LA VÉRITÉ DE LA SCÈNE

Cinéma : un art de l'ellipse, tel est le thème de la conférence donnée par Arnaud Desplechin questionné pour l'occasion par Jacques Kermabon. Entretiens successifs avec les deux protagonistes de cette rencontre placée sous haute intelligence, organisée par la Fondation Prince Pierre de Monaco, en collaboration avec l'Institut audiovisuel de Monaco.

Trois questions à Jacques Kermabon, rédacteur en chef de la revue *Blink Blank*

En tant que critique de cinéma, quelles sont vos affinités particulières avec la filmographie d'Arnaud Desplechin ?
J'ai participé à la création de *Bref*, une revue consacrée aux courts métrages, et nous avions choisi pour notre couverture du numéro 9, en 1991, un portrait de Marianne Denicourt extrait de *La Vie des morts*. Ce moyen métrage de cinquante-quatre minutes signait l'apparition déterminante d'Arnaud Desplechin dans le paysage du cinéma français. Primé au Festival Premiers plans d'Angers, sélectionné à la Semaine de la critique au Festival de Cannes, ce premier film a reçu le Prix Jean Vigo 1991. Depuis, Arnaud Desplechin appartient à ces cinéastes dont j'attends chaque nouvelle réalisation.

Arnaud Desplechin a signé plus d'une dizaine de films. Quelle perspective d'ensemble en tirez-vous ?
Je garde le souvenir à la fois d'une œuvre travaillée par des traits récurrents – le poids des relations familiales, un certain goût pour le mélange des genres, une qualité dans la direction d'acteurs… – et le souci constant d'explorer de nouveaux territoires, certes d'un point de vue thématique voire formel, mais aussi de manière littérale, le Londres de la fin du XIXe avec *Esther Kahn*, la thérapie de Georges Devereux auprès d'un vétéran nord-amérindien après la Seconde Guerre mondiale dans *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des Plaines)*. Si ces films sont riches de sens, ce qu'ils expriment ou racontent ne prime jamais sur l'attention portée à la matière filmée et en particulier à la présence des acteurs. Comme si le metteur en scène, qui se nourrit du spectacle du monde, demeurait aussi toujours spectateur attentif de ce qu'il a agencé devant la caméra. Sa maîtrise impose moins un propos qu'elle ne provoque chez moi le sentiment qu'il filme comme s'il se posait à lui-même les questions qu'il nous suggère.
Ces impressions trop générales sont toute relatives. Je ne sais pas si elles demeureront valides une fois revus tous les films d'Arnaud Desplechin dans leur chronologie. C'est ce à quoi je m'emploie pour préparer cette conférence.

Plus qu'une conférence, ne s'agit-il pas plutôt d'une *master class* ? C'est en tout cas ce vers quoi l'Institut audiovisuel, partenaire de l'événement, a souhaité orienter cette prise de parole sous forme d'entretien mené par vos soins (en accord avec la Fondation Prince Pierre bien entendu !)…
Je ne sais pas si toutes les conférences de la Fondation Prince Pierre reposent sur le même modèle. Mais, effectivement, à tort ou à raison, pour cette première intervention d'un cinéaste, le choix d'un entretien, qu'on peut appeler *master class* ou autrement, nous est apparu plus adéquat, plus vivant aussi peut-être. Ce n'est peut-être pas le cas d'Arnaud Desplechin, mais certains réalisateurs peuvent être moins à l'aise avec le principe d'une conférence et donc d'un écrit. Alain Resnais, immense cinéaste s'il en est, avait ainsi la phobie de l'écriture. J'y songe car il s'agit d'un cas limite, mais aussi parce que son cinéma a beaucoup compté pour Arnaud Desplechin.

