film aussi parfaitement. Également, un roman très précis au stade du projet ne prendra sa véritable forme qu'au moment où l'écriture interviendra. Au reste, Resnais a été conduit à modifier certains petits détails, et à ceux qui prétendent : « Ce n'est presque rien », je réponds : « C'est quand même très important ». Je conçois très bien qu'un spectateur n'ayant pas lu mes livres dise de **Marienbad** : « C'est du Resnais » ; de la même façon, un lecteur, ignorant les films du metteur en scène, pourra m'affirmer : « C'est absolument fidèle à vos livres et on ne sent l'intervention de personne d'autre. »

Ce que j'ai fourni à Resnais correspondait exactement à ce qu'il avait envie de faire à ce moment-là. Il n'y a eu entre nous aucun compromis. Nous ne nous connaissions pas et pourtant nous rêvions du même film. Mais, comme nous ne nous ressemblons pas, peut-être que **Marienbad** apparaît différent à chacun de nous. A la question : « S'est-il passé quelque chose l'année dernière ? » je réponds : « Probablement non » et Resnais « probablement oui ». Ce que nous avons en commun tient

sans doute dans ce « probablement ». J'ai quelquefois l'impression que le film a pour Resnais une existence psychologique plus marquée qu'elle ne l'a pour moi.

— **Resnais dit du film qu'il est réaliste. Est-ce votre avis ?**

— Naturellement. Mais la réalité dont l'art s'occupe, qu'il s'agisse de la littérature, du cinéma, de la peinture, n'est pas scientifique et seulement objective. On peut dire que cette réalité mentale n'est ni purement intérieure, ni une simple objectivité, ni un pur phantasme, mais quelque chose à la rencontre des deux. Si l'on admet cette définition, **Marienbad** est le type même du film réaliste.

Propos recueillis par Yvonne Baby,  
in **Le Monde**, 29 août 1961

### 3° Jean Cayrol : **Muriel**

Depuis quelques jours, notre film, **Muriel**, est sous le regard attentif du public ; les auteurs ne peuvent plus rien pour le faire désirer, comprendre, pour lui donner une fois encore le meilleur d'eux-mêmes. Il est sur les écrans, définitif, répétant ses histoires, nouant et dénouant le fil de ses intrigues, approchant ou s'éloignant des cœurs et des consciences, seul dans le noir des salles, et le grand jeu magique a commencé entre des inconnus qui viennent, pour un temps, vivre en commun ce qui fut d'abord vécu dans une imagination solitaire.

Il est important pour un auteur qui a créé à vif des personnages, des situations, des paysages, de voir soudain son univers personnel et qui se veut singulier (univers qu'il porte en lui jusque dans les plus petits détails) proposé à tous, sans exception. Dans un roman, les aventures que nous racontons sont, au fond, préservées. Elles ne vont toucher le public qu'indirectement, par l'entremise d'un éditeur, d'une critique, d'un libraire. Le livre est choisi, il peut être relu, on l'emporte pour en prendre connaissance dans l'intimité d'une soirée qui a le pouvoir de se renouveler sans fin, gratuitement. Avec un film, il faut toucher du premier coup afin que le spectateur qui ne connaît pas dans une salle le **far niente** d'une lecture, qui s'est déplacé, qui peut avoir attendu sous la pluie, qui a dérangé ses habitudes, puisse en une heure ou deux trouver écho à ses préoccupations comme à ses attentes. L'image passe vite, on ne peut l'arrêter, on ne peut lever les yeux pour rêver ou les fermer « souverainement » comme dit un poète. Ici, le rêve est dans le cadre de l'image, dans le rapport des couleurs, dans l'affrontement des caractères ; tout doit être donné très rapidement, inconsciemment même, et c'est dans le déroulement du film que, peu à peu, la vie des autres insuffle à la vie précaire des personnages son propre souffle, sa respiration, son rythme.

