

# Alain Resnais

## les coulisses de la création



François Thomas

# Alain Resnais

les coulisses de la création

**ARMAND COLIN**

## Du même auteur

### Ouvrages

*L'Atelier d'Alain Resnais* (Flammarion, 1989)

*Citizen Kane* (avec Jean-Pierre Berthomé, Flammarion, 1992)

*Orson Welles au travail* (avec Jean-Pierre Berthomé, Cahiers du cinéma, 2006)

### Direction d'ouvrages collectifs

*Le Court métrage français de 1945 à 1968: de l'âge d'or aux contrebandiers*  
(avec Dominique Bluher, Presses universitaires de Rennes, 2005)

*Le Mythe du « director's cut »* (avec Michel Marie, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008)

### Réalisation de documentaire

*L'Atelier d'Alain Resnais: autour d'« On connaît la chanson »* (Arena Films/Arte, 1997, disponible sur le DVD Pathé d'*On connaît la chanson*)

Photo de couverture: Alain Resnais (en amour) et Sabine Azéma, tournage de *Pas sur la bouche* (2003) © Laurent Herbiet / Arena Films

Quatrième de couverture: Alain Resnais et François Thomas, tournage de *Cœurs* (2006) © Sylvie Biscioni / Soudaine Compagnie

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du

Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2016

Armand Colin est une marque de Dunod Éditeur,  
11, rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN: 978-2-200-61616-8

[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

## Remerciements

**M**es remerciements vont en premier lieu aux producteurs et collaborateurs d'Alain Resnais dont les propos forment l'essentiel de ce livre : Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jean-Pierre Bacri, Renato Berta, André Dussollier, Bruno Fontaine, Éric Gautier, Laurent Herbiet, Agnès Jaoui, Jean-Louis Livi, Hervé de Luze, Bruno Podalydès, Julie Salvador, Mark Snow, Lambert Wilson et le regretté Jacques Saulnier. Ils se sont montrés généreux de leur temps, prêts à partager leurs secrets de fabrication, et nombre d'entre eux m'ont donné accès à des documents indispensables pour mieux comprendre la genèse des films auxquels ils ont participé. Leur appui s'est souvent étendu bien au-delà de nos heures d'entretien. Chacun sait (Jacques Saulnier savait) ce que je lui dois à travers les années.

Pour nos conversations informelles sur leur travail avec Resnais et les informations qu'ils m'ont confiées depuis que j'ai entamé ce livre, je remercie Patrick Armisen, Sylvie Biscioni, Marianne Campos, Nathalie Déposé, Christine Duchier, Frédéric Pardon, Philippe Roux, François Samuelson et Iris Wong, et particulièrement Matthieu Beutter, Jacky Hardouin, Émilien Lazon, Frédéric Moreau et Solange Zeitoun. Bruno Pesery m'a accordé un entretien de quatorze heures, sans en donner *in fine* l'autorisation de publication. Jean-Marie Blondel m'a apporté une aide inappréciable sur le plateau des *Herbes folles*. Quant à la reine des scriptes, Sylvette Baudrot, je lui suis reconnaissant non seulement de sa bienveillance malicieuse, mais aussi d'avoir déposé à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française ses archives, grâce auxquelles il est aisé de se familiariser avec le déroulement des tournages. Un grand merci également à Valdo Kneubühler, Régis Robert, Antonella Rotolo, Gilles Veyrat et Delphine Warin de la Bibliothèque du film.

Pour le chapitre sur *Aimer, boire et chanter*, j'ai bénéficié d'un accueil exceptionnellement chaleureux de toute l'équipe. Toutes les personnes citées plus haut qui ont contribué au film ont renouvelé leur aide par des entretiens ou des conversations informelles. Je remercie en outre, pour les entretiens qu'ils m'ont accordés, Blutch, Dominique Bouilleret, Jackie Budin, Hippolyte Girardot, Gérard Hardy, Sandrine Kiberlain, Isabelle Merlet, Caroline Silhol et Michel Vuillermoz, ainsi que, pour nos discussions et leur convivialité, Arnaud Borrel, Sophie Breton, Anastasia Durand, Jean-Pierre Duret, Gwénaëlle Duriard, Dominique Eyraud, Christian Gazio, Séverine Guignard, Delphine Jaffart, Nathalie Lao, Guillaume Lips, Constance Netter, Fabienne Octobre, Kay

Phillips, Basile Trouillet, Clémentine Vaudaux, sans oublier les équipes d'électriciens (Philippe Depardieu, Philippe Pouyet, Cosimo Pagliara), de machinistes (Guy Plasson, Yohann Fusinelli) et de régisseurs (Sylvie Demaizière, Émilie Avré, Thibault Leclerc, Louise Parker). Merci à l'assistant monteur Lionel Cassan pour la séance de visionnage de rushes. La dauphine des scriptes, Clémentine Schaeffer, m'a prêté ses documents sur ce film ainsi que sur *Vous n'avez encore rien vu* et a répondu à mes questions. Pendant la mise en route du projet *Arrivals & Departures*, mes échanges avec les interlocuteurs habituels du réalisateur ont été pareillement éclairants.

Pour leur accueil constamment cordial, merci à Philippe Storez chez Arena Films et à Babeth Delaporte et Christine Olivier chez F Comme Film.

L'illustration est redevable à la générosité de nombreuses personnes citées ailleurs dans ces remerciements, à commencer par Jean-Louis Livi, Bruno Pesery, Renée Saulnier et Blutch. Sylvie Biscioni m'a montré ses milliers de photos prises sur le plateau de *Pas sur la bouche*, *Cœurs* et *Les Herbes folles*, et son confrère Arnaud Borrel m'a donné un accès illimité à son travail sur *Vous n'avez encore rien vu* et *Aimer, boire et chanter*. Fatim-Zorah Essouci, chez Arena Films, et Constance Netter, chez F Comme Film, m'ont grandement facilité la tâche. Les captures d'écran sont de Gianpiero Vergerio D'Amico.

Sylvie Pras, responsable des cinémas au Centre Georges Pompidou, Judith Revault d'Allonnes, son assistante, et Natacha Laurent, alors déléguée générale de la Cinémathèque de Toulouse, m'ont associé en 2008 à l'organisation des rétrospectives Alain Resnais qui ont été le stimulant à l'origine de mon envie d'entreprendre ce livre.

Isabelle Gruault, Alice et Joséphine Laforce, Michel Marie, Laura Nine, Seiji Parmentier, Christophe Perdet-Mily, Dominique de Ribbentrop, Renée Saulnier, Georges Sturm, Jean-Louis Young et Jean-Pierre Zwobada ont apporté leurs pierres secrètes à l'édifice.

Jean-Pierre Berthomé, Olivier Curchod et Philippe Rouyer, complices indispensables, m'ont aidé pendant six ans à sculpter le projet. Jean-Pierre et Philippe, de même que Priska Morrissey, ont par ailleurs accepté la reprise d'entretiens faits en leur compagnie et publiés initialement dans la revue *Positif*. La revue en a aimablement autorisé l'utilisation, ainsi que celle d'un autre entretien paru dans ses colonnes.

Christophe Jeauffroy, tôt informé du projet, l'a soutenu par tous les moyens.

Au sein d'Armand Colin, le directeur éditorial Jean-Baptiste Gugès et l'éditrice Cécile Rastier se sont montrés d'une loyauté, d'un sens du dialogue et d'une ouverture d'esprit incomparables.

Cher Alain, notre amitié a été pudique et tendre. Ce livre espère rendre à vos films autant qu'ils m'ont donné.

