

> *Comment avez-vous rencontré Alain Robbe-Grillet ?*

> En consultant l'annuaire.

Je venais de réaliser un court-métrage pour lequel j'avais eu comme assistant Noël Burch, rencontré sur des tournages où j'étais moi-même ingénieur du son. Je connaissais peu, alors, la littérature contemporaine et c'est Burch qui m'a fait lire Robbe-Grillet pour la première fois, en 1956.

J'ai lu "*Les Gommès*", qui m'a fortement impressionné. J'ai tout de suite été frappé, et séduit, par l'organisation musicale des textes et j'ai proposé à Burch d'en faire une adaptation cinématographique.

Nous y avons travaillé avec enthousiasme, et pour montrer à Robbe-Grillet notre scénario et régler d'éventuels problèmes de droits, j'ai tout simplement cherché son numéro dans l'annuaire; nous nous sommes ainsi rencontrés pour la première fois.

Ce projet n'a pas eu de suites, faute de trouver l'argent suffisant. Mais le contact avec Robbe-Grillet a été très fécond; on s'est reconnu et apprécié. En particulier sur sa vision musicale des structures littéraires. Robbe-Grillet est un grand amateur de musique, et malgré quelques divergences de goût, nous nous retrouvions sur beaucoup de choses. Comme "*Les Gommès*" ne pouvaient pas se faire, Robbe-Grillet a proposé d'écrire un scénario original. Je reçu effectivement, quelques mois après, une épaisse brochure qui avait pour titre: *L'Immortelle*; un découpage intégral du film, il n'y avait pratiquement plus qu'à dire « Moteur ! » et « Coupez ! ». Il m'était impossible de réaliser un film dont tous les éléments, passionnants par ailleurs, étaient déjà décrits avec autant de minutie.

Par la suite, quand avec mon frère et un co-producteur Samy Halfon, nous avons pu monter la production de *L'Immortelle*, nous avons demandé à Robbe-Grillet d'en être le réalisateur. C'était son premier film.

La pratique cinématographique lui était alors tout à fait étrangère; il en a acquis très rapidement une grande maîtrise.

J'ai fait la partition sonore de *L'Immortelle*, ce qui nous a « marié » pour l'ensemble de ses films à l'exclusion de *La Belle Captive* et *Un bruit qui rend fou* sur lesquels je n'ai pas travaillé.

> *Dans le scénario de L'Immortelle qu'il vous avait offert, il y avait des indications sonores ?*

> Il y avait des indications sonores, bien sûr, Robbe-Grillet entend autant qu'il voit et pense - conjonction très rare chez les réalisateurs - la plupart d'entre eux plaquant des indications sonores après l'écriture du scénario. Mais évidemment, il ne pouvait imaginer dans le détail les manipulations sonores que j'ai réalisées.

> *Vous avez peut-être eu plus de liberté à créer la partition sonore de L'Immortelle que ce que vous auriez eu en réalisant le film ?*

> Probablement. D'autre part, j'aurais sans doute fait un film bien inférieur à celui que Robbe-Grillet a réalisé – je n'ai donc aucun regret ! J'ai beaucoup participé à la production : c'est un film pour lequel

j'étais à la fois ingénieur du son, producteur délégué, monteur son,, réalisateur sonore... Une très belle aventure. Mais je crois pouvoir dire que Robbe-Grillet n'aime pas beaucoup ce film. Il est vrai que certains de ses collaborateurs techniques s'y trouvaient mal à l'aise; dans une esthétique tout à fait nouvelle, contraire à leurs habitudes professionnelles. Il en résulte parfois une certaine gaucherie, qui, à mon sens, n'atteint nullement à la poétique du film.

> *Dans votre premier projet à partir des Gommès, vous aviez donné des indications sonores qui pourraient être considérées comme une préfiguration de votre travail pour L'Immortelle ?*

> Il y avait des indications sonores, bien sûr, mais le travail était différent. L'imagination ou la prévision sonore que je pouvais faire dans un scénario écrit était plus ou moins abstraite, alors que pour *L'Immortelle*, c'est la matière sonore secrétée par le tournage du film qui a nourri mon imaginaire. C'est parce que j'ai entendu, pendant le tournage, un certain nombre de sons que j'ai ensuite pu écrire cette partition sonore – puisque je considère qu'en matière de cinéma ou d'audiovisuel en général, il n'y a pas de différence, dans un continuum sonore, entre le son non musical et le son musical. Edgar Varèse l'avait pensé et dit bien avant moi.