**Muriel** veut être une **histoire qui court les rues**. Non pas une aventure psychologique qui se déroule sans incidents techniques jusqu'à la fin mais un entrelacs d'aventures qui se frottent les unes contre les autres, se mêlent sans se fondre, se laissent prendre ou résistent dans la quotidienneté de notre existence.

Je pense que tout ce que nous devons vivre peut être rare, mystérieux : la plus petite rencontre, le moindre regard dérobé, le plus frêle aveu. Dans cet interminable va-et-vient journalier de notre univers, il y a place pour chacun, dans le feu subit d'une parole ou d'une passion. Bien sûr, nous ne pouvons plus imaginer notre vie que sur les lieux mêmes de notre travail, entre deux métros, entre deux repas pris à la sauvette, tout au long de mes trains de banlieue de l'aube où hommes et femmes ne sont pas — je vous l'assure — des voyageurs hébétés : cette femme qui brode des épis dorés sur une toile dans ce compartiment de six heures vingt, ce couple muet dont la fille trop pâle fixe le paysage qui sort de la brume, ces ouvriers de Livry-Gargan qui, autour d'un comptoir, parlent soudain d'une biche qu'ils ont aperçue dans leur enfance, ces jeunes militaires qui s'étonnent encore de cette chouette blanche apparue lors de manœuvres, tous ceux que nous côtoyons, que nous frôlons et qui paraissent pour certains, en marge, hésitants, sans transports, tous ceux-là ont aussi droit à ce frémissement des êtres et des choses, aussi bien dans leur présent que dans leur mémoire. Personne n'est en dehors de ce qui fait ou défait cette terre « labourée pour le bonheur », comme dit Stendhal.

Et du malheur ou de la misère, on peut toujours en revenir, comme mon héroïne Hélène ou son beau-fils Bernard. Le tout est de pouvoir être de retour chez soi, au moment où nous devons prendre en charge notre destin dans sa totalité ou dans ses manques. J'ai appris cette leçon des Camps. Si nous sommes des êtres de passage, des sortes de squatters du sentiment ou de la rêverie, des témoins introuvables, des errants sans le savoir, si nous n'arrivons plus à suivre dans l'exiguïté d'une journée tous ses moments, si nous oublions d'exister à cause de notre hâte, de notre fatigue, à cause d'un ancien drame, si nous avons connu l'usure d'un costume, d'une sensibilité, nous sommes, malgré tout, dans l'espérance de nous-mêmes ; nous savons saisir même fugitivement, nous arrivons à faire, pour reprendre l'expression de Char, que « **nos mains de défaite et de progrès soient également nécessaires** ». Nous sommes toujours **inespérés**.

C'est cela, **Muriel**, cette pulsation quotidienne, cette palpitation fragile de nous tous qui n'avons que notre vie pour vivre, telle qu'elle est, dans sa dispersion mais aussi dans sa vérité où se dissimulent parfois nos plus sombres mensonges.

C'est cela, **Muriel**, les poussées de notre imagination, avec ses embellies comme ses opacités, ses vivacités comme ses lenteurs, dans un langage

que les innombrables roués de la Société veulent à tout prix ne considérer que comme le refuge des lieux communs et des phrases toutes faites. Nous ne sommes pas enfermés mais toujours en état de disponibilité, de liberté, vis-à-vis de ce que nous subissons.

A la fin de **Muriel**, les personnages ont encore une chance d'être heureux, délivrés, prêts à tout.

in **France-Observateur**, 10 octobre 1963

#### 4° Jorge Semprun : **La guerre est finie**

J'ai travaillé plusieurs mois avec Alain Resnais et c'est une expérience d'une telle rigueur, d'une telle richesse que ce doit être, sans doute, difficile ensuite de s'adapter à quelqu'un d'autre. Quand Alain est venu me proposer de travailler avec lui, j'avais l'idée préconçue, qui circule dans certains milieux critiques, d'un Resnais « metteur en image », « illustrateur ». Or c'est une idée radicalement fautive, mon expérience le prouve.