# Sommaire

Avant-propos	11
Les méthodes de travail 1992-2014	13

## **Producteurs**

Jean-Louis Livi et Julie Salvador	25
-----------------------------------	----

## **Scénaristes et adaptateurs**

Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri	57
Laurent Herbiet	79

## **Décorateur**

Jacques Saulnier	101
------------------	-----

## **Directeurs de la photographie**

Renato Berta	135
Éric Gautier	163

## **Comédiens**

Sabine Azéma	197
Pierre Arditi	233
André Dussollier	259
Lambert Wilson	283

### **Monteur**

Hervé de Luze 311

### **Musiciens**

Bruno Fontaine 343

Mark Snow 367

### **Joker**

Bruno Podalydès 397

Deux années avec *Aimer, boire et chanter* 419

Le dernier projet : *Arrivals & Departures* 483

Filmographie 491

Bibliographie 496

Documents sonores et audiovisuels 501

Sources et crédits 503

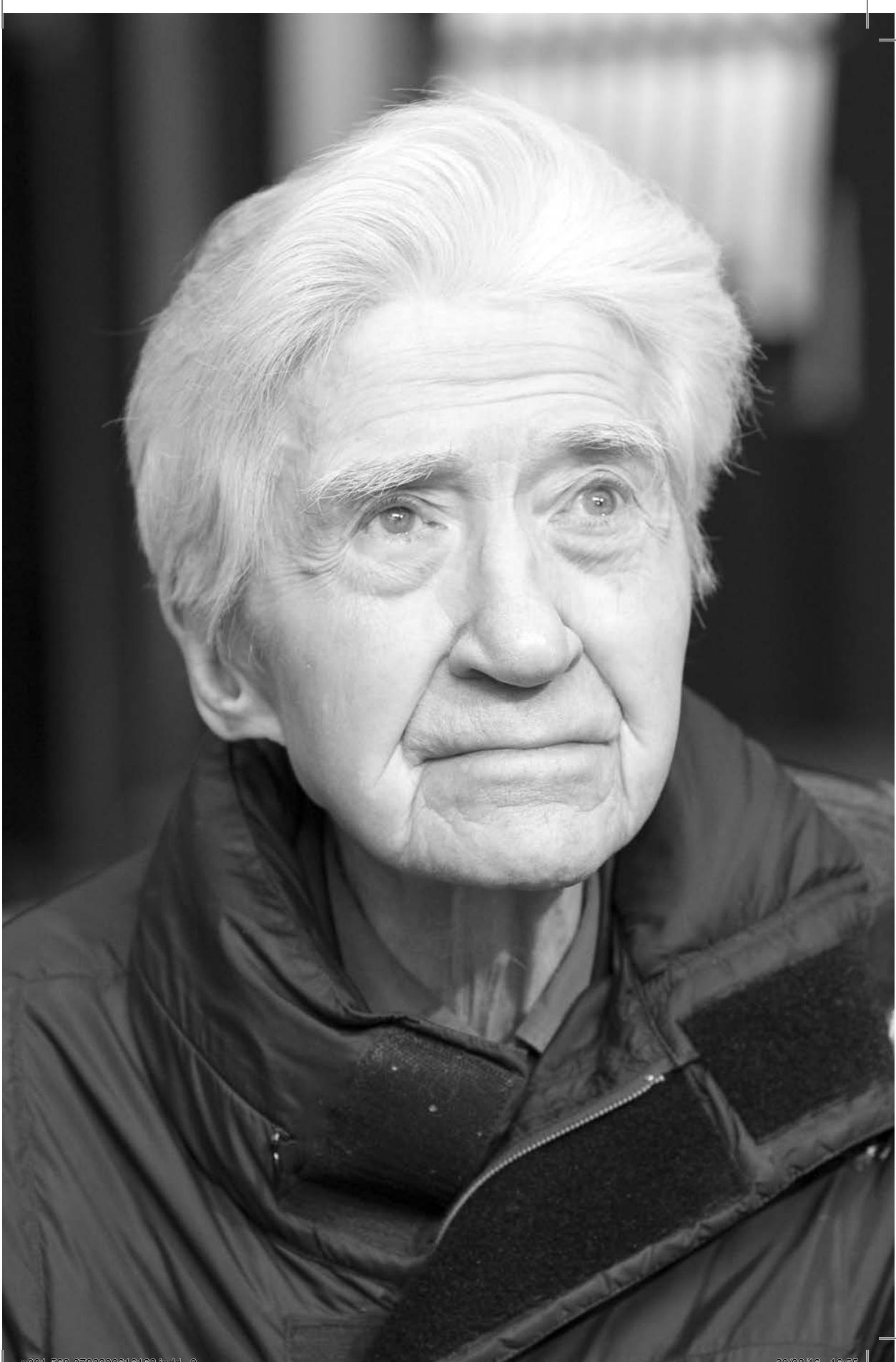
Index des noms 505

Index des films 510

### **Avertissement**

Les films jumeaux *No smoking* et *Smoking* peuvent être vus dans l'ordre que choisira chaque spectateur, et donc l'ordre de leurs titres ne peut qu'être conventionnel ou aléatoire. La scripte Sylvette Baudrot a tiré au sort l'ordre dans lequel, par souci d'homogénéité, j'écrirai les titres de ces deux films tout au long du livre.







## Avant-propos

Ceci est mon second livre sur Alain Resnais et son équipe. Le premier, *L'Atelier d'Alain Resnais*, publié en 1989, s'arrêtait à *I want to go home* sorti cette année-là et comportait principalement des entretiens avec douze collaborateurs du cinéaste représentant onze corps de métier. Le titre venait d'une déclaration de Resnais selon laquelle le cinéma est un « art d'atelier ». Resnais s'est en effet toujours plu à affirmer que les véritables auteurs d'un film sont le scénariste, les comédiens et le compositeur (dans d'autres versions, la liste s'allonge) et à ne glisser habilement le réalisateur qu'au milieu de l'énumération des techniciens de plateau. Le livre montrait que l'artiste Resnais était indissociable du chef d'atelier au tour d'esprit concret, attaché aux modalités artisanales du cinéma.

Vingt-sept ans plus tard, *Alain Resnais, les coulisses de la création* explore la suite de la filmographie du réalisateur au moyen de nouveaux témoignages. Des entretiens avec un producteur, une productrice exécutive et quatorze collaborateurs dégagent l'apport de chacun à la création collective et retracent la genèse des longs métrages tournés entre 1992 et 2011 : *No smoking* et *Smoking*, *On connaît la chanson*, *Pas sur la bouche*, *Cœurs*, *Les Herbes folles* et *Vous n'avez encore rien vu*. Je relate ensuite à la première personne la fabrication d'*Aimer, boire et chanter*, tourné en 2013, puis le démarrage de *Arrivals & Departures*, projet interrompu par la mort de Resnais en 2014.

Ma perspective s'est transformée depuis le premier livre, en même temps que ma relation avec Resnais et son équipe. Au moment de *L'Atelier*, sauf pour *I want to go home*, j'enquêtais *a posteriori* sur le processus de fabrication des films, en bénéficiant notamment des éclairages de Florence Malraux, alors première assistante et épouse de Resnais. Depuis, à mesure que s'est épanouie mon amitié avec le cinéaste, j'ai souvent été associé de plus près à son travail. En 1997, à la demande de son producteur Bruno Pesery, j'ai réalisé un documentaire télévisé sur *On connaît la chanson* qui donnait la parole à comédiens et techniciens. J'ai observé quelques jours de tournage d'*On connaît la chanson*, de *Cœurs* et de *Vous n'avez encore rien vu*, une douzaine de jours d'*Aimer, boire et chanter*, une trentaine des *Herbes folles*. Sur ces cinq films, j'ai lu plusieurs moutures des scénarios, mes conversations régulières avec Resnais et ses collaborateurs me tenaient

informé de l'avancement des projets. Il m'est arrivé d'assister à d'autres moments de la genèse, comme l'enregistrement musical, et de voir des copies de travail. J'ai donc été parfois témoin des événements sur lesquels j'interroge mes interlocuteurs.

