

## REGARDS SUR LES COLLECTIONS

### Alain Resnais au travail ou le tournage de *Muriel ou le temps d'un retour*

Par Gildas Mathieu

L'auteur a rédigé cet article à la suite d'un travail universitaire autour des documents de la scripte Sylvette Baudrot sur le film *Muriel* d'Alain Resnais conservés à la BiFi. Ce travail a été réalisé dans le cadre des ateliers rencontres organisés à la BiFi en 2006 autour de documents d'archives sous la responsabilité de Sylvie Lindeperg, maître de conférences à l'UFR Cinéma et Audiovisuel de l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle.

Toutes les archives reproduites dans cet article proviennent de la Collection Jaune.



Alain Resnais sur le Tournage de *Muriel*...  
Pierre Zucca

*Muriel ou le temps d'un retour* présente, comme la plupart des oeuvres d'Alain Resnais, une structure déconstruite, fragmentée, qui pose un problème crucial à qui s'intéresse à la petite cuisine du cinéma : en quoi le tournage joue-t-il un rôle décisif sur la facture finale ? Resnais a-t-il pensé et repensé son film dès l'écriture et le découpage, se contentant ensuite d'appliquer son scénario comme un musicien suit fidèlement sa partition ? Ou bien trouve-t-il son film au montage, après avoir expérimenté plusieurs idées sur le plateau ? Une étude comparée du scénario préalable et du montage final apporte déjà des éléments de réponse : Resnais semble maîtriser de bout en bout la conception de son film avant même le premier tour de manivelle, et très peu de

modifications séparent la lettre de l'image. Reste à savoir si les rares différences sont le fruit d'une réflexion au stade du montage (Resnais se rendant compte, par exemple, que telle scène ne "fonctionne" pas ou mériterait d'être placée ailleurs dans le récit) ou, plus prosaïquement, de problèmes rencontrés lors du tournage. Pour répondre à cette question, les chercheurs disposent d'un matériau précieux : le rapport de scripte, qui consigne jour par jour et plan par plan le moindre aléa de tournage et les solutions choisies par le cinéaste. Du premier clap de début au dernier clap de fin, chaque détail est noté. La scripte est la "mémoire" du film – avec le réalisateur, elle est sans doute l'une des seules personnes à en assurer l'entière continuité. Ces documents témoignent à leur manière de l'âme d'un tournage avec autant de force que bien des commentaires. Et s'ils ne font pas dans la littérature superflue, ils nous révèlent beaucoup des cinéastes au travail. Sylvette Baudrot a légué ses archives à la BiFi. En étudiant ses cahiers, nous voyons véritablement au fil des pages comment Alain Resnais impose sa vision en dépit de contraintes très fortes.

De quoi se compose un rapport de scripte ? Chaque feuille contient les mêmes indications et correspond au tournage d'un seul plan. Prenons en exemple **le plan 790**. Dans la partie supérieure de la page, la scripte affiche d'abord le titre du film : on remarque ici que Sylvette Baudrot écrit seulement "*Le Temps*", abréviation du *Temps d'un retour* – qui a donc longtemps servi de titre officiel au projet avant de devenir simple sous-titre à *Muriel*. Tout en haut, la scripte note ensuite le décor ("Cuisine"), le numéro du plan ("790"), et la date ("29 décembre"). Le numéro du plan permet au monteur de se référer rapidement au découpage. Quelques précisions techniques servent, quant à elles, à éviter les faux raccords : pour chaque plan, la scripte rapporte soigneusement l'objectif choisi par le chef opérateur ("50"), la distance de prise de vue ("1,50 m"), le tournage en intérieur ou en extérieur, de jour ou de nuit, enfin le type de caméra utilisé ("300"). Le minutage renvoie