Je ne sais pas comment il a travaillé avec Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Cayrol... Je pense que chaque film a posé des problèmes particuliers et que chaque film a eu sa méthode de travail particulière. Si effectivement Resnais n'écrit pas un mot, ne pose pas une virgule, dans le texte, il faut bien souligner qu'il n'y a pas non plus une seule virgule dans le scénario qui n'ait été posée sans une discussion préalable. On écrit vraiment AVEC lui dès le premier jour. Après, le rythme du travail s'établit peu à peu, mais en gros, tous les deux ou trois jours, on revoyait tout ce qui avait été écrit, on discutait tout ce qui allait être écrit, on reprenait souvent un texte qui semblait donner toute satisfaction, on le jetait à la corbeille parce que Resnais avait buté sur un terme, sur une certaine démagogie dans une expression ou une émotion et de nouveau on rediscutait la scène.

(...) J'étais très jeune au moment de la guerre civile, mais cette période a été vécue tragiquement par tout le peuple espagnol. Au départ, on s'était dit avec Alain qu'on ne parlerait pas de l'Espagne. Mais l'idée première, le pourquoi de l'entreprise, qu'Alain m'a soumise, c'était de faire un film POLITIQUE. Là-dessus, nous avons discuté et écarté, c'était il y a deux ans, un certain nombre de scénarios pour arriver finalement à l'Espagne. Mais, dès le départ, l'idée était de faire un film politique, sur l'organisation, sur la lutte, les problèmes de militants. Resnais avait pensé à l'action d'un « Comité contre la guerre » ou bien celle d'un « Comité pour les emprisonnés en Grèce », avec le voyage de quelqu'un qui essaie de remuer les gens, de faire de l'agitation autour de ce problème, il y a eu toute une série d'idées autour de cette option politique, c'est donc vraiment un thème de caractère universel qui s'est situé dès le départ au premier plan, plutôt qu'un lieu et un moment histo-

rique. De toute façon, ce devait être une histoire actuelle contemporaine, il n'était pas question de faire de la reconstitution ou quelque chose de rétrospectif. On est revenu à l'Espagne pour différentes raisons, d'abord sans doute parce que je suis espagnol et que, connaissant mieux un certain nombre de problèmes, ça m'était plus facile. Mais aussi, Alain lui-même a considéré que l'Espagne était non seulement un problème actuel et vivant mais qu'il avait le poids de trente ans d'histoire française et espagnole mélangée à laquelle participe maintenant cette invasion touristique en Espagne, cette connaissance nouvelle aussi par des millions de touristes et qui provoquent des chocs en retour de caractère politique. Donc, Resnais lui-même en est venu à faire ce choix espagnol d'une façon normale, spontanée.

(...) Le premier point de départ à partir de cette idée sur lequel on a commencé à travailler, était le retour en France, où il avait vécu longtemps, d'un homme comme Diego qui sortait de douze années de prison. D'Espagne, il revient en France d'où il était parti, voyage pendant lequel il s'était fait arrêter, et il redécouvre le monde douze ans après. Mais c'était un héros passif. Et un jour Alain a dit : « Non, c'est fini, il nous faut un but, cet homme n'a pas d'entreprise sinon de respirer, de vivre, de retrouver une femme, des copains. » Et, sur le même canevas du voyage, à l'arrivée, nous avons construit ce scénario-là, qui a également beaucoup évolué. Mais il nous fallait une action et c'était plus intéressant de montrer la politique à travers une entreprise qu'à travers une passion, une page de littérature passive. Il fallait montrer l'action elle-même et non les conséquences dramatiques qu'elle pouvait entraîner.