Âgé de soixante-dix ans lorsqu'il a entrepris le tournage de *No smoking* et *Smoking*, Resnais a dû une part de sa longévité artistique à sa capacité à agréger autour de lui une équipe fidèle avec laquelle il gagnait en rapidité et en cohésion. Depuis 1992, ses films ont été l'œuvre d'une équipe encore plus stable et plus homogène qu'auparavant : il a travaillé pour deux producteurs seulement (Bruno Pesery et Jean-Louis Livi), a recouru aux services de deux scriptes, deux monteurs, deux mixeurs et trois chefs opérateurs et s'est toujours adressé au même décorateur et à la même créatrice de costumes. Il a invariablement fait appel à tout ou partie du quatuor de comédiens formé de Sabine Azéma (qu'il a épousée en 1998), Pierre Arditi, André Dussollier et Lambert Wilson.

Pour le choix des interviewés, je me suis concentré sur un nombre de métiers resserré : la production, le scénario, le décor, la direction de la photographie, le montage et la musique, sans oublier le quatuor de comédiens. J'ai sollicité plusieurs représentants de la plupart des professions, en m'en tenant à ceux qui avaient travaillé au moins deux fois avec Resnais<sup>1</sup>. La plupart des interviewés ont rejoint l'atelier d'Alain Resnais dans les années 1990 et 2000. Un invité d'honneur est Bruno Podalydès qui, après les bandes-annonces de *Pas sur la bouche*, a réalisé l'émission télévisée religieuse de *Cœurs* et la captation d'*Eurydice* dans *Vous n'avez encore rien vu*.

Les entretiens ont été enregistrés pour l'essentiel entre septembre 2010 et février 2014 – avant la mort de Resnais et de Jacques Saulnier, son décorateur de toujours, raison pour laquelle mes interlocuteurs et moi-même parlons d'eux au présent. J'avais interrogé antérieurement quelques collaborateurs pour la revue *Positif* à la sortie d'un film ou pour la préparation du documentaire sur *On connaît la chanson* ; des révisions et mises à jour ont alors été effectuées en leur compagnie ou avec leur aval. Tous les interviewés ont été invités à relire et corriger leurs propos.

Mais commençons par un chapitre qui explore l'évolution des méthodes de travail de Resnais dans cette dernière partie de sa carrière. On découvrira qu'il y a infléchi voire brisé certaines règles que l'on croyait immuables.

---

1. Sont alors absents de ces pages Jean-Michel Ribes, qui a adapté pour *Cœurs* une pièce anglaise d'Alan Ayckbourn sans rien lui retrancher, et John Pattison, le compositeur de *No smoking* et *Smoking*. Je salue par ailleurs la mémoire d'Albert Jurgenson, longtemps le monteur attiré de Resnais, dont la maladie qui allait l'emporter a interrompu la carrière peu après *No smoking* et *Smoking*. Bruno Pesery, de son côté, a renoncé à figurer dans ce livre.

# Les méthodes de travail 1992-2014

**O**u comment Alain Resnais, prenant un nouvel élan avec l'appui de ses producteurs, a modifié certaines de ses habitudes aussi bien pour la conception des scénarios ou les méthodes de préparation et de tournage que pour le recrutement des comédiens et des autres collaborateurs.



Photo d'équipe de *Vous n'avez encore rien vu*

## Des producteurs au long cours

Depuis ses débuts dans le long métrage à la fin des années 1950 jusqu'aux années 1980, Resnais avait régulièrement changé de producteur d'un film à l'autre. Plusieurs de ses projets avaient même connu une genèse difficile, passant de main en main. Resnais avait semblé pouvoir entreprendre une association à long terme avec quatre producteurs: Anatole Dauman

(*Hiroshima mon amour*, *Muriel ou le Temps d'un retour*), Raymond Froment (*L'Année dernière à Marienbad*), Philippe Dussart (*Mon oncle d'Amérique*, *La vie est un roman*, *L'Amour à mort*) et Marin Karmitz (*Mélo*, *I want to go home*). Ces alliances se sont toutefois interrompues pour différentes raisons : faillite de Froment, moindre intérêt de Dauman et Karmitz pour les projets suivants du cinéaste, disparition de l'agent puis coproducteur et distributeur Gérard Lebovici qui était responsable en sous-main de la collaboration avec Dussart.

À partir de 1992, au contraire, Resnais a continûment bénéficié d'associations durables. Il a été soutenu par le même producteur, Bruno Pesery, pendant quatorze ans, avant de l'être par Jean-Louis Livi durant ses sept dernières années.

Pesery a été l'interlocuteur de Resnais de 1992 à 2006. Il a relevé le pari audacieux d'un des rares projets dont l'initiative ait appartenu pleinement à Resnais : *No smoking* et *Smoking*, deux films jumeaux de deux heures et demie chacun, sortis le même jour, à voir dans l'ordre que choisira chaque spectateur. Outre les tournages effectifs suivants (*On connaît la chanson*, *Pas sur la bouche* et *Cœurs*), Pesery a financé la préparation très avancée de deux scénarios abandonnés.

Livi, ancien agent de Resnais dans les années 1980, a pris le relais pour *Les Herbes folles*, *Vous n'avez encore rien vu* et *Aimer, boire et chanter* avant de commander l'écriture de l'ultime projet, *Arrivals & Departures*. La productrice exécutive Julie Salvador, recrutée par Livi sur *Les Herbes folles* car elle avait tenu ce rôle sur *Cœurs*, a aidé à la transition avant de coproduire *Vous n'avez encore rien vu*. Resnais s'est donc toujours trouvé en terrain familier, avec des interlocuteurs rompus à ses méthodes de travail tout en étant force de proposition.

## Du scénario original à l'adaptation reine

Resnais, depuis son premier long métrage jusqu'au milieu des années 1980, avait pour principe affiché de ne tourner que des scénarios originaux. Il faisait avancer parallèlement l'écriture de plusieurs sujets confiés à plusieurs auteurs, souvent pour des producteurs différents. Dans bien des cas, il demandait à un romancier, un dramaturge, un créateur de bandes dessinées ou un essayiste de livrer son premier travail pour le cinéma. Après Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour* et Alain Robbe-Grillet pour *L'Année*

*dernière à Marienbad*, ce furent notamment Jean Cayrol pour *Muriel* ou Jacques Sternberg pour *Je t'aime je t'aime*. Seuls David Mercer, le scénariste de *Providence*, et Jean Gruault, celui de *Mon oncle d'Amérique*, *La vie est un roman* et *L'Amour à mort*, avaient déjà travaillé pour le cinéma. Les échanges de vues initiaux, essentiellement consacrés à des idées formelles, conduisaient souvent à expérimenter une construction dramatique inédite. L'écriture s'étalait généralement sur de nombreux mois, voire des années. Certains de ces projets étaient écartés par manque de disponibilité des scénaristes, faute d'en trouver le financement, à la suite de la cessation d'activités du producteur ou pour des raisons artistiques. Resnais ne cosignait jamais les scénarios et n'avait de cesse de mettre en avant ses scénaristes dans ses déclarations comme au générique. De fait, il ne prenait jamais la plume ni le clavier, il intervenait seulement en suggérant et corrigeant. Pourtant, nombre de ses scénaristes l'ont défini comme un coauteur *de facto*. Ainsi de Jorge Semprun à propos de *La guerre est finie* en 1966 : « *Alain Resnais n'écrit pas un mot du scénario qu'il va tourner, il ne met pas une virgule, mais il est présent depuis le premier jour et sans lui le scénario ne serait pas ce qu'il est. Par la discussion, par la critique, par la façon qu'il a de poser les problèmes, de construire les scènes, il est l'auteur du scénario*<sup>1</sup>. »

En 1986, l'entorse que représentait *Mélo* à ce fonctionnement avait surpris : après le report d'un projet complexe et onéreux avec Milan Kundera qui n'a en définitive jamais vu le jour, Resnais portait à l'écran une pièce de 1929 d'Henry Bernstein, dans des temps exceptionnellement rapides et pour un budget réduit. L'adaptation était l'œuvre de Resnais, mais le cinéaste a préféré ne pas la signer en restant fidèle à sa résolution de toujours : ne figurer qu'une fois au générique. Le principe d'adaptation était de resserrer ou « contracter », certes, mais de ne rien modifier au texte, même lorsque des termes paraissaient désuets. Par la suite, loin de n'être qu'une exception comme on pouvait le percevoir alors, *Mélo* est apparu comme la préfiguration d'un mode de travail concurrent qui a fini par prendre le dessus.