> *Pour L'Immortelle, vous dirigiez donc les prises de sons pendant le tournage ?*

> J'en étais le responsable, en effet. Le son de la ville m'a donné beaucoup d'idées. Il y a des villes sonores et d'autres qui ne le sont pas. Istanbul (où a eu lieu le tournage) baignait, à l'époque, dans un univers sonore fascinant constitué à la fois d'un bruissement liquide dû au port, de sirènes de bateaux, de tailleurs de pierre et naturellement, de la ponctuation régulière du chant des muezzins.

> *Il y a une scène sur un bateau où l'on entend un très grand nombre de sirènes différentes, hors-champ ; c'est l'un des moments où le son se fait le plus impressionnant.*

> Oui.

Comme vous pouvez le penser, ce son n'a pas été enregistré en direct, il s'agit d'une composition – mais une composition de quelque chose qui pourrait très bien arriver à Istanbul. Je crois effectivement qu'il s'agit d'un morceau intéressant ; il y a aussi le travail de musicalisation sur le son des tailleurs de pierre et des grillons de nuit...

> *Il y a une musique de Georges Delerue...*

> C'est la musique de la scène dans le cabaret, pour la danse du ventre ; je ne me sentais pas à l'aise pour écrire cela; non pas à cause de la danse du ventre, mais parce que ce type d'écriture pour le cinéma n'est pas du tout mon objet...

> *Le terme de « partition sonore » n'apparaît pas au générique de L'Immortelle.*

> C'est exact. C'est une désignation que j'ai utilisée à partir de *L'Homme qui ment*, (et qui a été abondamment pillé par la suite!). Elle signifie quelque chose de très précis qu'Edgar Varèse a explicité. Il disait: « J'appelle partition sonore une composition où sons musicaux et sons non musicaux ne sont pas hiérarchisés. » Pourquoi « partition » ? À mesure que je composais, je créais quelque chose comme une partition : une feuille de mixage, en fait, où chaque son est indiqué, de façon à ce que le mixeur ait une vue d'ensemble des moments où ils interviennent. Il y a quelque chose de visuel dans la partition sonore; elle exprime bien le rapport de l'œil à l'oreille, qui est à mon avis très important dans le travail de réalisation. La partition sonore est visuelle au même titre que la partition musicale.

> *Dans Déserts d'Edgar Varèse, il s'agit d'une partition pour orchestre et sons non musicaux, enregistrés et composés sur bande magnétique. Ces deux registres sonore restent très séparés, même s'il y a entre eux quelques analogies formelles que Varèse nommait des « interpolations » ; dans votre travail pour Robbe-Grillet, en revanche, vous créez un mélange constant de ces registres – les sons non musicaux, la parole,*

*la musique – pour arriver à ce que vous avez appelé un « continuum sonore ». Est-ce un travail auquel vous êtes arrivé avec les films, ou dont vous aviez déjà les principes auparavant ?*

> J'ai toujours été obsédé par ce concept de "continuum sonore" et mon travail dans *L'Immortelle* m'a permis d'en dégager une problématique.

Dans ce sens, mon travail dans ce film est plutôt une ébauche.

Dans *L'Homme qui ment*, il y a vraiment une symbiose entre les différents types de sons. Je pense aussi qu'il s'agit du meilleur film de Robbe-Grillet – même s'il n'aime pas que je dise cela. C'est pour moi un film tout à fait rigoureux; structurellement rigoureux, qui m'a conduit à imaginer une organisation "musicale" des sons du film.

> *Avant de parler plus longuement de L'Homme qui ment, je voulais que l'on revienne sur la partition sonore et ses qualités visuelles, par rapport au travail de préparation que Robbe-Grillet faisait sur ses films, qui avait aussi, parfois, un caractère diagrammatique – il constituait des tableaux, des listes, etc. Je me demandais dans quelle mesure vos méthodes avaient pu s'influencer ?*