in **Positif**, n° 79, octobre 1966

#### 5° Jacques Sternberg : **Je t'aime, je t'aime**

Ce fut d'abord une rencontre. J'avais rencontré Resnais avec une amie commune — on voulait se rencontrer tous les deux — et on avait parlé de tout, sauf de cinéma. Je crois qu'on avait parlé surtout bandes dessinées, ou bien cinéma, mais cinéma des autres alors. Je crois qu'il venait de terminer **Marienbad**. Il se reposait. Puis je l'ai rencontré de nouveau un an plus tard, en 1962. Il m'a téléphoné un jour : il voulait savoir si le cinéma m'intéressait. J'ai dit : « Oui, ça m'intéresse en tant que spectateur, et je ne sais pas... écrire pour le cinéma, oui, éventuellement. » On s'est rencontré... Il m'a bien prévenu que, plus il admirait un écrivain, moins il était tenté d'adapter un de ses romans. Mais, à mon avis, les romanciers qu'il aimait devaient être capables de faire des scénarios qui puissent l'intéresser également. Il m'a dit : « Je suis d'accord pour travailler avec vous à condition que vous ayez un scénario original à me présenter. Est-ce que vous en avez ? » Je n'en avais pas, évidemment, mais j'ai dit : « J'ai des idées. » Il m'a dit : « Notez vos

idées.» J'ai noté six idées, dont quatre très mauvaises et une que j'aimais beaucoup. Il s'est évidemment jeté sur celle que j'aimais beaucoup. On en a fait quatre pages, on l'a présentée à un producteur : il s'est emballé. Il m'a donné un peu d'argent, j'en ai fait soixante pages, et puis j'ai commencé à dialoguer six mois plus tard. Et ça a duré cinq ans... D'abord, on a eu un trou. Après deux ans de travail, tout d'un coup, on ne sentait plus le film, on ne savait plus comment en sortir. On était dans une impasse. A ce moment-là, Jorge Semprun travaillait sur le scénario de **La guerre est finie**. Il travaillait beaucoup plus vite que moi, et seulement là-dessus. C'est pourquoi son film, qui a été écrit après le mien, a passé avant le mien. Il est évident qu'à ce moment-là, pendant le tournage de **La guerre est finie**, je ne travaillais plus avec Resnais. J'étais en veilleuse. Quand je dis qu'on a travaillé cinq ans, c'est faux ; mais on a travaillé pendant trois ans et il y a eu deux ans de flottement.

(...) Il n'y a pas très longtemps, en Belgique, un journaliste s'est étonné en disant d'une manière agressive : « C'est quand même curieux, l'association Sternberg-Resnais. Je ne vois pas exactement ce qui a pu intéresser Resnais dans votre œuvre, et je ne vous vois pas, vous, collaborant avec Resnais. » Je lui ai dit : « Pour moi, Resnais est un metteur en scène qui est un homme normal — contrairement aux autres metteurs en scène. C'est le seul que je connaisse qui soit un grand lecteur. C'est un intellectuel banal, bourré de livres, de disques, et qui n'a presque pas de meubles. Du moment qu'il lit, il s'intéresse non pas à trois ou quatre auteurs, il s'intéresse à des tas d'auteurs. Je suis persuadé que Resnais voudrait collaborer avec au moins cinquante auteurs américains dont il raffole et qu'il préfère, je crois, aux français. Il se fait qu'il n'a pas l'occasion de les rencontrer. Il n'est pas écrivain lui-même. (Il déteste même écrire une carte postale.) Mais il sait admirablement ce qu'il a envie de mettre en scène. Et il n'a pas envie de mettre en scène un auteur qu'il lit, mais l'univers de l'auteur qu'il lit. »

Resnais a dit à une revue de cinéma, selon une expression qui me semble extrêmement juste : « Je suis le moule à gaufres. » Ça dit bien ce que ça veut dire... Il prend la pâte, mais, attention ! il la choisit, il n'a jamais accepté un travail de commande, un producteur n'a jamais réussi à lui imposer un sujet — on lui a proposé le **Procès** de Kafka, d'autres choses, il n'en a jamais voulu — il prend ce qu'il veut prendre. Donc, il verse la pâte dans le moule à gaufres qu'il est et il en sort une gaufre qui est toujours signée Resnais. Ce sont des films différents, mais ce sont des films identiques.