Au sortir de *Mélo*, Resnais a de nouveau mené parallèlement trois scénarios originaux, parmi lesquels seul *I want to go home*, écrit par l'Américain Jules Feiffer, a été tourné en 1988. Sans projet de long métrage prêt à se matérialiser, il s'est lancé en 1991 dans un documentaire de 52 minutes, *Gershwin*, pour la collection « L'Encyclopédie visuelle » destinée au marché de la vidéo et du CD-Rom. Puis il a entrepris l'adaptation des huit pièces

---

1. Entretien par Andrée Tournès, *Jeune Cinéma* n° 16, juin-juillet 1966, p. 18.

du Britannique Alan Ayckbourn regroupées sous le titre *Intimate Exchanges* et créées en 1982. Les films qui en ont résulté, *No smoking* et *Smoking* (1993), ont été écrits par Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui dont c'était le baptême de l'air comme scénaristes de cinéma. Jaoui et Bacri ont enchaîné avec *On connaît la chanson* (1997), leur premier scénario original, qui sera aussi le dernier scénario original tourné par Resnais<sup>1</sup>. Les années suivantes, d'autres scénarios originaux ont été envisagés, mais un seul a vraiment été développé, en 2000-2002: *Or...*, variation sur les légendes bretonnes du cycle d'Arthur qui devait marquer l'entrée en cinéma de l'écrivain Michel Le Bris. Après l'abandon d'*Or...* qui avait été mené sans projet parallèle, Resnais ne pouvait plus se permettre de rester trop longtemps sans tourner. La décision que Pesery et Resnais ont prise pour sortir de l'impasse a déterminé toute la suite de la carrière du cinéaste: celui-ci s'est converti définitivement aux adaptations, en songeant aussi bien à des remakes de films qu'à des adaptations de pièces, d'opérettes ou d'opéras.

D'où la mise en chantier des trois projets suivants pour le compte de Pesery. Le premier, dont l'exécution a été aussi rapide que celle de *Mélo*, était *Pas sur la bouche* (2003), d'après une opérette d'André Barde et Maurice Yvain créée en 1925 et dont Resnais a resserré lui-même le livret. Le deuxième projet, en 2004-2005, adaptait l'opérette allemande de Georg Kaiser et Kurt Weill *Le tsar se fait photographe*, créée en 1928 et dont l'action est située à Paris. Boris Bergman en a écrit les paroles françaises avant que le manque de partenaires financiers impose de renoncer au film. Pesery et Resnais ont rebondi avec *Cœurs* (2006), d'après la pièce d'Ayckbourn *Private Fears in Public Places* créée en 2004. Resnais a transposé l'action à Paris et demandé les dialogues français à l'auteur dramatique Jean-Michel Ribes.

*Les Herbes folles* (2009) a ensuite représenté une volte-face contredisant cinquante ans de déclarations du cinéaste: l'œuvre adaptée était pour la première fois un roman, *L'Incident* de Christian Gailly, publié en 1996, que Resnais avait lu comme fortuitement au milieu de dizaines de pièces à la recherche d'un sujet de film. L'adaptation était cosignée Alex Réval et Laurent Herbiet. Herbiet avait été le premier assistant de *Pas sur la bouche* avant de passer à la mise en scène. Réval est un pseudonyme que Resnais avait choisi pour un roman-feuilleton à l'âge de douze ans et qui a repris du service car le cinéaste, ayant signé un contrat d'auteur pour l'adaptation, ne

---

1. Les deux scénaristes signent Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui aux génériques de *No smoking* et *Smoking*, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri au générique d'*On connaît la chanson*.



pouvait juridiquement être tout à fait absent du générique. Au moment de la promotion des films concernés, Resnais se serait bien passé de donner une existence fictive à cet *alter ego* : mais comment faire l'éloge d'Herbiet en taisant Réval ?

Resnais, toujours en compagnie d'Herbiet, est revenu à des sources théâtrales avec *Vous n'avez encore rien vu* (2012) et *Aimer, boire et chanter* (2014). Le premier film bâtit une nouvelle intrigue en entrecroisant deux pièces de Jean Anouilh, *Cher Antoine* et *Eurydice*, créées respectivement en 1969 et 1941. Pour le second film, Resnais et Herbiet ont resserré la pièce d'Ayckbourn *Life of Riley*, créée en 2010, avant que le dramaturge Jean-Marie Besset écrive les dialogues français à partir de leur version. Puis Resnais et Herbiet se sont lancés dans l'adaptation, restée inachevée, de *Arrivals & Departures*, pièce d'Ayckbourn créée en 2013.

Le principe adopté pour *Mélo* a été entériné dans *Pas sur la bouche* et dans les adaptations d'Ayckbourn : c'est à la mise en scène et à l'interprétation de se plier au texte. La voie royale, suggère Resnais, est de s'appuyer sur les dialogues théâtraux au lieu de les réviser pour l'écran. L'angle d'attaque était le même pour *Les Herbes folles* : rester à 99 % fidèle au dialogue du roman – en ajoutant la fidélité au texte du narrateur, avec une place importante déléguée au récitant. Autrement dit, alors que Resnais avait fondé pendant trois décennies la singularité de ses films sur des scénarios originaux, ses choix formels hétérodoxes puisent maintenant leur origine dans le texte préexistant dont il matérialise le plus petit détail malaisément transposable en apparence au cinéma. Décision infinitésimale après décision infinitésimale, ce qui paraît exploitation méthodique et rationnelle du matériau fourni par autrui verse *in fine* dans l'irrationnel le plus secrètement personnel. Cela, d'autant plus que Resnais ajoute chaque fois un ingrédient surprise qui permet d'assurer que le film reste insaisissable, comme la neige de *Cœurs* ou les herbes folles qui donnent son titre à son adaptation de Gailly. Resnais ne procédait pas autrement avec les scénarios originaux, par exemple en faisant proliférer dans *On connaît la chanson* des méduses absentes du scénario. *Vous n'avez encore rien vu* est atypique puisque sa trame n'est que lointainement inspirée d'Anouilh alors que la majeure partie du dialogue vient de cet auteur.

Outre le choix d'une langue dialoguée inhabituelle au cinéma, les constructions dramatiques et les défis formels de Resnais induisent un jeu d'acteurs profondément stylisé. *No smoking* et *Smoking* invitaient leurs deux comédiens à différencier quatre ou cinq personnages chacun sans maquillage ni postiches excessifs. *On connaît la chanson* imposait d'alterner comme

si de rien n'était le dialogue et le jeu en playback sur la voix des interprètes originaux d'airs d'opérettes ou de chansons de variétés. Dans *Pas sur la bouche*, une troupe presque toute inexpérimentée dans le domaine du chant devait enregistrer une opérette avant de la tourner en playback. *Vous n'avez encore rien vu* demandait à quatorze comédiens de « dialoguer » avec les acteurs d'une captation théâtrale sans voir les images de celle-ci sur le plateau et confiait les mêmes répliques à plusieurs comédiens.

## Le rêve du studio, le rêve du découpage

Si *Mélo* est un pivot dans la carrière de Resnais, c'est aussi parce que, dès *No smoking* et *Smoking*, le cinéaste a renoué durablement avec les principes de réalisation mêlant souci artistique et vertus économiques qu'il avait développés pour son adaptation de Bernstein.