> Le travail diagrammatique de Robbe-Grillet a surtout été très important pour *L'Eden et Après*. Nos documents étaient très différents. Ce qui m'intéressait beaucoup dans *L'Homme qui ment*, c'était l'interrelation des événements, des comportements des personnages, et la possibilité de concevoir cela comme une sorte d'opéra ainsi que l'utilisation de motifs sonores ou instrumentaux attachés à ces comportements et à ces personnages et qui se transforment peu à peu en fonction du « récit ». Je crois que la partition sonore de *L'Homme qui ment* est une sorte de balise par rapport au récit, très complexe : elle oriente le spectateur, qui mémorise, même inconsciemment, les éléments sonores qui lui sont proposés. Les sons reviennent, mais sous d'autres images, ou bien ils ne sont explicités que longtemps après leur première audition ; ils surprennent lorsqu'on les entend, parce que le plus souvent ils mentent par rapport à l'image, comme l'image ment par rapport à la parole. On peut considérer qu'il y a trois lignes : le récit, la parole ; l'image ; et la bande sonore. Ces trois lignes se rejoignent, s'écartent, se contredisent, s'affirment, deviennent semblables. Il se constitue ainsi une sorte de fluctuation constante des rapports de sens entre ces trois éléments. *L'Homme qui ment* se prêtait à ce travail beaucoup plus que les autres films de Robbe-Grillet; il avait été conçu comme cela.

*L'Homme qui ment* a été une collaboration par étape. Nous nous connaissions déjà depuis sept ou huit ans et étions devenus très amis ; on a commencé à parler des principes généraux bien avant que le film se tourne, pendant l'écriture du scénario. C'est-à-dire de tout ce que je viens de vous indiquer : cette relation fluctuante des trois lignes, le principe du leitmotiv évoluant... On s'est mis d'accord sur des concepts. Puis je suis allé passer 10 jours sur le tournage, qui, pour diverses raisons, m'a donné beaucoup d'idées. J'ai surtout vécu l'ambiance du tournage, qui était très étrange. Cette étrangeté venait en partie des acteurs slovaques, qui disaient leur texte sans en comprendre un mot; personnages venus d'ailleurs. Cela n'empêchait pas l'ambiance d'être très gaie. Mais il y avait quelque chose de bizarre, qui a certainement joué sur mon affect, hors des matériaux sonores proprement dits.

Robbe-Grillet a terminé son montage ; il devait ensuite partir pour donner une série de cours aux Etats-Unis ; avant son départ, son monteur m'a apporté le film, avec les doublages – il avait été tourné entièrement en muet – et je me suis mis au travail. Pendant presque deux mois, j'ai pu travailler avec une très grande liberté, Robbe-Grillet étant absent et ne m'ayant laissé que quelques indications en plus des idées générales sur lesquelles nous étions d'accord. J'ai, d'ailleurs, inventé quelques dispositifs non prévus. Vous savez que, dans ce film, les retournements de visage ont une grande importance. Pour provoquer ces retournements, j'ai, à certains moments, installé des éléments sonores thématiques pour créer des significations supplémentaires, imprévues, mais qui allaient dans le sens de Robbe-Grillet; dans le sens de la polysémie. On s'est revu une semaine avant le mixage, et il était, je crois satisfait de l'ensemble.

Par ailleurs - chose très rare dans le travail de cinéma – il m'avait laissé pour une séquence, celle du simulacre de décapitation dans le grenier, la liberté de changer la durée des plans si la composition sonore le demandait..

Une construction sonore a besoin d'une certaine durée (pas forcément longue); chaque son se développe sur une durée propre, qu'il faut pouvoir contrôler. Cette espèce séquence « molle », en termes temporels, m'a permis d'avoir ce contrôle.

À la même époque, je commençais à enseigner à l'INSAS, à Bruxelles, et j'ai fait mon cours sur la partition sonore que j'étais en train de réaliser; expérience très enrichissante. Chaque semaine, j'arrivais avec une ou plusieurs nouvelles séquences dont j'expliquais le fonctionnement. Cet exercice et les questions des étudiants m'obligeaient à penser et expliciter les moindres détails de mon travail. C'est en partie la raison pour laquelle je crois que cette bande sonore a une extrême rigueur.