Enflammer les mots
Conversation avec Arnaud Desplechin, réalisateur

Le thème de la conférence organisée par la Fondation Prince Pierre de Monaco, *Cinéma : un art de l'ellipse* convoque d'emblée le rôle du montage (rappelons qu'au cinéma l'ellipse est une figure narrative consistant à supprimer du récit un certain nombre d'éléments, tels que plans, scènes, etc., faisant partie du déroulement logique de la fiction, mais jugés inessentiels à sa compréhension. Elle est classiquement utilisée pour "alléger" le récit, en éliminant ce qui est considéré comme des temps morts.)
Le monteur s'avère un collaborateur essentiel du réalisateur. Pour votre part, vous travaillez notamment régulièrement avec Laurence Briaud qui a monté tous vos films, à l'exception de trois… Pouvez-vous nous en dire davantage sur cette relation particulière, de votre point de vue de cinéaste?
Avec Laurence, depuis des décennies, nous avons élaboré une certaine pratique de montage : nous commençons pas collectionner des scènes, sous la forme de ce que j'appelle un *best of* de chaque instant où l'actrice ou l'acteur nous a offert un éclat - il peut s'agir d'un geste ou d'une simple réplique, parfois répétée à plusieurs reprises (à condition qu'elle soit toujours dite de manière différente), de sorte que chacune montre une facette du personnage. Autrement dit, ce *best of* se compose de tous les moments où nous avons l'impression que les acteurs, ou la caméra, disent la vérité de la scène. Bien loin de condenser par l'ellipse, nous commençons au contraire par "exploser" la scène, déployer toutes ses facettes, puis - et c'est peut-être là le deuxième aspect un peu singulier de notre façon de travailler -, je donne à Laurence une musique : on supprime les dialogues et on commence à monter la scène comme si c'était du cinéma muet. Nous n'écoutons plus ce que disent les acteurs mais nous regardons leurs visages et nous racontons l'histoire… Et c'est seulement après ce travail effectué que Laurence rétablit les dialogues. Cela marche à tous les coups ! J'ai d'ailleurs un souvenir très fort d'une scène dans *Rois et reine* où Emmanuelle Devos est au téléphone avec sa sœur, alors que son père, malade, est à l'hôpital - c'est le genre d'appel que nous avons tous reçus : lorsque l'on apprend de cette façon le décès de quelqu'un et qu'on raccroche, on ne sait plus très bien combien de temps l'échange a duré… La scène s'est amplifiée et développée : pour qu'elle ait davantage de vérité, il fallait qu'elle dure plus longtemps qu'un temps "naturel"… Ce n'est donc pas toujours en passant par l'ellipse, mais parfois au contraire par le développement de la scène que celle-ci arrive à trouver sa vérité selon moi.

Vous expliquez : *« Quand on fabrique, on le fait avec des intuitions, et ce qui est primordial pour moi, ce sont les acteurs ; le placement des caméras est lié au fait de ne pas les embêter, de ne pas faire trop de prises mais d'en faire suffisamment. Il y a beaucoup de stratégies qui se mettent en place, c'est comme une scène de théâtre. »*

Le réalisateur Arnaud Desplechin sur le tournage de *Roubaix, une lumière*

© DR. Coll. IAM

Roubaix, une lumière, réalisation Arnaud Desplechin, Roschdy Zem et Léa Seydoux

> **“Quand on fabrique, on le fait avec des intuitions, et ce qui est primordial pour moi, ce sont les acteurs ; le placement des caméras est lié au fait de ne pas les embêter, de ne pas faire trop de prises mais d’en faire suffisamment. Il y a beaucoup de stratégies qui se mettent en place, c’est comme une scène de théâtre.”**
>
> **Arnaud Desplechin**

A l’heure où nous nous entretenons, vous venez justement de vous confronter à un autre exercice de mise en scène avec la pièce de théâtre *Angels in America* de Tony Kushner, montée à la Comédie Française, à Paris… A travers cette nouvelle expérience du genre, qu’avez-vous glané sur “l’art de l’ellipse” appliqué à la scène et les passerelles ainsi créées ?