Avant *Mélo*, tous les films de Resnais comportaient du décor naturel, dans une proportion plus importante que le réalisateur ne l'aurait souhaité s'il avait disposé des moyens nécessaires. Resnais a toujours été un adepte des décors construits et, en 1969, il avait déjà conçu un projet sur le marquis de Sade comme un huis-clos filmé sur un seul plateau. À deux plans près, *Mélo* a été entièrement tourné en studio. Puis, défi inédit au cinéma, l'équipe de *No smoking* et *Smoking* n'a jamais mis les pieds hors du studio bien que toute l'action se déroule en plein air – un plein air construit. Les scénarios originaux suivants conduisaient à des choix distincts puisqu'*On connaît la chanson* a été filmé à 50 % en décors réels et qu'*Or...* aurait pu l'être dans une proportion plus importante. Privilégier les adaptations d'œuvres dramatiques n'a ensuite fait qu'aviver chez Resnais la soif de studio. Aucun plan de *Pas sur la bouche* et de *Cœurs* n'a été tourné en extérieurs, et il en serait allé de même (au prologue près) pour *Le tsar se fait photographe*. Les multiples lieux urbains du roman de Gailly rendaient inévitable le retour pour moitié au décor naturel dans *Les Herbes folles*, avant que *Vous n'avez encore rien vu* et *Aimer, boire et chanter* réclament de nouveau le studio quasi intégral et que le projet même de *Arrivals & Departures* soit fondé sur le principe du décor unique.

D'autres choix opérés à l'occasion de *Mélo* ont été confirmés dans la plupart des films produits par Pesery et Livi : tournage précédé de plusieurs semaines de répétitions avec les comédiens dans des lieux privés de lumière du jour, décors construits livrés à temps pour des répétitions supplémentaires

auxquelles le chef opérateur et le premier assistant au moins étaient également conviés. Ces méthodes, ainsi que le recours fréquent au plan long, ont généralement permis à Resnais de tourner à une cadence un peu plus soutenue qu'auparavant, et même beaucoup plus soutenue pour *No smoking* et *Smoking* et *Aimer, boire et chanter* qui sont, après *Mélo*, ceux de ses tournages au rythme le plus rapide.

Resnais, une fois la mouture finale du scénario livrée, a longtemps eu coutume de rédiger un découpage technique minutieux, pratique commune autrefois mais délaissée dans le cinéma français à partir des années 1970. Ce document communiqué à toute l'équipe permet d'inventer au tournage sur une base solide et de s'engager sur un plan de travail avec le producteur en parfaite connaissance de cause. Resnais y avait renoncé pour *I want to go home*, à moitié par manque de temps et à moitié par curiosité d'essayer cette autre voie, ce qu'il a regretté. Il a retenu une formule intermédiaire pour ses quatre tournages suivants : pour *No smoking* et *Smoking* et *On connaît la chanson*, il a imaginé le découpage de la majorité des scènes à la veille des répétitions ou pendant celles-ci, sans le formaliser dans un document complet destiné à tous ; pour les deux tiers de *Pas sur la bouche* et pour *Cœurs*, le premier assistant a pris en note dans les mêmes conditions un document resté confidentiel dans le cas de *Cœurs* puisque seuls Resnais et cet assistant le consultaient. Pour *Les Herbes folles*, *Vous n'avez encore rien vu* et *Aimer, boire et chanter*, au contraire, Resnais et Herbiet ont sauté l'étape du scénario pour s'atteler d'emblée à un découpage très « écrit » grâce auquel le lecteur visualisait sans peine un film. Le rêve implicite de Resnais est que le découpage préfigure le plus possible le montage du film achevé (seul un nombre infime de plans sont coupés dans la salle de montage) en même temps que le projet se réinvente au tournage sous l'impulsion créative des techniciens et des comédiens.

## La constitution de l'équipe : les anciens et les nouveaux

Une évolution nette se fait jour chez Resnais vers une reconduction accrue des collaborations qui vaut aussi bien pour les techniciens que pour les comédiens et les compositeurs. Cela, sans oublier ce que les recrutements décidés avec la production ont de conjoncturel : indisponibilité, cherté, refus d'X de côtoyer Y...

Resnais est attaché à des techniciens à la fois souples et inventifs, capables d'œuvrer à des films très différents, et qui doivent former une équipe cohérente et soudée. L'harmonie professionnelle et artistique des participants est une vertu cardinale tout comme leur capacité à aller au-delà des désirs du metteur en scène. Resnais revendique pleinement la part de création du moindre de ses collaborateurs, y compris ceux dont les tâches relèvent davantage de l'organisation.

Resnais s'était longtemps dit partisan de l'alternance : ne pas s'adresser toujours aux mêmes techniciens, mais changer en fonction des besoins stylistiques du projet ou pour le plaisir de travailler avec d'autres. Dans les faits, il s'est toujours montré d'une grande fidélité à certains chefs de poste, au point que, au fur et à mesure qu'avançaient les années 1970 et 1980, se dessinait la formation progressive d'un atelier homogène, remodelé certes d'un film à l'autre, mais marqué par la continuité. Ce phénomène s'est accentué à partir de *No smoking* et *Smoking* : Resnais a été amené à recomposer son équipe, en en créant une encore plus stable.

La plupart des collaborateurs récents de Resnais ont rejoint son atelier dans les années 1990 et 2000, mais deux d'entre eux, la scripte Sylvette Baudrot et le décorateur Jacques Saulnier, y étaient entrés dès *Hiroshima mon amour* en 1958 pour l'une, dès *L'Année dernière à Marienbad* en 1960 pour l'autre. Baudrot et Saulnier ont formé le socle historique de l'atelier et lui ont donné son sentiment de continuité.

Saulnier a participé à tous les longs métrages de Resnais pendant plus d'un demi-siècle, sauf *Je t'aime je t'aime* en 1967, ce qui fait de leur collaboration la plus longue de l'histoire du cinéma entre un réalisateur et un décorateur. Resnais a souvent déclaré ne pouvoir faire sans Saulnier son film suivant.

Le souhait formulé par Resnais dans les années 1980 d'alterner entre Baudrot et Hélène Sebillotte, la scripte de *Mon oncle d'Amérique* avec laquelle il s'était bien entendu, n'a été que brièvement suivi d'effet : Sebillotte a bien hérité de *L'Amour à mort* entre deux films proposés à Baudrot, mais l'avantage est allé à cette dernière pour *I want to go home* et *Gershwin* en raison de sa maîtrise de l'anglais, et Baudrot a finalement fait tous les films de Resnais entre 1985 et 2008, cédant seulement la place à Clémentine Schaeffer pour *Vous n'avez encore rien vu* et *Aimer, boire et chanter*.

La responsable des costumes Jackie Budin, Anglaise travaillant en France, a rejoint le noyau dur à l'occasion de *No smoking* et *Smoking* pour ne plus le

quitter. Elle a remplacé à ce poste Catherine Leterrier, qui avait collaboré aux six films précédents du cinéaste.

Avant notre période, Resnais confiait l'image de ses films à un tandem composé d'un directeur de la photographie et d'un cadreur. Dans les années 1970 et 1980, la direction de la photographie était le seul poste où Resnais avait suivi sur la durée un principe d'alternance, en essayant de réserver un film sur deux à Sacha Vierny qui, après les scènes tournées en France d'*Hiroshima mon amour*, a éclairé six de ses longs métrages. Le cadreur Philippe Brun, qui a fait huit des neuf films allant de *L'Année dernière à Marienbad* à *L'Amour à mort*, était pour sa part quasi inamovible. Marin Karmitz ayant posé son veto à l'embauche de Vierny et de Brun, Charlie Van Damme et Gilbert Duhalde ont respectivement éclairé et cadré *Mélo* et *I want to go home*. Puis, brouillé avec Vierny, Resnais a cherché non plus l'alternance, mais à s'attacher durablement un chef opérateur qu'il impliquerait très en amont du tournage. Il a fait une première rencontre avec Renato Berta, auquel on doit l'image de *No smoking* et *Smoking, On connaît la chanson* et *Pas sur la bouche*. Berta ayant l'habitude de cumuler la lumière et le cadre, Resnais s'est accoutumé facilement au dialogue avec un interlocuteur unique. Après que Pesery a récusé Berta pour *Cœurs*, Resnais a noué une nouvelle relation privilégiée avec Éric Gautier, auteur des images de ce film, des *Herbes folles* et de *Vous n'avez encore rien vu*. Gautier ayant à son tour été écarté d'*Aimer, boire et chanter*, la relève a été prise par Dominique Bouilleret.