> *Je voudrais reprendre le premier exemple que vous avez donné dans L'Homme qui ment, les retournements de têtes ; il y a une scène où Trintignant, qui vient de pénétrer dans la vieille demeure, tourne effectivement beaucoup la tête, comme appelé vers des hors-champs par l'arrivée de différents sons, qui sont chaque fois des sons instrumentaux...*

> C'est la scène qui se situe avant celle du puits. Dans cette scène, où il rentre pour la première fois dans ce que l'on appelait « le Château », il y a un motif sonore composé de trois éléments : une cloche, une mitraillette et un verre brisé. Ce motif va intervenir souvent dans le film, mais ces éléments n'apparaîtront pas toujours dans le même ordre; Jeu de combinatoire provoquant des résultats sonores différents, dispositif essentiellement compositionnel, musical.

Et puis il monte un escalier, et il ouvre des portes, jusqu'à la rencontre avec les trois filles. Là, il y a une liaison entre le bruit de la porte qui s'ouvre et une musique – un grincement qui devient un accord. Dans ce film, j'ai beaucoup travaillé ce type de liaison, de sons "chimériques" et cela avec les très pauvres moyens techniques dont je disposais à l'époque : un magnétophone et une paire de ciseaux.

> *Il n'y a aucun travail de synthétisation des sons dans L'Homme qui ment ?*

> Aucun. Le film a été réalisé en 1967, les synthétiseurs n'existaient pas encore ! J'avais deux magnétophones et, sur l'un d'eux, un variateur qui me permettait d'augmenter ou de diminuer la vitesse de 4% et de faire des petits effets de glissement, c'est tout.

En revanche, l'élaboration des sons "chimériques" ne nécessitait pas une technologie complexe mais seulement une certaine habileté de mixage.

Le profil dynamique d'un son, c'est une brusque montée - une attaque – une période de descente plus ou moins lente – un entretien – puis très rapide – une chute. Je m'étais amusé à remplacer des attaques ; il y a par exemple, dans le film, une fermeture de porte qui devient une cloche. Le son de la porte était synchrone avec l'image de la porte se fermant, mais résonnait comme une cloche.

> *Lorsque vous avez travaillé cette partition sonore, le film était déjà monté avec les voix ; quel a été votre contrôle sur ce paramètre ?*

> Dans les opéras baroques, ceux de Mozart par exemple, l'œuvre est fonction de deux systèmes qui établissent le rapport de la musique au récit. Le système des airs, chœurs, duos, trios etc... Dans ce système, l'action n'avance pas. Seule la musique se déploie. Mais comme le récit doit, néanmoins, évoluer, alors intervient le système des récitatifs. Là le tempo des énonciations ne permet que de brèves ponctuations harmoniques.

Plus de musique mais beaucoup d'informations.

Dans le début de *L'Homme qui ment*, Trintignant se relève après la poursuite dans la forêt, s'avance vers le village et monologue. Il monologue, avec des intervalles, et je dispose une grande partie des éléments thématiques sonores entre ces phrases, de façon à provoquer des relances pour la phrase suivante, comme pour un récitatif. Pour cela, il fallait bien sûr que le texte soit placé.

> *Pourtant, dans une comparaison avec l'opéra, il me semble qu'il y a une certaine différence. Une grande partie de votre travail a consisté, par rapport à la complexité structurelle de L'Homme qui ment, à venir donner un système de balisage ou de borne ; dans le même temps, j'ai le souvenir d'entretiens où*

vous disiez par exemple que le travail sonore devait donner par-dessus la structure narrative une autre structure...

> Oui, une valeur ajoutée...

> ...pouvant apporter une valeur ajoutée, mais aussi s'affirmer indépendamment du narratif, le perturber totalement – ce sont les moments d'écartement des trois lignes dont vous parliez tout à l'heure. Ce qui me semblait très important dans la formulation que vous en faisiez alors, c'était que vous insistiez sur le caractère d'événement de ces bornes, leur force phénoménale ou sensible, qui me semble excéder l'analogie avec l'opéra.

> Ça n'est pas en contradiction avec ce que je viens de vous dire. Je prends un exemple : la marche de Trintignant vers le village, au début, est régulièrement coupée par des images complètement différentes, notamment celles montrant des cheveux de femmes agités de larges mouvements. Sur ces images, si mes souvenirs sont bons, il y a des bruits de cisailles, en rapport avec ce que l'on peut appeler « le jeu des filles », qui va venir bien plus tard dans le film : le simulacre de décapitation. Le spectateur attentif, celui qui travaille, comprendra à ce moment-là la signification des bruits de cisailles. C'est ça que j'appelle le système de balise : des liaisons, des rapports de temps différents dans le récit.