Les passerelles sont très intuitives pour moi. J’ai beaucoup de mal à les mettre en mots. Il y a un rapport à l’acteur qui est tellement singulier au théâtre que très sûrement oui, cela vient nourrir mon travail au cinéma. Si d’habitude je joue tous les rôles devant les acteurs (ce qui est interdit dans tous les manuels de cinéma !) au théâtre, par contre, cela ne m’est d’aucune utilité parce que les acteurs doivent au final jouer seuls. Je me défends ainsi de jouer devant eux, et je passe plutôt par le dialogue et l’écoute. Cette attention extrême lors des répétitions m’aura donc très certainement enseigné quelque chose sur le jeu de l’acteur. Le paradoxe que je relève dans votre question, c’est qu’en ce qui concerne l’adaptation de Kushner, j’ai procédé à un art de l’ellipse, de condensation rigoureuse, puisque la pièce originale dure six heures contre deux heures et demie pour la représentation. J’ai enlevé énormément afin de conserver seulement la structure de la pièce, ce qui revient à dire que j’ai condensé des scènes à l’intérieur des scènes en elles-mêmes… les acteurs de la Comédie Française m’ont révélé éprouver une grande difficulté à être ainsi projetés au cœur de l’action. Si vous prenez du Victor Hugo, par exemple, vous aurez toujours une suite de répliques qui constituent un tour de chauffe avant d’arriver à un moment de gloire, tandis qu’ici, ce dernier est immédiat ! En l’occurrence, c’est mon travail au cinéma qui est venu nourrir mon travail au théâtre.

En d’autres termes, il s’agissait pour vous d’être “à l’os”?

C’est ça ! Je pense notamment à une scène des plus singulières sur ce point dans *Angels in America* que j’ai condensée le plus possible - le texte de Kurchner invitait à cela et j’espère avoir respecté l’auteur ce faisant. Alors que les deux héros ont rompu, Louis téléphone à Prior qui lui répond : « Un instant, j’ai la bouche pleine. ». A son tour, Louis enchaîne : « C’est moi, je veux te revoir. ». Il fallait transformer cet échange en théâtre, alors que c’est une scène typiquement cinématographique - on connaît la passion de Kurchner pour le 7e art, puisqu’il est aujourd’hui le scénariste de Spielberg. En résumé, il existe une sensation de condensation cinématographique extrêmement agréable à recréer sur les planches d’un théâtre.

Quel enseignement avez-vous tiré de cette expérience au théâtre dans la perspective de vos futurs projets cinématographiques ?

Cela m’a déjà servi sur le tournage de *Roubaix, une lumière*, en particulier cette attention à l’acteur, cette confiance absolue que l’on doit lui offrir. Il est curieux de constater que cela ne se produit pas avec des acteurs “savants” mais avec des acteurs “naturels”. Comme les habitants de Roubaix n’arrivaient pas à dire leurs textes, je leur demandais surtout de dire plutôt les mots qui leur “venaient”. Si je n’étais pas passé par cette expérience théâtrale, je n’aurais jamais été capable de faire ce travail d’improvisation. Et cette confiance dans l’acteur, dans la puissance du dialogue avec lui, s’est sûrement approfondie à cette occasion.

J’aime beaucoup ramasser des mots - soit très nobles, comme ceux de Kurchner ou de Strindberg (la première mise en scène du réalisateur au théâtre fut *Père* d’August Strindberg en 2015, NDLR), soit très humbles, des mots de tous les jours, comme ceux dits dans un documentaire (puisque rappelons que *Roubaix, une lumière* est une adaptation d’un documentaire de Mosco Boucault), et essayer de les enflammer.

C’est de cette expérience très théâtrale, de prendre des mots et de les enflammer, de les faire résonner de toutes les significations potentielles qu’ils contiennent, dont je me suis servi pour *Roubaix une lumière*… Et je crois que jamais je ne me serais engagé dans un tel film si je n’avais pas été nourri avant par du Strindberg ou du Kurchner.

ENGLISH

THE TRUTH OF THE SCENE

Cinema: an art of the ellipsis, is the theme of the conference featuring Arnaud Desplechin interviewed by Jacques Kermabon. We interview each of the protagonists of this meeting of great minds, organised by the Prince Pierre of Monaco Foundation in collaboration with the Audiovisual Institute of Monaco.