à la durée moyenne du plan (7" = 7 secondes). Les lignes numérotées juste en dessous correspondent aux prises successives. La scripte résume chacune en quelques mots, qui insistent sur ses défauts ("*Trop penchée*") ou ses qualités ("*Bonne*"). Les numéros entourés ("2" et "3") indiquent les "bonnes prises" à tirer. Cela facilite le travail de montage en réduisant la taille des rushes. Si les lignes se limitent à cinq pour plus de clarté, il n'est pas rare que Resnais effectue bien plus de prises. Sylvette Baudrot doit alors écrire tout petit ou déborder en s'efforçant de rester lisible. Dans les deux colonnes principales au milieu de la page, elle retranscrit le contenu du plan en séparant la bande-image de la bande-son : côté gauche, elle donne une description synthétique de l'action et note l'échelle de plan ("PR" = Plan rapproché) ; côté droit, elle rapporte le dialogue ou le son de la scène. Enfin, les deux derniers carrés du bas sont destinés aux remarques et aux croquis. Sylvette Baudrot n'en a presque jamais l'usage. Parfois, elle laisse un commentaire pour signaler un faux raccord éventuel, garder la trace d'un détail voulu par le cinéaste, voire donner un conseil personnel. Comment exploiter un document aussi aride en apparence ? En lisant entre les lignes, en observant le choix des prises, il est pourtant possible de comprendre quelques clés de la méthode Resnais.



Feuille du plan 790

**Cliquer sur l'image pour zoomer.**

Le rapport de scripte tenu par Sylvette Baudrot compte quatorze cahiers qui couvrent toute la durée du tournage. Il commence le 24 octobre 1962 et s'achève le 15 janvier 1963 – presque trois mois. Cette durée n'est pas exceptionnelle, mais elle est tout de même assez importante par rapport aux standards de l'époque. Le tournage n'a connu strictement aucune interruption, se poursuivant quasi tous les jours (quand ce ne sont pas des nuits), avec relâche les dimanches et arrêt général autour de Noël (du 23 au 26 décembre) et le 1<sup>er</sup> janvier.



Bernard (Jean-Baptiste Thierrée) dans les rues de Boulogne-sur-Mer.

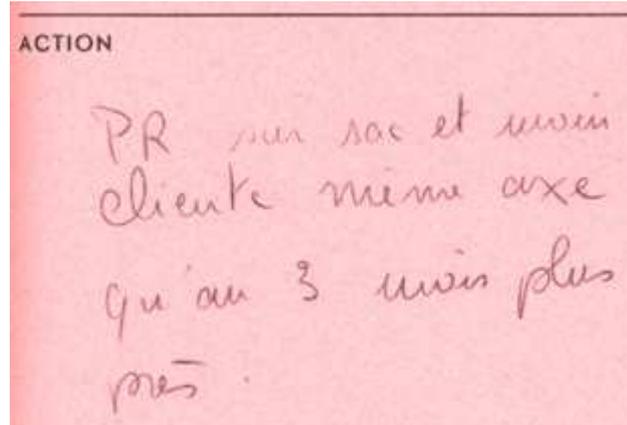
DR

L'élaboration du plan de travail se fonde sur des impératifs de lieu (tourner à la suite toutes les scènes qui se situent dans le même décor) et de personnes (ne pas faire revenir un comédien de second rôle toutes les deux semaines). Ces règles imposent au tournage son rythme à respecter ainsi qu'une dynamique. Les séquences n'étant pas tournées dans leur ordre chronologique, il faut parvenir à maintenir un esprit global au film, ne pas perdre le fil. En ce sens, il n'est pas anodin de constater que la première journée de tournage a été dévolue à mettre en boîte des plans courts et sans comédiens, filmés dans les rues de Boulogne-sur-Mer. La ville occupe une place très importante dans le

film – elle en est un grand personnage métaphorique : son histoire ("ville-martyre de la guerre" bombardée et reconstruite) se relie constamment à l'histoire des protagonistes, traumatisés par le double souvenir de 39-45 et de la guerre d'Algérie. En tournant ces images les premiers jours, en équipe réduite, le cinéaste se met directement dans le bain

de son film. De plus, la facilité relative de ces plans, qui ne nécessitent pas une énorme mise en place, lui permet de rentrer doucement dans le vif du sujet et de ne pas se trouver tout de suite dans une ambiance de suractivité un peu oubliée depuis le tournage du film précédent.