> Ma question portait sur un autre problème. Ce bruit de cisailles, par exemple, comme certains autres effets – la mitrailleuse ou le verre brisé – sont des ponctuations sonores très frappantes qui ont un effet sensationnel, sensible, décrochant ou même décourageant le spectateur des effets de lecture, aussi distendus soient ces derniers. Il y a un système de liaison, mais il y a aussi un système du choc sur lequel vous travaillez beaucoup ; il me semble par exemple que de nombreux effets sont à caractère percussif.

> Oui, c'est exact. En ce qui concerne le récitatif, ça ne peut pas être autrement que percussif - comme dans les opéras de Mozart d'ailleurs, où on plaque l'accord – puisque par le débit de la parole, l'intervalle entre les phrases est très bref : on n'a pas la place de faire autre chose.

Mais il est vrai que, d'une manière générale, je travaille plus volontiers soit sur les sons percussifs, soit au contraire sur des sons très longs, comme au cours des trajets de *L'Homme qui ment* où l'on entend une sorte de trame bizarre, évolutive, un peu visqueuse. Cependant s'il y a une déstabilisation ou un effet sensitif non repris comme élément thématique, il devient gratuit. Ça n'est jamais le cas, dans *L'Homme qui ment* ; les sons s'accrochent toujours à un moment, à l'image. Je pense que l'ouverture du film donne à la scène dans le grenier, située beaucoup plus tard, une coloration tout à fait différente.

> Dans des entretiens, il vous est souvent arrivé de faire référence aux Amants crucifiés, de Mizoguchi - et plus précisément à une scène montrant l'amant montant à une échelle vers un grenier - comme à un film qui vous aurait ouvert à l'idée de continuum sonore. Cette scène est entièrement composée d'effets percussifs.

> *Les Amants crucifiés* a effectivement été un très grand déclencheur. Il y a un autre exemple intéressant, auquel je n'ai pas pensé en faisant *L'Homme qui ment*, mais qui était peut-être présent inconsciemment, c'est cet effet de « troisième discours » qu'il y a dans *Hiroshima*. Au début du film, après la partie « documentaire », il y a la scène du petit-déjeuner entre les amants ; l'ambiance sonore est d'abord tout à fait anodine et puis, insidieusement, pendant plusieurs minutes, alors qu'elle se demande si elle va le revoir, on commence à entendre des cloches d'église – pas du tout le son que l'on s'attend à entendre dans une ville japonaise. Beaucoup plus loin dans le film, lorsque sont entrelacées les scènes à Hiroshima et Nevers, elle est dans un café avec le Japonais et dit : « Les cloches de la cathédrale de Nevers se sont mises à sonner, à sonner... » - et là, on n'entend pas les cloches. C'est extraordinairement impressionnant : ce sont ces cloches qui la font hésiter à trahir son premier amour. C'est un troisième discours, ce qui se passe dans sa tête, que l'on ne peut pas montrer à l'image ni faire entendre par le texte. J'ai certainement été très motivé par cette scène...

> Entre *L'Immortelle* et *L'Homme qui ment*, il y a eu le travail sur Trans-Europ-Express.

> Un film tout à fait différent, pour beaucoup de raisons. D'une part, nous avions très peu de temps ; d'autre part, une volonté très nette de Robbe-Grillet, de donner une couleur « verdienne » à l'ensemble du film, en utilisant *La Traviata*. Le producteur du film, homme très avisé, voulait un enregistrement libre de droits ; il a trouvé un enregistrement soviétique, avec lequel nous avons travaillé. Je n'aime pas Verdi, la collaboration était donc plus difficile que pour *L'Immortelle*. Néanmoins, notre amitié ne devant pas en souffrir, je me suis plié à son souhait, sélectionnant et plaçant les passages qu'il désirait. En même temps, je lui ai dit que ce qui m'intéresserait avec Verdi, c'était de prendre des micro-éléments, comme si c'était un matériau dont on pourrait découper des tranches – prendre deux notes à tel moment, quatre à tel autre. Il a accepté. Ça n'était pas vraiment de la création, plutôt de la manipulation.