Three questions to Jacques Kermabon, editor-in-chief of *Blink Blank* magazine

As a film critic, what are your particular affinities with the filmography of Arnaud Desplechin?

I participated in the creation of *Bref*, a magazine devoted to short films, and for the cover of issue 9, in 1991, we chose a portrait of Marianne Denicourt taken from *La vie des morts*. This 54-minute mid-length film signalled the pivotal appearance of Arnaud Desplechin on the landscape of French cinema. Winner of the *Premiers plans d’Angers* festival, selected for *La Semaine de la Critique* at the Cannes Film Festival, this debut film received the 1991 Jean-Vigo Prize. Since then, Arnaud Desplechin is one of those filmmakers where I eagerly await each new production.

Arnaud Desplechin has made more than a dozen films. What overall perspective do you get?

I think of work that is both imbued with recurring themes – the weight of family relationships, a certain taste for mixing genres, a quality in the directing of the actors – and has a constant desire to explore new territories, certainly from a thematic or even formal point of view, but also literally; London at the end of the 19th century in *Esther Kahn*, the therapy by Georges Devereux of a North American veteran after the World War II in *Jimmy P. (Psychotherapy of a Plains Indian*). Even if these films are rich in meaning, what they express or convey never takes precedence over the attention paid to the material that is filmed and in particular to the presence of the actors. It’s as if the director, who is nourished by the spectacle of the world, also remains an attentive observer of what he himself has arranged in front of the camera. More than imposing a subject, his mastery makes me feel that he is filming as if he were asking himself the questions he suggests to us.

These general impressions are all relative. I don’t know if they will remain once all Arnaud Desplechin’s films have been reviewed in chronological order. Thas is what I am working on to prepare for this conference.

More than just a conference, isn’t this a masterclass? This is the direction event partner Audiovisual Institute of Monaco has sought to take for this talk in the form of an interview conducted by you (in agreement with *the Prince Pierre Foundation* of course!)…

I don’t know if all the Prince Pierre Foundation conferences are based on the same approach. But rightly or wrongly, for this first intervention by a filmmaker, the choice of an interview, which one could call masterclass or otherwise, seemed to us to be more appropriate and perhaps more alive. It may not be the case with Arnaud Desplechin, but some directors can be less comfortable with the principle of a conference and therefore of a written speech. Alain Resnais, a huge filmmaker if ever there was one, had a phobia for writing. I think of that because it is an extreme case, but also because his cinema has meant a lot to Arnaud Desplechin.

Kings and Queen (Rois et reine), Emmanuelle Devos

> **“When we make something, we do it with intuition, and what is essential for me are the actors; the placement of the cameras is based on not bothering them, not taking too many shots but taking enough. There are a lot of strategies going on, it’s like a theatre scene.”**
> **Arnaud Desplechin**

Ignite words

Conversation with Arnaud Desplechin, director

The theme of the conference organised by the Prince Pierre of Monaco Foundation, Cinema: *an art of ellipsis* immediately brings to mind the role of editing (remember that in cinema the ellipsis is a narrative technique consisting of removing from the story a certain number of elements, such as shots, scenes, etc, which are part of the logical sequence of the fiction, but deemed non-essential to its comprehension. It is conventionally used to “lighten” the narrative, by eliminating what is considered ineffective time.)
The editor is an essential collaborator of the director. For your part, you work regularly with Laurence Briaud who edited all but three of your films… Can you tell us more about this relationship, from your point of view as a filmmaker?
With Laurence, for decades, we have developed a certain editing practice: we start with collecting scenes, in the form of what I call a ‘best of’ each moment when the actress or the actor offered us something – it can be a gesture or a simple response, sometimes repeated several times (provided it is always said in a different way), so that each shows a facet of the character. In other words, this ‘best of’ consists of all the moments when we have the impression that the actors, or the camera, tell the truth of the scene. Far from condensing by ellipsis, we start on the contrary by “exploding” the scene, deploying all its facets, then – and this is perhaps the second slightly singular aspect of our way of working – I give Laurence some music: we suppress the dialogues and we start to build the scene as if it were a silent film. We no longer listen to what the actors say but we look at their faces and we tell the story… And it is only after this work is done that Laurence re-introduces the dialogue. It works every time! I remember so well a scene in *Kings and Queen (Rois et reine)* where Emmanuelle Devos is on the phone with her sister, while her sick father is in the hospital – this kind of call that we have all received: when we learn in this way of someone’s death and hang up, we don’t really know how long the exchange lasted… The scene has grown and developed: to be more realistic, it had to last longer than a “natural” time… So, in my opinion, it’s not always using the ellipsis but sometimes on the contrary by the development of the scene that its truth is revealed.