De même, la toute dernière journée de tournage servira à "comblé les trous" et à filmer les plans restants avec la satisfaction du travail accompli. Là encore, on peut remarquer avec intérêt que Resnais a terminé le tournage en s'occupant des tout premiers plans. La séquence d'introduction, si impressionnante pour le spectateur, n'a demandé qu'une demi-journée de travail. Une succession d'images de plus en plus rapides fixe en gros plan des détails d'intérieur ou des parties de corps. Alors que la séquence paraît dans son montage d'une complexité



Gros plan de la feuille du plan 4.

**Cliquer sur l'image pour voir le document en entier.**

absolue, le rapport de scripte résume mieux qu'une analyse poussée la simplicité de la mise en scène. Resnais n'a en réalité tourné que dix gros plans, dont l'un (la main gantée qui ouvre le film) est repris cinq fois à un rythme stroboscopique. Tous les autres plans ne sont que des morceaux élégamment coupés à l'intérieur d'un même panoramique. Resnais n'a eu besoin que d'une seule prise à chaque fois (cf. **plans 3 et 4**) : un vrai travail d'orfèvre. Ce que prouve à longueur de pages ce rapport de scripte se trouve synthétisé ici : contrairement à d'autres cinéastes, Resnais ne cherche pratiquement jamais à *se couvrir* lors d'un tournage. Il sait précisément ce qu'il veut et ne jette presque rien. Et s'il lui arrive de filmer une même scène sous plusieurs angles, ce n'est pas par prudence : on peut vérifier, script et film à l'appui, qu'il intégrera au moins une fois un élément de chacun de ces axes au sein de son montage final.

Confirmation par les chiffres. Le rapport de scripte fait état de 942 plans initialement prévus avant tournage. Le découpage établi à partir du film fini recense quant à lui 773 plans. Cet écart n'est pas immense, le déchet est très mince par rapport aux cinéastes qui *se couvrent* systématiquement. La plupart du temps, la sélection se fait au moment même du tournage. Plusieurs feuilles du rapport signalent que Resnais a choisi de condenser plusieurs plans en un seul : efficacité absolue.



Alain Resnais sur le tournage du film.

DR

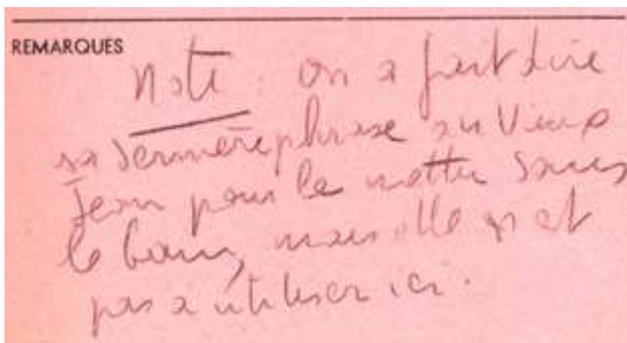
Dès les premiers jours de tournage se vérifie une donnée constante : Resnais fait très peu de prises et ne revient jamais en arrière. Le travail semble avancer avec une rigueur inexorable, les plans se suivent et s'enchaînent avec une logique implacable. En moyenne, une dizaine de plans tournés par jour. Pour chaque plan, quatre ou cinq prises, rarement plus, souvent moins. Pour les plans les plus simples, Resnais ne prend pas le soin de *doubler*. Par contraste, il faut donc s'interroger sur les plans qui demandent énormément de prises. Pourquoi, tout à coup, le cinéaste se fait-il plus exigeant ? Variations, hésitations,

difficultés ? Un peu tout cela à la fois, nous dit le rapport de scripte. Certaines séquences sont directement et classiquement exposées aux accidents imprévus, comme les séquences tournées en centre-ville avec beaucoup de figurants qui regardent la caméra de manière trop visible ; les séquences à cheval soumises aux caprices de l'animal ("Le cheval ne veut pas avancer", écrit Sylvette Baudrot en commentaire du plan 319) ; les séquences tournant autour d'un jeu très physique et violent (quinze prises pour le plan où Alphonse bondit sur Ernest et tente de l'étouffer, huit pour celui où Bernard gifle Françoise – "Bon pour la gifle", "Mauvais pour la gifle" note soigneusement la scripte)...