Resnais n'a jamais obtenu de collaboration à long terme avec des ingénieurs du son, mais Jean-Marie Blondel a pu participer à trois films d'affilée (*Pas sur la bouche*, *Cœurs* et *Les Herbes folles*) et Jean-Pierre Duret aux deux suivants.

Après la séparation de Resnais avec Florence Malraux, qui avait été pendant plus de vingt ans sa première assistante (souvent en duo avec Jean Léon) et une éminence grise définie comme « *mentor exécutif* » au générique d'un de ses films, les quatre productions de Pesery ont eu chacune un premier assistant différent. On verra plus loin l'importance de celui de *Pas sur la bouche*, Laurent Herbiet, devenu le partenaire scénaristique de Resnais, et de celui de *Cœurs* et des trois films produits par Livi, Christophe Jeauffroy. Jeauffroy a assuré la soudure entre l'ère Pesery et l'ère Livi avec *Les Herbes folles*, puis ses tâches se sont élargies à la direction de production ainsi qu'à la coproduction ou à la production exécutive, faisant de lui le bras droit de Resnais.

Deux derniers piliers se sont imposés pour la postproduction, domaine où Resnais favorisait depuis longtemps la continuité. Après la retraite prématurée du monteur Albert Jurgenson auquel l'a lié une fidélité mutuelle de vingt-cinq ans, Resnais a entamé une collaboration ininterrompue avec Hervé de Luze d'*On connaît la chanson* à la fin. Et, à partir de *No smoking* et *Smoking*, il a réclamé le mixeur Gérard Lamps, absent seulement d'*On connaît la chanson*.

Décorateur, créatrice de costumes, chef opérateur, ingénieur du son, premier assistant, scripte, monteur, mixeur : à chaque film, au moins cinq de ces huit postes clés sur lesquels j'ai insisté étaient tenus par des techniciens déjà membres de l'atelier, et même tous les huit dans le cas des *Herbes folles*. Chacun de ces chefs de poste emmenait avec lui sa propre équipe, elle-même le plus souvent reconduite de film en film. Les nouveaux venus étaient aisément intégrés dans une atmosphère d'ensemble déterminée par la personnalité du metteur en scène et par ceux qui s'étaient déjà coulés dans son rythme.

Resnais faisait tout pour désamorcer les conflits, ne laissait rien paraître sur le moment et ne les évoquait pour ainsi dire jamais publiquement, même des décennies après les faits. Sur le plateau, seuls des signes à peine perceptibles pouvaient laisser deviner un mécontentement de sa part. La vision d'une création sereine est excessive si l'on s'attache à la réalité au jour le jour ; elle est pertinente pour la plupart des films de Resnais si l'on considère le climat général.

## Le phrasé du quatuor

Le premier plaisir de Resnais sur le plateau était le travail avec les comédiens. Il privilégiait les interprètes formés à l'art dramatique et a pu ainsi déclarer : « *On court le risque, avec l'acteur de cinéma à qui on demande une exagération qu'il n'a pas, d'un refus pour le motif que "ce n'est pas naturel". Le comédien de théâtre accepte plus facilement de ne pas être naturel : il sent, en particulier, comment le rythme peut être plus important qu'un prétendu "naturel"* ». » Attachant une importance capitale à la voix, Resnais aimait les comédiens qui, comme il l'a formulé dans divers entretiens, ont « *non pas un phrasé juste, mais un phrasé personnel* ».

---

1. Entretien par Mireille Calle-Gruber, *Conséquences* n° 1, automne 1983, p. 48.

Resnais a spectaculairement inversé sa pratique de la distribution d'acteurs au milieu des années 1980. Jusque-là, sa règle assumée était d'éviter de reprendre plusieurs fois les mêmes têtes d'affiche. Seule Delphine Seyrig avait été la vedette de deux films consécutifs, *L'Année dernière à Marienbad* et *Muriel*, tandis que d'autres devaient se satisfaire d'une collaboration unique, comme Emmanuelle Riva sur *Hiroshima mon amour*, Yves Montand sur *La guerre est finie* ou Nicole Garcia sur *Mon oncle d'Amérique*. Avec ses rôles principaux offerts à Laura Benson et Adolph Green, *I want to go home* a été le dernier film répondant à ce modèle. Le quatuor formé de Sabine Azéma, Fanny Ardant, Pierre Arditi et André Dussollier, intronisé avec *La vie est un roman*, *L'Amour à mort* et *Mélo*, puis resserré au duo Azéma-Arditi pour *No smoking* et *Smoking*, a cédé la place à partir d'*On connaît la chanson* à un nouveau quatuor où Azéma, Arditi et Dussollier ont été rejoints par Lambert Wilson. Dans plusieurs cas, il était entendu d'emblée, avant l'écriture du scénario original ou la sélection de l'œuvre à adapter, que le film devait comporter des rôles pour tels membres de ce quatuor. Tous quatre auraient dû interpréter *Or...* et *Le tsar se fait photographe*. On en venait à guetter les nouvelles têtes, comme Audrey Tautou, Jalil Lespert, Isabelle Nanty, Isabelle Carré, Laura Morante ou Sandrine Kiberlain.

Ce choix du quatuor et d'une poignée d'autres interprètes conviés deux ou trois fois de suite, comme Anne Consigny, Mathieu Amalric ou Michel Vuillermoz, ressort d'autant plus dans les adaptations théâtrales au nombre de comédiens réduit : une demi-douzaine dans *Cœurs* et dans *Aimer, boire et chanter*. Le parti pris initial de *Vous n'avez encore rien vu*, légèrement infléchi ensuite, était explicite : le dramaturge Antoine d'Anthac et son majordome devaient être interprétés par deux nouveaux venus dans l'univers de Resnais (ce furent Denis Podalydès et Andrzej Seweryn), tandis que les fidèles comédiens d'Antoine seraient incarnés par treize familiers des plateaux de Resnais. *Vous n'avez encore rien vu* est du reste un hommage sans borne au métier de comédien.

## Un compositeur français, deux anglo-saxons

Partisan déclaré de la musique originale, Resnais accordait une telle importance à la partition qu'il concevait parfois son film dans l'esprit du compositeur qu'il comptait solliciter. La présence du chant dans plusieurs de ses projets récents n'était qu'une des manifestations de son goût pour les expériences musicales, un goût déclaré dès ses courts métrages documentaires de

jeunesse, bien avant qu'il entreprenne en 1974 une analyse raisonnée et systématique de l'évolution de la musique classique occidentale tout en fréquentant les comédies musicales sur les scènes anglo-saxonnes.

Resnais a longtemps prôné le changement systématique de compositeur d'un film à l'autre et, de fait, seuls Giovanni Fusco (*Hiroshima mon amour* et *La guerre est finie*) et M. Philippe-Gérard (*La vie est un roman* et *Mélo*) avaient jusque-là travaillé à deux de ses longs métrages. Dans notre période, après avoir proposé *No smoking* et *Smoking* à l'Anglais John Pattison, auteur des musiques de scène d'Ayckbourn, il a pérennisé ses deux collaborations suivantes. Pour *On connaît la chanson* et *Pas sur la bouche*, où le conseiller musical et arrangeur allait jouer un rôle décisif, il a fait appel à Bruno Fontaine, en lui demandant en outre de la musique originale. Fontaine devait également assurer la direction musicale du *Tsar se fait photographe* avant de jeter l'éponge pour raisons de santé. Avec Fontaine comme avec Pattison, Resnais confirmait une de ses habitudes tenaces : confier à un compositeur sa première musique de cinéma. Il en va tout autrement avec le choix de l'Américain Mark Snow pour *Cœurs* et les trois films suivants : Resnais a glissé dans son œuvre son goût pour l'univers musical des séries télévisées *The X-Files* et *Millennium*. Snow, comme Pattison, a ainsi rejoint la cohorte des musiciens étrangers que Resnais a recrutés sur la majorité de ses longs métrages, de Hans Werner Henze à Krzysztof Penderecki en passant par les compositeurs de comédies musicales Stephen Sondheim et John Kander.