(...) L'empreinte Resnais, on sait évidemment qu'une fois la gaufre mise au jour, elle sera très forte, mais elle est très forte également avant d'être mise au four. D'abord, il travaille beaucoup avec l'auteur, il fait beaucoup de critiques. Il le fait, non pas en hurlant, mais en ne disant rien... On revient la semaine suivante, on s'aperçoit qu'une page a

disparu ou qu'elle est mise de côté dans un dossier « à rejeter », on la remet et impitoyablement elle se trouve encore rejetée. Quand il ne veut pas d'une scène ou d'un dialogue, il n'y a rien à faire. Quand un homme élimine, quand un homme est une espèce de machine à sélectionner, on est obligé de travailler énormément, car pour avoir dix pages, il faut en écrire cinquante — les pages que l'on écrit, on les a peut-être choisies au préalable, mais le deuxième choix c'est absolument Resnais qui le fait.

(...) Je n'ai pas touché à la construction. C'est lui qui a bâti le film. Le film, je ne vais pas le raconter, mais c'est un jeu de cartes : on peut le jeter en l'air et se dire : « On le photographie tel qu'il est tombé. » C'est l'impression que ça va donner. Mais Resnais a passé énormément de temps à faire semblant que l'as de pique soit à côté du neuf de cœur selon le plus grand hasard, et ce n'est pas du tout le hasard, c'est au contraire très travaillé. Mais, travaillé vite. Il n'a pas mis des journées et des journées à construire... Il y avait d'abord cinq cents pages qu'on pouvait utiliser : on en a utilisé deux cent cinquante — il fallait déjà en rejeter deux cent cinquante, ce n'était pas facile — mais pour classer les deux cent cinquante pages, il n'a pas mis très longtemps. J'ai été étonné de voir qu'il le faisait par instinct... Il devait savoir au deuxième degré pourquoi il voulait que cette scène suive l'autre, mais s'il avait dû l'expliquer logiquement, je crois qu'il n'y serait pas arrivé — il aurait trouvé des raisons mais très secrètes. C'était vraiment d'instinct...

Extraits d'un texte publié dans le press-book du film.

#### 6° Jorge Semprun : **Stavisky**

Le film qu'Alain Resnais avait alors en tête était un documentaire sur Lovecraft, dont il souhaitait que j'écrive le commentaire. Mais ce projet n'a pas abouti. Alain et Florence ont fait les repérages photographiques préliminaires, en mars et avril 1972, et puis le film s'est enlisé dans les discussions des producteurs.

Voilà pourquoi je n'ai pas encore eu la possibilité d'écrire le « meilleur texte » de ma vie. Voilà pourquoi je ne sais pas non plus comment Resnais entendait affronter la question du racisme de Lovecraft, le problème de cette fascination exaspérée-désespérée qu'exerçait sur Lovecraft l'idéologie du fascisme.

Alain Resnais, donc, revenait d'Arkham, à la fin de l'été 1972. Et nous n'avons pas fait ce film sur Lovecraft. Nous avons fait **Stavisky**. Aucun rapport, dira-t-on. Ce n'est pas tellement certain.

L'aura de mystère, en effet, que la mise en scène d'Alain Resnais a créée autour des situations et des personnages les plus quotidiens de notre histoire, vient de son goût pour le fantastique — celui de Jean Ray

autant que celui de Lovecraft — ravivé par ce récent voyage au territoire d'Arkham. Ce portrait d'un aventurier est un film d'aventures : un genre dont Alain garde la nostalgie, depuis les tentatives pour tourner celles de Harry Dickson.