Tout cela est assez commun et constitue une expérience partagée par tous les cinéastes. Toutefois, même dans ces moments techniquement pénibles, Resnais apparaît maître de lui-même et des éléments. La scène du cheval est ainsi beaucoup plus découpée que prévu, sans doute pour masquer les problèmes d'orientation, et le cinéaste renverse les défauts de la prise en qualités : "Il sort à gauche et dans le plan suivant rentre aussi par la gauche – impression de zigzag voulue par Resnais", écrit en bas de page Sylvette Baudrot. Etonnant cas où la scripte est obligée de mettre sur papier un faux raccord afin de se rappeler de ne pas le faire remarquer !



Bernard (Jean-Baptiste Thierrée)  
DR



Gros plan de la feuille du plan 918.

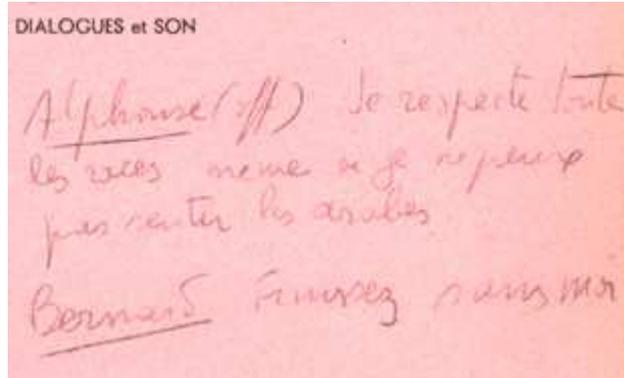
**Cliquer sur l'image pour voir le document en entier.**

Plus stimulante se révèle l'étude approfondie des scènes cruciales du film : c'est ici que l'on se rend compte combien Alain Resnais, ayant préalablement réglé toutes les questions de mise en scène (Où placer la caméra ? Quand changer de plan ?), peut se préoccuper entièrement du jeu de ses comédiens. Après la première prise, Resnais introduit peu à peu de légers changements dans le plan : cette marge qu'il se laisse au tournage apporte un décalage heureux à la

mécanique d'horloger attestée par l'ensemble du document. Mais quand le cinéaste dépasse d'un millimètre ce qui était prévu à l'écriture, c'est encore par excès de scrupule, en pleine conscience de ses moyens et de ses effets... Sans reprendre en détail toutes les scènes, un simple parcours du rapport suffit à comprendre que le comédien est le centre d'une attention très forte chez Resnais. De manière révélatrice, au **plan 918**, la scripte écrit à propos de la première apparition du Vieux Jean : "On a fait dire au Vieux Jean sa dernière phrase pour le mettre dans le bain, mais elle n'est pas à utiliser." L'acteur, qui débute son propre tournage le 26 novembre alors que ses compagnons de jeu sont sur le pied de guerre depuis un mois, doit trouver ses repères. Il attaque directement sur une scène cruciale : "Bernard m'a dit qu'il avait connu une Muriel, il ne faut pas la déranger." Ce plan constitue la dernière apparition du Vieux Jean dans le film. Comme Alain Resnais attendait le dernier jour pour filmer ses premiers plans, il dirige ici d'emblée son comédien en le mettant dans les conditions du dénouement. Cette méthode prouve sa maîtrise globale du film.