\*  
\*\*

Avec tous ses collaborateurs, Resnais cherchait à faire le même film. La rigueur dans la préparation consistait surtout à créer un climat de confiance, une complicité, une convergence de l'ensemble de l'équipe plutôt qu'à définir de façon rigoureuse ce qui serait fait sur le plateau – un plateau où pourrait, à l'intérieur de ce cadre, régner la souplesse. Les semaines ou les mois de discussions à bâtons rompus créaient l'adhésion. Resnais imprégnait ses collaborateurs de sa sensibilité, il les familiarisait avec des univers artistiques susceptibles de nourrir le projet en cours, il les lançait sur de fausses pistes, il s'ingéniait parfois à ce qu'ils trouvent d'eux-mêmes ce qu'il avait résolu en son for intérieur, et surtout il faisait en sorte que leur créativité s'épanouisse. C'est ce qui ressortira des entretiens qui suivent.



# Jean-Louis Livi et Julie Salvador

## *Producteurs*



Alain Resnais et Jean-Louis Livi,  
tournage de *Vous n'avez encore rien vu*



Julie Salvador et Alain Resnais,  
tournage des *Herbes folles*

Jean-Louis Livi, longtemps un des principaux agents du cinéma français, est passé à la production en 1990. On lui doit notamment *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau, *Un cœur en hiver* de Claude Sautet, *L'Accompagnatrice* et *Le Sourire* de Claude Miller, *Sur mes lèvres* de Jacques Audiard et *Camille redouble* de Noémie Lvovsky, ainsi que des films d'Yves Angelo, Bertrand Blier, Marc Dugain, Gérard Lauzier, Philippe Le Guay ou Bruno Nuytten. Il est également auteur dramatique et directeur de théâtre.

Julie Salvador, directrice de production de films d'Anne Fontaine ou Bernard Rapp pour les sociétés de Bruno Pesery, a été productrice exécutive

de *Cœurs*. Collaborant ensuite avec Jean-Louis Livi, elle a créé en 2008 avec Christophe Jeuffroy sa propre société, Christmas in July, dont les premiers films ont été réalisés par Martin Provost, Yolande Moreau, Marilyne Canto, Thomas Salvador et Emmanuelle Cuau.

Jean-Louis Livi a produit avec sa société F Comme Film *Les Herbes folles*, *Vous n'avez encore rien vu* et, depuis cet entretien, *Aimer, boire et chanter*. Julie Salvador était productrice exécutive des *Herbes folles* et cumulait ce poste avec celui de coproductrice pour *Vous n'avez encore rien vu*.

*Pour commencer, une question sur les débuts de vos collaborations respectives avec Alain Resnais. Jean-Louis, quel rôle avez-vous eu comme agent de Resnais dans les années 1980 et comment êtes-vous devenu son producteur avec Les Herbes folles ?*

*Jean-Louis Livi :* J'ai rencontré Alain en 1965 sur le plateau de *La guerre est finie* où jouait mon oncle Yves Montand. Je l'ai mieux connu à partir de 1972 ou 1973, quand il a rejoint l'agence artistique Artmédia où j'épaulais mon mentor Gérard Lebovici. J'ai été en mesure d'œuvrer au financement de *Mon oncle d'Amérique*. Puis j'ai eu la chance de représenter Alain dans les années 1980 après que Lebovici m'a demandé de prendre sa relève à la direction d'Artmédia tandis qu'il entamait une carrière de producteur et distributeur. Mon meilleur souvenir comme agent avec Alain, c'est la mise en route de *Mélo*. Nous avons tenté de monter un projet que devait écrire Milan Kundera, mais pour des raisons financières nous n'avions pu aboutir. Alain tenait à tourner un nouveau film le plus vite possible. Il m'a dit qu'il avait une idée folle : porter à l'écran une pièce d'Henry Bernstein, *Mélo*. Je suis passionné de théâtre, mais je ne connaissais alors Bernstein que de nom. J'ai lu *Mélo*, j'ai appelé Alain pour lui dire que je trouvais la pièce admirable. Avec sa prudence habituelle, il a souligné qu'elle était impossible à produire au cinéma, mais je lui ai proposé d'essayer. J'ai simplement ajouté qu'il serait obligé de faire un tel film très bon marché, et il m'a confirmé qu'il voyait des moyens d'y parvenir. J'ai aussitôt appelé Marin Karmitz, dont je connaissais le goût pour les films d'Alain. Marin a lu la pièce et m'a répondu dans les vingt-quatre heures : il était partant. Il s'est lancé pour un budget équivalent à 1,1 million d'euros, inflation non comprise. *Mélo* s'est fait dans l'enthousiasme et cela a donné un des plus beaux films que j'aie jamais vus.

Après vingt-quatre années passées à exercer le métier d'agent, je l'ai abandonné en 1990 pour devenir producteur. J'avais éprouvé beaucoup de satisfaction à défendre nos clients, à aider des projets à se monter, parfois même à en prendre l'initiative. Artmédia était en position hégémonique,

nous représentions à peu près tout le monde dans le cinéma français, mais j'aspirais à me rapprocher davantage de la création. J'aime être au départ de l'aventure, ne pas me contenter de recevoir des scénarios finis, mais participer à la recherche de sujets avec des metteurs en scène. Je ressentais le besoin de prendre des risques, d'être plus pleinement associé au succès d'un film, quitte à souffrir davantage en cas d'échec. Dans le cours de cette nouvelle vie, j'ai gardé des relations amicales avec Alain, mais il travaillait avec Bruno Pesery. Cela a donné les très beaux films que vous savez, et je n'ai pas cherché à entamer de projet avec Alain.

Un jour de 2006, mon épouse Caroline Silhol, qui avait joué dans *I want to go home*, a rencontré Alain par hasard. Dans la conversation, Caroline lui a dit à quel point j'étais élogieux à son égard et que je regrettais de n'avoir produit aucun de ses films. Alain lui a répondu : « *Dites-lui de m'appeler.* » J'étais dubitatif, je ne voulais pas interférer dans ses relations avec Bruno, mais je l'ai invité à déjeuner. Alain m'a dit qu'il était libre de rencontrer d'autres producteurs et que, si nous travaillions ensemble, je ne le « volerais » à personne. Je lui ai répondu que j'étais prêt à faire un film tout de suite avec lui, et de fil en aiguille la collaboration s'est nouée. Il restait à trouver un sujet.

*Julie, comment êtes-vous devenue productrice exécutive de Cœurs avec Bruno Pesery, avant d'enchaîner sur Les Herbes folles puis Vous n'avez encore rien vu avec Jean-Louis Livi ?*

*Julie Salvador :* Je travaillais pour Bruno Pesery depuis 2003 comme directrice de production. *Mélo*, que j'ai vu à sa sortie à l'âge de seize ans, est le film qui m'a donné envie de faire du cinéma, du jour au lendemain. Chaque fois que Bruno m'annonçait qu'il pensait à moi pour un projet, je me disais : « *Pourvu que ce soit un film de Resnais !* » C'est finalement arrivé avec *Cœurs*, et Bruno m'a poussée à être productrice exécutive, une fonction qui n'existait pas sur les films auxquels j'avais alors participé. J'étais surprise. Mon premier réflexe était de préférer rester directrice de production en me disant que je voulais tellement être à côté de Resnais et que je pourrais le voir tous les jours. Sans assister aux prises de vues proprement dites, le directeur de production est présent aux abords du plateau. Bruno savait qu'à long terme je voulais produire et il m'a convaincue de prendre cette autre place où j'aurais une relation plus forte avec Resnais et son équipe et une part plus importante dans l'élaboration du film. Bruno a dû aussi penser que Resnais avait besoin de ce lien entre la production et l'équipe. Il m'a mis le pied à l'étrier et je lui en serai reconnaissante à jamais. Après

*Cœurs*, alors que j'avais quitté la société de Bruno, je rêvais bien entendu de retravailler avec Resnais. Et un jour, Jean-Louis m'a appelée pour me proposer de nous rencontrer. J'étais folle de joie.