En tout cas, une chose est sûre. L'étrange pyramide d'apparence funéraire qui apparaît deux fois dans notre histoire — la première, lors de l'évocation de l'adolescence de Sacha Stavisky par le Dr Mézy ; la seconde, à l'avant-dernier plan du film — cette pyramide que tout un chacun peut retrouver en se promenant au Parc Monceau, elle est proche parente des étranges monuments lovecraftiens. Mais cette image ne vient pas de ma mémoire à moi, elle vient de celle d'Alain Resnais.

Ma mémoire à moi...

Un scénario est le résultat d'un processus où se mélangent des éléments disparates, parfois même contradictoires. Des idées jetées en l'air et cueillies au vol ; une commande, c'est-à-dire une pression extérieure, en dernière instance économique ; l'éclatement d'un certain nombre d'images, d'obsessions personnelles. Et tout cela finit par prendre l'allure d'une objectivité, sournoisement rationalisée par les impératifs de production, les lois du marché.

Dans le cas de Stavisky, les choses ont été ainsi :

Quelque temps avant le retour d'Alain Resnais, voyageur du côté d'Arkham, Gérard Lebovici m'a proposé d'écrire pour Jean-Paul Belmondo un film concernant le personnage de Stavisky. Une documentation préliminaire me serait fournie par l'historienne Georgette Elgey.

J'écoutais Gérard Lebovici. Des images ont éclaté, avec la force insidieuse de l'évidence, sur l'écran de ma mémoire.

L'image de mon père, entrant dans la salle à manger familiale, à l'heure du petit déjeuner, le 7 février 1934, à Madrid, rue Alfonso XI. Je le vois jeter sur la table, devant ses enfants rassemblés, un journal du matin. Une photo en première page montrait un drôle de véhicule en flammes. C'était l'autobus célèbre et désuet de la place de la Concorde, incendié par les émeutiers. Nous regardions ce véhicule avec étonnement. A Madrid, nous avons déjà de superbes autobus londoniens à impériale, bien plus modernes ! « **Paris arde por los cuatro costados !** » disait mon père. Paris, donc, brûlait aux quatre coins. La nouvelle nous plongea dans la perplexité que provoquent les grands événements incompréhensibles.

Cette image, aussitôt, dans ma mémoire, alors que j'écoutais Gérard Lebovici, cette image convoquée par le seul nom de Stavisky, enchaînait sur toute une séquence d'images analogues.

(...) Une image, surtout, parmi toutes ces images :

L'homme traversait en courant la place de la Cybèle. Il était vêtu d'un bleu de chauffe délavé. Il était chaussé d'espadrilles. La course de l'homme était silencieuse. Les pigeons venaient de s'envoler, le battent de leurs ailes s'était évanoui dans l'air limpide de l'automne. Il me semblait entendre le bruit des fontaines, au milieu de la place, bruissantes autour du char de la déesse Cybèle. L'homme traversait la place en courant, fuyant la Garde civile. Il marchait sur des espadrilles à semelle de corde, il était vêtu d'un bleu de chauffe. Une camionnette découverte de la Garde civile est apparue dans le champ de ma vision. Debout sur la plate-forme, les gardes ont commencé à tirer sur l'homme en bleu de chauffe. C'était comme à la chasse au gros gibier, en Afrique. L'homme courait toujours, sans se retourner. Il a trébuché, atteint par une première balle. Aussitôt après, il a été foudroyé par une décharge groupée. Il s'est étalé de tout son long sur la chaussée de la place de la Cybèle. Une de ses espadrilles a été projetée au loin. L'homme vêtu d'un bleu de chauffe n'était plus qu'un misérable tas de toile délavée, tachée de sang. Le silence s'est rétabli, après les coups de feu, avant les bruits de la vie, de la ville, qui allaient renaître. Les pigeons sont revenus se poser sur le char de la déesse Cybèle, couverte des mouchettes de leurs fientes.