You explain that: “When we make something, we do it with intuition, and what is essential for me are the actors; the placement of the cameras is based on not bothering them, not taking too many shots but taking enough. There are a lot of strategies going on, it’s like a theatre scene.” As we speak now, you have just tackled another exercise in direction with the play *Angels in America* by Tony Kushner, at the Comédie-Française in Paris… With this new experience, what did you glean on “the art of the ellipsis” applied to the stage and the connections that created?
The connections are very intuitive for me. I have a lot of trouble putting them into words. There is a such a singular relationship with the actor in theatre that it surely feeds my work in cinema. Even if I usually act out all the roles in front of the actors (which is forbidden in all filmmaking books!), in the theatre, on the other hand, it serves no purpose because the actors must ultimately act alone. I therefore refrain from acting in front of them, and instead rely on dialogue and listening. This intense attention during rehearsals will have certainly taught me something about the actor’s performance.
The paradox that I note in your question, is that with regard to the adaptation of Kushner, I made use of the art of the ellipsis, of rigorous condensing, since the original play lasts six hours versus the two and a half hours for this performance. I removed a lot to keep only the structure of the play, which is to say that I condensed scenes within the scenes themselves… the Comédie Française actors told me of their great difficulty in being thrust into the heart of the action in this way. If you take Victor Hugo, for example, you will always have a series of lines which constitute a warm-up lap before getting to the moment of glory, whereas here it is immediate! In this case, it was my cinema work that influenced my work in the theatre.

In other words, you wanted it “pared to the bone”?
That’s it! I am thinking particularly of one of the most singular scenes relating to this in *Angels in America* that I condensed as much as possible – Kurchner’s text allowed this and I hope I have respected the author in doing so. The two heroes have broken up and Louis phones Prior, who replies: “Wait, my mouth is full” and Louis continues: “It’s Lou, I want to see you”. It was necessary to transform this exchange in theatre, whereas it is a typically cinematic scene – we’re aware of Kurchner’s passion for the 7th art as he’s now Spielberg’s screenwriter. To sum up, there is this feeling of cinematographic condensation that is extremely pleasant to recreate on the stage.

What did you learn from this theatre experience in the context of your future film projects?
It has already helped me on the set of *Oh Mercy! (Roubaix, une lumière)*, particularly this attention to the actor, this absolute confidence that we must offer them. It is curious to note that this does not happen with “scholarly” actors but does with “natural” actors. As the inhabitants of Roubaix could not say their texts, I especially asked them to say instead the words which “came to them”. If I had not had this theatrical experience, I would never have been able to do this improvisation work. And this confidence in actors, in the power of a dialogue with them, was surely deepened on this occasion.
I really like to gather words and try to ignite them… either very noble words, like those of Kurchner or Strindberg (the director’s first theatre production was *The Father (Père)* by August Strindberg, in 2015) or very humble, everyday words, like those spoken in a documentary (let’s remember that *Roubaix, une lumière* is an adaptation of a Mosco Boucault documentary).
It is this very theatrical experience of taking words and igniting them, making them resonate with all the potential meanings they contain, which I used for *Roubaix, une lumière*… And I think I would never have engaged in such a film if I had not been nourished previously by Strindberg or Kurchner.

Cinéma : un art de l’ellipse
Arnaud Desplechin
Conference - 23 March 2020
Théâtre des Variétés - Monaco