Pour étudier son travail avec les comédiens, reprenons le tournage des

gros plans. La scène du restaurant rassemble aux deux tiers du film tous les personnages principaux. Le récit confronte deux visions de l'Algérie : Alphonse (Jean-Pierre Kérien) et Bernard (Jean-Baptiste Thierrée). Le premier (du moins le prétend-il) a tenu un café à Alger pendant quinze ans, le second revient de son service militaire. Le **plan 529** marque un pic d'intensité : à la question "Pourquoi n'êtes vous pas resté là-bas ?" Alphonse répond : "Je respecte toutes les races, même si je ne peux pas sentir les Arabes." Sur ce, Bernard se lève violemment de table en déclarant : "Finissez sans moi." Le gros plan sur Bernard, qui dure à peine deux secondes, a demandé huit prises. Sylvette Baudrot a entouré la première et les deux dernières. Resnais privilégie aussi bien la spontanéité du comédien à la première prise que l'aboutissement de son jeu après plusieurs prises. Entre-temps, le cinéaste a procédé à diverses variantes. La scripte note ainsi dans la partie "Action" que Bernard se lève dans les prises 1 à 4, tandis qu'il ne se lève pas mais baisse les mains dans les prises 5 à 8. Resnais a sans doute dû trouver que le geste discret de Bernard baissant les mains exprimait sa colère avec plus de subtilité qu'un mouvement plus brusque. Après deux tentatives (la première fois, il "garde les mains devant son visage" à la prise 5), le comédien trouve ses marques. Cette insistance pour deux secondes de film montre combien Resnais est à la recherche de l'image juste. Il tournera également huit prises pour le contrechamp sur Alphonse.



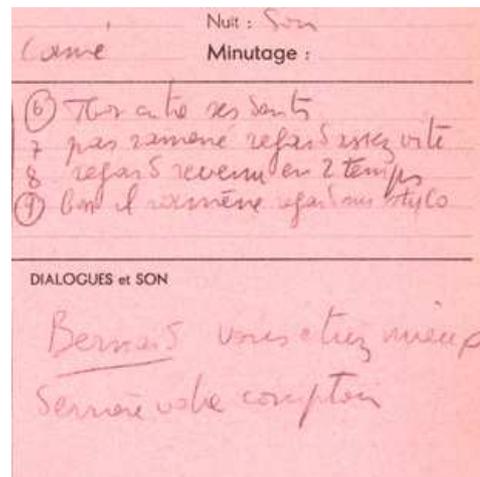
Gros plan de la feuille du plan 529.

**Cliquer sur l'image pour voir le document en entier.**



Alphonse (Jean-Pierre Kérien) et Bernard (Jean-Baptiste Thierrée)

Pierre Zucca



Gros plan de la feuille de plan 523

**Cliquer sur l'image pour voir le document en entier.**

Dans la même séquence, arrêtons-nous sur **le plan 523**. En plan rapproché, juste avant l'explosion, Bernard, un portemine entre les mains, fixe Alphonse et lui envoie une petite pique ironique se rapportant à son prétendu métier de gérant en Algérie : "Vous étiez mieux derrière votre comptoir ?" Les neuf prises soulignent un important travail d'*ajustement*. Sylvette Baudrot note d'abord un ton "plus agressif" à la prise 3, puis "pas assez chuchoté" à la prise 5. Resnais se montre attentif à la moindre nuance : la phrase de Bernard exprime une colère rentrée, il faut trouver la bonne moyenne – ni trop, ni pas assez. La synthèse arrive alors à la prise 6, considérée par la scripte comme "Très bonne, entre ses dents". Après avoir réglé la modulation, Resnais se concentre dans les trois dernières prises sur le regard, qu'il veut rapide et fuyant. Aussi récurve-t-il la première "pas assez rapide", puis la deuxième "en deux temps" avant d'accepter la dernière : "Il ramène son regard sur le stylo." Le détail marque bien la précision du

travail accompli : en quittant Alphonse des yeux pour un objet, Bernard montre son dédain.