J'avais onze ans. Cette image a compté.

Mais d'autres images éclataient aussitôt, surgies celles-là non pas de ma mémoire d'une réalité vécue, mais de la réalité de mes rêves.

L'image d'un jour de juillet 1933.

Une vedette pompeusement appelée **Neptune** accostait au port de Cassis. Lev Davidovitch Trotski et Natalia Sedova étaient à bord. Je les voyais très nettement, dans cette image d'une mémoire irréaliste. Lui, voûté, vêtu de toile blanche, un plaid sur les épaules, terrassé par une crise de lumbago. Elle, frêle, à ses côtés. « Natacha, je t'aime ! » Ce cri, le dernier appel de Trotski, blessé mortellement par Ramon Mercader Del Rio, à Coyoacan, sept ans plus tard, ce cri résonnait anachroniquement sur ces images ensoleillées de l'arrivée de Lev Davidovitch en France, le 24 juillet 1933.

(...) Quoi qu'il en soit, il me semble bien que j'ai aussitôt accepté cette commande — un scénario sur Stavisky, pour Jean-Paul Belmondo — à cause de ces deux images, apparemment incongrues, qui m'ont subitement investi. L'image d'un ouvrier madrilène, assassiné par la Garde civile, en octobre 1934, place de la Cybèle. L'image de Lev Davidovitch Trotski arrivant au port de Cassis, le 24 juillet 1933.

A chacun ses obsessions...

Extraits de **Le Stavisky d'Alain Resnais**  
(Editions Gallimard, Paris, 1974)





MAISON DES ARTS ET DE LA CULTURE

petite salle  
Place de l'Hôtel-de-Ville,  
tél. : 899-90-50

vendredi 3, 20 h 30	<b>Nuit et brouillard</b> , 1955 <b>Hiroshima mon amour</b> , 1959
samedi 4, 20 h 30	<b>Toute la mémoire du monde</b> , 1956 <b>L'année dernière à Marienbad</b> , 1961
mercredi 8, 20 h 30	<b>Le chant du styrène</b> , 1958 <b>Muriel</b> , 1963
jeudi 9, 20 h 30	<b>Guernica</b> , 1950 <b>La guerre est finie</b> , 1966
vendredi 10, 20 h 30	<b>Les statues meurent aussi</b> , 1953 <b>Je t'aime, je t'aime</b> , 1968
samedi 11, 20 h 30	<b>Van Gogh</b> , 1948 <b>Gauguin</b> , 1950 <b>Stavisky</b> , 1974

PRIX DES PLACES

Adhérents .....	6 F
Adhérents moins de 18 ans et groupes ..	4 F
Non adhérents .....	8 F
Carte permanente, six séances .....	25 F

# BHV

## LE SPÉCIALISTE DE VOTRE RÉGION

- Tout pour le bricolage.
- Tout pour l'ameublement et la décoration.
- Tout pour l'équipement de votre maison.