> *Vous avez aussi découpé du Verdi dans Le jeu avec le feu.*

> Oui. À l'époque du *Jeu avec le feu*, les boîtes noires commençaient à apparaître sur le marché, et j'ai pu commencer à faire du trucage sonore. Il y a par exemple une scène où Philippe Noiret est à côté d'une salle de bain où se trouve sa fille ; on entend un battement de cœur qui devient peu à peu le bruit de bottes d'une section de soldats en marche.

*Le jeu avec le feu* est beaucoup plus un travail d'expérimentation, de ce que l'on pouvait faire avec l'électroacoustique, qu'un travail de composition.

> *Ce passage est l'exemple clair d'un moment où le son amène une image qui ne participe pas au récit : on voit les bottes d'une section de soldat en marche. Comment se passaient les échanges avec Robbe-Grillet, pour de tels moments ?*

> Pour *Le jeu avec le feu*, Robbe-Grillet était très présent. Je lui montrais ce que je faisais au fur et à mesure ; il voulait aussi assurer la pérennité de Verdi. Effectivement, à certains endroits le son génère de fausses images, qui restent mentales ou que le film montrera plus tard. Cela ne pouvait que renforcer la polysémie.

> *Vous infligez un traitement terrible à un final de Verdi, dans une scène où l'on voit Trintignant arrivant plusieurs fois dans la même pièce et donnant son sac au domestique, chaque fois d'une manière différente – et chaque fois, le final revient, mais redécoupé, remonté.*

> Robbe-Grillet a beaucoup d'humour, et il m'a laissé faire. D'ailleurs, je crois que ce qu'il aime chez Verdi c'est le côté complètement décalé. La plupart du temps, dans les opéras de Verdi, il se passe sur la scène des choses abominables, les gens se trucident, baignent dans leur sang, alors que l'on entend une musique de caractère gai et allègre..

> *Les effets sonores, dans Le jeu avec le feu, sont souvent des sortes de gags.*

> Mais, c'est un film à gags ; tout y est burlesque, au meilleur sens du mot.

> *Le film m'évoquait parfois le travail sonore de Tati.*

Je n'y ai jamais pensé.

> Ce que je trouve intéressant chez Tati, c'est son travail sur les niveaux sonores. Dans *Playtime*, je crois, dans la salle d'aéroport du début, il y a deux personnages qui discutent en avant-plan et un minuscule figurant au fond, qui balaye, et l'on n'entend que le bruit du balai.

Tati ne manipulait pas les sons, ne les déformait pas, il ne voulait pas choquer. Il construisait un comique sonore par un décalage des niveaux sonores, extrêmement efficace. Pour *Le jeu avec le feu* nous n'avions évoqué aucune référence particulière à Tati.

Avec Robbe-Grillet, chaque film était un problème différent.

*L'Eden et après* m'est apparu, d'emblée, comme une œuvre beaucoup plus « charnelle », en contraste avec une certaine austérité de *L'Homme qui ment*. C'est aussi son premier film en couleur. Il m'a dit qu'il voulait pour le film quelque chose de beaucoup plus musical, « avec de la musique » ; ce que j'ai fait, tout en continuant le travail sur les effets sonores, qui s'affinait.

> Comment s'est passé la composition de la « marche funèbre pour Boris », ce moment où plusieurs personnages se réunissent autour du corps de Boris et entame un morceau musical avec des cuillères, des bouteilles... jusqu'à ce que le mort lui-même frappe le rythme ?

> Robbe-Grillet a filmé, monté, et j'ai dû composer ensuite. Ce n'est pas, de loin, ce que je préfère dans mon travail. J'ai été très gêné par l'image. J'étais obligé d'être synchrone avec ce qui avait été monté et de respecter un certain réalisme sonore dont le matériau n'était pas vraiment séduisant...

> Robbe-Grillet a donc filmé un matériau visuel montrant l'interprétation d'une musique qui n'était pas encore composée, ou qu'il composait visuellement mais pas musicalement ?

> Oui. Il aurait été plus intéressant d'avoir à ce moment une structure en escalier, avec des instruments débutant les uns après les autres pour lancer des lignes sonores se superposant. C'est un peu le cas, mais pas suffisamment précis. Il est vrai que pour ce genre de scène, le musicien devrait être sur le tournage, et je n'ai pas assisté à celui de *L'Eden et après*. Mais dans ce film, je suis très satisfait des trajets dans l'usine et du générique, la composition pour les mots.