*J.-L.L.* : Alain m'avait parlé de Julie dans des termes extrêmement chaleureux. Je pensais qu'il fallait autour de lui une équipe homogène, qui entretienne des relations d'un autre temps, des rapports de confiance et je dirais presque d'affectivité. Je ne crois pas qu'on puisse travailler avec Alain sans ces notions-là.

*J.S.* : Je n'avais jamais rencontré Jean-Louis. Lors de notre premier rendez-vous, il m'a dit : « *Alain Resnais m'a parlé de vous. Je ne veux pas faire ce film sans vous. Vous êtes ici chez vous, vous commencez aujourd'hui.* »

*J.-L.L.* : Pour la même raison, le moment venu, nous avons choisi Christophe Jeauffroy comme premier assistant, ou comme super-assistant puisqu'il a un rôle très important.

*J.S.* : Pour *Cœurs*, j'avais proposé le nom de Christophe, qui avait travaillé avec Bertrand Bonello ou les frères Larrieu et qui est un diplomate sans égal. Resnais avait rencontré un autre assistant qui avait préféré trois semaines avec Spielberg à huit mois avec lui. Et Christophe épaula toujours Resnais aujourd'hui.

*Quelle est la répartition des tâches entre la production déléguée et la production exécutive ?*

*J.-L.L.* : C'est entremêlé. On ne peut pas exercer ces fonctions sans connaître les soucis des uns et des autres, les obligations et les droits des uns et des autres. Le métier de producteur, chacun le sait, est très difficile à définir. C'est un agrégat de fonctions artistiques et financières, qui est variable d'une personne à l'autre et même d'un film à l'autre. Julie a l'expérience de tout ce qui concerne les contrats, les auteurs, les équipes, la fabrication, sans oublier le relationnel qui est extrêmement important.

*J.S.* : Le producteur délégué est seul responsable auprès des intervenants financiers, c'est lui qui s'engage sur la garantie de bonne fin et sur la date de livraison. Il est le garant du film sur toute la chaîne. Il confie au producteur exécutif la fabrication du film, tout en restant impliqué directement dans les grandes décisions. Je m'occupais de la mise en place des équipes, du terrain, je recherchais l'adéquation entre le projet et les moyens, en soumettant toujours mes propositions à Jean-Louis. Les choses ont évolué, aussi. Sur *Cœurs*, nous avons fonctionné de façon classique : Christophe était premier assistant, Hervé Duhamel était un excellent directeur de production, j'étais

productrice exécutive. Or Christophe et moi, nous avons noué, je crois, une relation très forte avec Resnais, qui allait au-delà de nos fonctions. Sur *Les Herbes folles* et *Vous n'avez encore rien vu*, Jean-Louis, Christophe et moi, nous avons inventé des procédures plus souples, adéquates au besoin de Resnais de se trouver en confiance avec une équipe resserrée et soudée.

*Sur Les Herbes folles, vous aviez un directeur de production, Philippe Roux. Sur Vous n'avez encore rien vu, Christophe Jeauffroy était à la fois premier assistant et directeur de production. Quel était l'avantage de ce cumul?*

*J.-L.L.* : Christophe a les deux formations. La force, c'est de ne pas avoir le moindre attermoisement entre le premier assistant et le directeur de production. Christophe participe à des réunions artistiques auxquelles le directeur de production, habituellement, n'est pas convié. Tout va beaucoup plus vite.

*J.S.* : Christophe pouvait prendre sur-le-champ une décision qui, sinon, aurait été le résultat de longues négociations. Comme il connaît parfaitement le découpage et qu'il comprend Resnais à demi-mot, il mesure aussitôt les répercussions financières d'un choix artistique et les répercussions artistiques d'un choix financier. Quand nous avons fait *Les Herbes folles*, il avait déjà quitté la carrière d'assistant pour celle de directeur de production. Mais Resnais avait une telle confiance en lui que Christophe a accepté de redevenir assistant pour le protéger et assurer la continuité dans l'organisation des projets. Au quotidien, il est aujourd'hui l'interlocuteur privilégié de Resnais pendant la préparation, pendant le tournage et même après. Christophe adore la fabrication. Je suis plus proche du travail de Jean-Louis et de la production que du plateau et de l'organisation.

*J.-L.L.* : Christophe sait aussi épargner à Alain les échos des conflits qui existent moins sur ses films que sur les autres, mais qui existent tout de même. Il prend sur lui pour que rien ne vienne perturber la concentration d'Alain et son élan.

*Qu'est-ce qui distingue Resnais des autres metteurs en scène avec lesquels vous avez travaillé?*

*J.-L.L.* : L'inspiration d'Alain, sur un sujet, sur des choix formels, peut difficilement se rationaliser, se raisonner. En artiste authentique, Alain travaille avec une mentalité d'artisan, ce qui lui permet entre autres de donner l'occasion à son formalisme revendiqué de faire remonter le fond à la surface. Tout détail, pour lui, a une importance fondamentale. Et, même en lui demandant une explication, on ne comprend pas toujours pourquoi elle est fondamentale avant d'avoir vu le film. Moi qui suis absolument logique et

terre à terre, j'attache chez Alain beaucoup de prix à ce qui relève de l'imaginaire. C'est ce qui apporte la poésie. Alain, aussi, est d'une humilité singulière. Et il est d'une éducation rare. C'est quelqu'un qui n'impose rien. Vous ne pouvez rien lui imposer non plus, soyons clair. Avec lui, les décisions se prennent d'un commun accord. Il cherche l'harmonie. Quand on parle avec lui, on est magnifié, on a l'impression d'être intelligent.

*J.S.* : Pour moi, ce qui le singularise, c'est sa passion. Une passion qu'il nous fait partager. Il emploie constamment des métaphores musicales pour expliquer ce qu'il veut faire. Il a une curiosité immense et il nous parle aussi bien des dernières pièces récentes qu'il a lues que de films qu'il a vus dans les années 1930 et dont il se rappelle le moindre détail. C'est le seul metteur en scène que je connaisse qui ne commence pas à travailler tant qu'il n'a pas salué tout le monde en arrivant le matin. Et il plaisante sans arrêt, c'est très drôle de travailler avec lui. Il nous ferait déplacer des montagnes.

*J.-L.L.* : Un film d'Alain Resnais, c'est un chantier à chaque fois, c'est particulier à produire. Avec Alain, il y a des éléments de confort qui sont indispensables. Ce sont des films qui ne sont pas systématiquement bon marché, à cause de son exigence de qualité. Alain est prêt à consentir des efforts, mais pour lui la forme compte parfois plus que le fond, ou en tout cas ne peut pas compter moins que le fond. Ce n'est pas si en vigueur que cela dans notre métier. La forme doit donc être absolument protégée. Alain ne veut pas faire un film cher pour faire un film cher. La preuve, c'est que sur *Mélo*, rien n'a coûté cher. Mais il ne fera pas de concessions uniquement pour pouvoir tourner le film. Si les exigences artistiques ne sont pas remplies à cause du prix, eh bien, c'est tout simple, on ne fait pas le film.

*J.S.* : Avec lui, aussi, tout est considérablement préparé. Les répétitions avec les comédiens dans un local vide où il fait tracer les décors au sol et installer des repères pour les meubles, puis les répétitions avec les comédiens et les principaux techniciens dans les décors construits, toutes ces étapes sont longues et onéreuses, surtout quand on loue des plateaux pendant des semaines, mais elles permettent d'arriver à une qualité.

*Quel est votre apport artistique sur le tournage ou le montage ?*

*J.-L.L.* : Je dirais : Alain fait ce qu'il veut !... Il a la gentillesse de me poser de temps en temps des questions. Il sollicite la critique, les avis. Et j'ai été surpris, même, qu'il accepte si simplement certaines de mes suggestions. Cela va de discussions sur le casting au regret qu'une scène étalonnée soit trop sombre. Mais quand on travaille avec Alain, on sait qu'on a affaire à un maître.