centre commercial  
**hiz CRETEIL**

ISSN 0335 - 4229



direction jean négroni

# **créteil-rencontres 16/35**

**n° 10 bis**  
**octobre 1975**

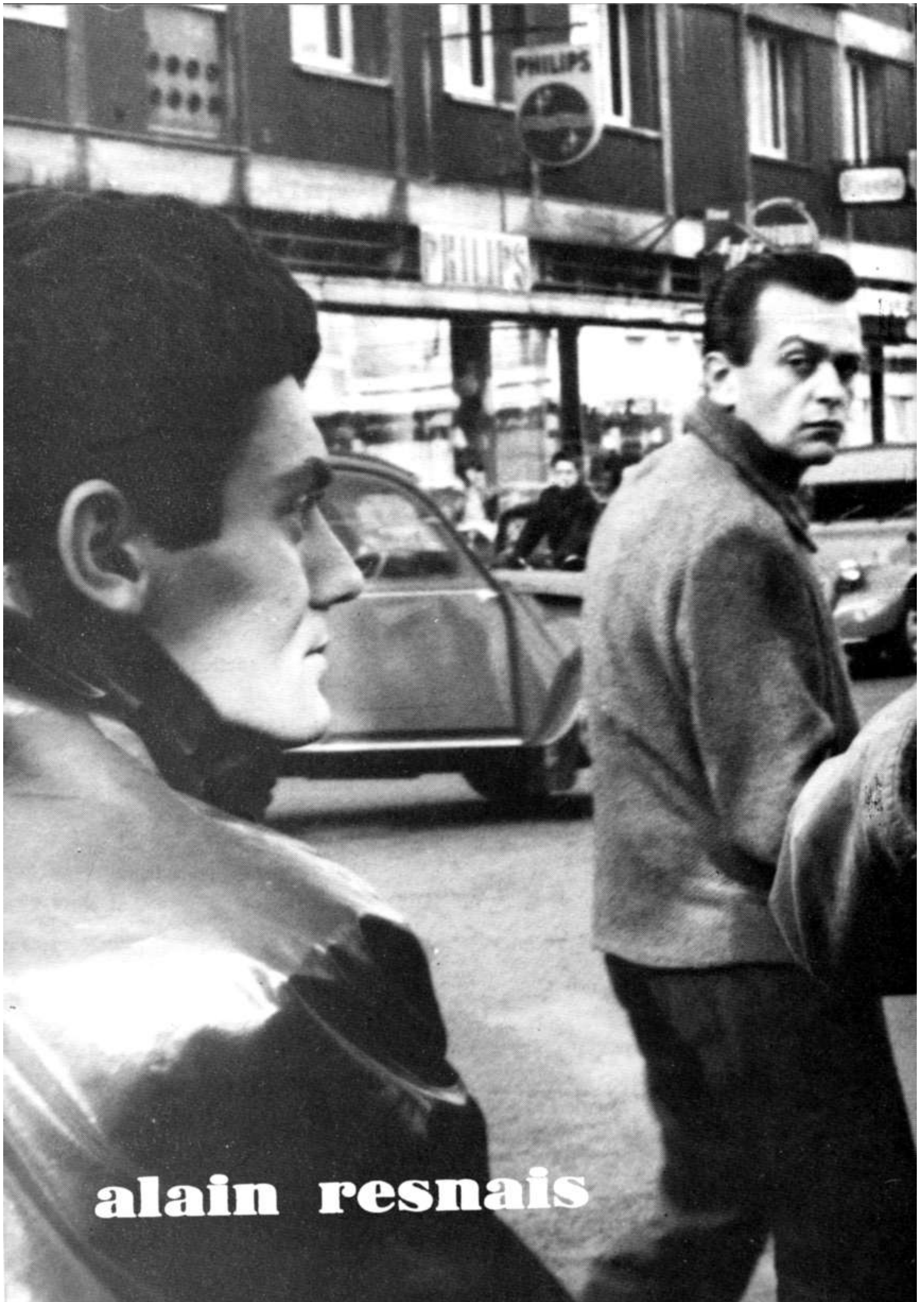
**maison des arts et de la culture de créteil**  
place de l'hôtel-de-ville, 94000 créteil, 899-90-50

## **section cinéma**

**olivier barrot**, responsable  
**jean-françois camus**, **jean-pierre jeancolas**, **gérard lefèvre**, animation  
**patricia basset**, secrétariat  
**anne kieffer**, archives  
**tina**, **michel bastian**, atelier spont'act  
**louis-gérard biet**, projections

supplément cinéma de créteil-rencontres n° 39, octobre 1975,  
publication périodique inscrite à la C.P.P.P. sous le n° 46 785  
directeur de la publication : jean négroni

imp. ruaud, vanves



**alain resnais**