Vous savez que c'est un film qui était prévu, à l'origine, pour générer différentes déclinaisons, dont une seule a vu le jour : *N a pris les dés*. Remontage de certaines images et de certains sons de *L'Eden et après*. Nous avons de longues conversations, à l'époque, sur l'idée de l'œuvre ouverte, la possibilité de circuler dans une œuvre de différentes façons – il y en a des exemples célèbres : le Livre de Mallarmé, la Troisième sonate pour piano de Boulez, *Marelle* de Cortázar, etc. Je travaille actuellement à un projet de CD-Rom interactif, dans ce but. On avait imaginé un projet de ce type avec Robbe-Grillet, mais il y a renoncé, comme Boulez a renoncé à l'œuvre ouverte, sans doute par un manque d'intérêt fondamental. Mais on avait tout de même imaginé un film, qui s'appelait *Pièges à fourrure*, composé de 9 bobines, dont la première et la dernière auraient été immuables tandis que les 7 autres auraient pu être projetées dans des ordres différents. C'est *N. a pris les dés* qui avait provoqué notre réflexion là-dessus.

*Glissements progressifs du plaisir*, c'était encore une autre problématique. Il me dit au début de notre travail : « Je voudrais un thème rouge. » Pour moi, la musique n'exprimant rien d'autre qu'elle-même, que pouvait être une musique rouge ? Je m'en suis sorti de la façon dont s'en sortent tous les compositeurs d'opéra : j'ai affecté un élément musical à la couleur rouge. On a aussi beaucoup travaillé sur la notion de matière. Au moment où on verse des œufs sur le corps de l'une des héroïnes, je crois par exemple avoir trouvé un concept musical du « visqueux ».

> Vous en avez parlé comme de votre travail le plus sériel.

> C'est possible... Mais sur la composition des éléments sonores, beaucoup plus que sur la structure – c'est *L'Eden et après* qui est vraiment une combinatoire de "moments".

> On aurait voulu avoir quelques précisions sur un autre projet que vous avez réalisé avec Robbe-Grillet, mais qui n'est pas un film cette fois : La chambre secrète.

> C'est une aventure assez particulière.

J'avais reçu une commande de Radio France dans le cadre des Ateliers de créations radiophoniques. Deux ans auparavant, j'avais participé au colloque de Cerisy, sur Robbe-Grillet, où j'avais procédé à une analyse musicale du texte de *La chambre secrète*. Quand on m'a fait la commande, j'ai pensé qu'il serait intéressant d'explorer cette structure musicale : en prendre quelques lignes et les travailler. J'avais demandé à Michael Lonsdale de dire le texte de trois façons différentes : une façon neutre, une façon chuchotée et une façon emphatique. À partir de ces trois éléments, j'ai constitué une structure en spirale, comme en possède le texte lui-même – il y a trois ou quatre volets, qui reviennent à leur début pour recommencer, mais avec des variations. J'ai mis presque deux ans à réaliser la bande, puisque j'avais découpé, à certains endroits, les mots en syllabes : je prenais une syllabe dans une version, la suivante dans une autre et la suivante encore dans la troisième, ce qui donnait un langage très étrange. C'était le travail sur le texte ; le son partait, lui, de certains thèmes sonores des films de Robbe-Grillet. Je garde

toujours tous les sons sur lesquels je travaille ; j'ai donc pu reprendre les citernes d'Istanbul, le muezzin, des sons de *L'Homme qui ment*, le verre brisé, etc. Avec *La Reprise*, son dernier roman, Robbe-Grillet a fait une espèce de retour sur tous ses matériaux – on y trouve par exemple des morceaux de dialogue de *L'Homme qui ment* – et c'est un peu ce que j'avais fait avec les sons de nos films Et cela en me créant une sorte de film imaginaire, car j'étais incapable d'imaginer une construction sonore *in abstracto* ; je me suis donc créé des images, qui n'apparaissent pas mais qui m'étaient nécessaires comme support.

J'ai fait écouter la pièce, dans le noir, à quelques amis qui me dirent alors: « C'est fou, on a l'impression de voir un film ! »

Symétrique d'une histoire que raconte Régis Debray au début de "Vie et Mort de l'Image" : un empereur chinois ordonne au peintre de la cour d'effacer du mur de sa chambre la fresque représentant une cascade, parce que le bruit de l'eau l'empêchait de dormir...

(Propos recueillis par Yann Rocher et Cyril Béghin