De manière récurrente, le choix des variantes se joue entre une interprétation collant au texte et une interprétation plus décalée. Le rapport de scripte fait très souvent état de prises tournées dans deux orientations très différentes. Exemple avec **le plan 204** qui renvoie à une scène importante scellant les retrouvailles entre Hélène (Delphine Seyrig) et Alphonse. Lors de ce premier moment d'intimité, ils échangent des souvenirs du passé. Et Hélène de s'écrier : *"Oh ! Vous étiez impossible ! Ces coups de téléphone à n'importe quelle heure ! On vous aimait sans vous : fallait avoir vingt ans... Je serai curieuse de savoir après..."* Sur les cinq prises tournées, Sylvette Baudrot en

entoure trois, qui traduisent une nette progression dans la direction d'acteur. La première prise épouse les paroles d'Hélène, qui frémit encore en revivant le passé : "Violente, yeux révoltés." La troisième accentue plutôt sa gêne face à cet ancien amant : "Crispée." La cinquième enfin renverse cette tendance, elle est "plus douce et mélancolique" : Resnais met alors moins l'accent sur les émotions du passé que sur la rêverie du présent – plus proche de la psychologie des personnages. En comparant les prises retenues au tournage et leur version achevée dans le film, on observe que le cinéaste favorise toujours un jeu d'acteur qui rend l'intention de la scène sans redondance.



Alphonse (Jean-Pierre Kérien) et Hélène (Delphine Seyrig) DR

**Cliquer sur l'image pour voir la feuille du plan 204.**



Bernard (Jean-Baptiste Thierrée) et Marie-Do (Martine Vatel) DR

**Cliquer sur l'image pour voir la feuille du plan 728 bis.**

Inévitablement, les variations apportent ainsi un éclairage nouveau à la scène. Exemple au **plan 728 bis**. Le moment est grave en apparence, puisque Bernard discute avec son amie Marie-Do (Martine Vatel) en ces mots : *"Si tu pars là-bas, je ne te verrai plus" / "Si je pensais vraiment ce que tu dis, je ne partirais pas"...* Trois prises ont suffi pour ce plan. Et si l'on enlève la première, mise de côté pour des raisons techniques ("résistance électrique dans le champ"), on constate que Resnais s'est contenté de tourner deux versions opposées. Dans un premier temps, il reste fidèle au premier degré : "Sérieux", note Sylvette Baudrot. Puis il tente une "VARIANTE" soulignée par des majuscules : "Version riieuse".

S'il les conserve toutes deux pour réserver sa décision finale au montage, il apparaît avec clarté à la vision du film que le cinéaste fait presque systématiquement le pari de la légèreté. En jouant du contrepoint avec le dialogue, il offre un second niveau de lecture à la scène et renforce le naturel des comédiens : ce qui devrait donner lieu à un mélodrame de séparation devient un moment très doux de complicité. De même pour Robert (Philippe

Laudenbach), l'ancien camarade de Bernard et tortionnaire sans remords : beaucoup de prises ont permis d'affiner et de préciser le personnage tel qu'on le retrouve dans le film. Alors que Resnais privilégiait d'abord un côté menaçant, Sylvette Baudrot note l'intérêt d'une version plus ironique : c'est bien évidemment celle que le cinéaste a retenue, donnant à Robert une dimension plus riche et plus cruelle encore.

Le rapport de scripte offre un aperçu certes réducteur mais complet de la somme de travail exigée par la fabrication d'un film. Ce qui frappe ici, c'est le professionnalisme sans faille qui préside à l'agencement des jours et des plans, dû à une organisation préalable qui ne laisse aucune place au hasard. Cette précision constitue le fondement même d'un tournage, mais peu de cinéastes contrôlent aussi efficacement leur film et ne lâchent jamais une seule seconde leur détermination initiale. Hitchcock aimait à dire que, pour lui, le tournage n'était que l'exécution parfaite d'une partition déjà composée. Il aurait pu en dire

presque autant de Resnais s'il ne fallait compter avec la fraîcheur apportée par ses comédiens. Certes, il suffit peut-être de lire certains propos publiés *autour* d'un film pour se faire une idée de la manière dont se déroule un tournage de Resnais – il n'empêche que certains traits caractéristiques se lisent déjà *dans* les documents produits par le film, *dans* leurs qualités : clarté, efficacité, dynamisme. Le rapport de scripte offre ainsi une base idéale pour apprendre le sens de la mise en scène : étudier dans le détail comment Resnais a pensé la réalisation d'une séquence et comment il est parvenu à ses fins est assez grisant quand on le suit pas à pas dans le processus.



*Le port de Boulogne sur Mer*  
DR