

Le « climat Modiano » dans *Des gens qui passent* » : entretien avec Alain Nahum

Dervila Cooke

Saint Patrick's College, Drumcondra (Dublin City University)

Alain Nahum

www.alainnahum.com

DC : Pourquoi ce changement de titre ? Était-ce pour marquer le fait que votre film est une adaptation – c'est-à-dire pas seulement le livre montré à l'écran –, ou pour d'autres raisons ?

AN : Au cinéma comme à la télévision, le titre d'un film désigne souvent son sujet et donne une indication aux spectateurs sur ce qu'ils vont voir. Je ne voulais pas garder le titre original du roman pour le film, car j'avais peur que les gens pensent qu'il s'agisse d'une histoire de cirque. Avec mon scénariste et les producteurs, nous avons alors cherché un titre qui puisse convenir. Nous avons proposé « Des gens qui passent » à Patrick Modiano et il nous a donné son accord. Je trouvais que ce titre correspondait à son univers fait de rencontres de hasard, de gens qui passent et

disparaissent, traversant la vie comme un grand terrain vague en cherchant leurs repères.

DC : Et les changements dans les prénoms et les pseudonymes des deux personnages principaux ?

AN : Avec Jacques Santamaria, le scénariste, nous trouvions que les prénoms du roman, « Lucien » et « Gisèle », renvoyaient aux années 1950. Je voulais que le film fasse référence aux années 1960 et que les prénoms de nos personnages ne soient pas datés. Nous avons préféré reprendre le « Jean » du roman et avons changé « Gisèle » en « Marie ». Le pseudonyme de « Lucien » a été changé en « Patrick » pour des raisons évidentes.

DC : Le livre est narré à la première personne, et donc le point de vue du personnage masculin est omniprésent dans le texte. Pensez-vous que votre film soit axé plus sur les DEUX personnages du couple, que sur ce « Jean » ? Avez-vous considéré l'idée d'une voix off ?

AN : Mon choix a été de filmer l'histoire du point de vue de Jean, de ses déplacements, de ses regards, de ses interrogations. Théo Frilet a guidé ma caméra, il

est le moteur de toutes les séquences du film, à l'exception de la scène où Grabley rencontre Hélène Blanchard et de la scène où Marie questionne la concierge de l'immeuble de Pierre Ansart. Dans les scènes où Jean et Marie sont tous les deux seuls, la caméra filme la façon dont Jean l'observe, l'amour naissant qu'il a pour Marie, sa peur de la perdre.

J'ai choisi comme parti pris de traiter le film sans voix off, ni flashback. Je savais que c'était une gageure par rapport à la difficulté de transposer en images l'univers si particulier de Patrick Modiano. Mais je ne voulais pas faire un film littéraire, ni adapter le roman à la lettre de manière un peu scolaire. Ce qui m'importait c'était de restituer le climat du livre et l'univers de Modiano.

DC : De façon plus générale, était-il important pour vous d'être « fidèle » au texte ? Si oui, comment concevez-vous cette fidélité (fidélité à l' « esprit » du texte, aux événements, ou à un mélange des deux) ?

AN : Mon principe lorsque j'adapte une œuvre littéraire est de rester le plus fidèle possible à l'esprit du texte, aux caractères des personnages et aux événements qui constituent l'histoire. Sans m'interdire de condenser le temps du récit, si cela me semble nécessaire, de renforcer des scènes, de développer les trajectoires des personnages secondaires ou d'en introduire de nouveaux. Mon souci est de trouver la

meilleure traduction cinématographique possible. Il n'est jamais bon d'adapter un roman au pied de la lettre, dans la plupart des cas cela donne des effets désastreux.

DC : Vous avez tenu à ce que les deux jeunes acteurs principaux regardent des films de la nouvelle vague française avant et pendant le tournage de ce film. Quelle est l'importance de la nouvelle vague pour la conception que vous aviez de leurs personnages? Y a-t-il des films en particulier qui vous ont inspiré ?

AN : J'ai effectivement visionné avec mes deux jeunes acteurs de nombreux films de la nouvelle vague. Je voulais qu'ils soient baignés dans l'ambiance des années 1960 et qu'elle leur devienne familière, qu'ils comprennent l'insouciance de ces années-là, la manière dont les gens se parlaient, s'aimaient, s'embrassaient, fumaient des cigarettes. Et qu'ils appréhendent comment les acteurs dans les films de Melville, de Godard, de Truffaut, de Resnais ou de Jean Eustache incarnaient cela. J'ai travaillé avec mes acteurs pour qu'ils trouvent une manière personnelle de transposer les gestes de cette époque. Pour qu'ils gardent leur naturel et ne soient pas tentés de mimer en jouant des attitudes « toutes faites » des années soixante. Le visionnage des films nous a beaucoup aidés pour cela.

Pour retrouver le flou et le mystère de l'œuvre de Modiano, il fallait que le film réinvente à sa manière le climat des années 1960. Avec mon chef opérateur Yves

Lafaye, nous nous sommes inspirés de la manière de filmer des cinéastes de la nouvelle vague, des focales utilisées à l'époque, de la lumière. *Le Samourai* de Melville et *À bout de souffle* de Godard ont été des références pour nous.

DC : Quelles sont les deux ou trois techniques cinématographiques qui pour vous sont les plus importantes dans ce film (lumière, son, type de plans, etc.) ?

AN : Pour le film j'ai donné beaucoup d'importance à la lumière. C'est un film d'ambiance, beaucoup de scènes sont tournées de nuit. Et l'éclairage est là pour renforcer le mystère et la tension de l'image. J'ai aussi tenu à respecter la vérité des costumes et des décors. Paris est un personnage du film. Les choix des cafés, des quartiers, des rues, des appartements, des hôtels ont mérité une attention toute particulière. Le film a été entièrement tourné en décors naturels. Nous avons aussi fait très attention à la musique, qui a été composée par Jean-Marie Senia, un ami musicien.

DC : Votre invention du projecteur et des films de famille est très réussie. Nous ne comprendrons jamais pourquoi l'antiquaire désire tellement posséder ce projecteur, ce qui renforce l'atmosphère mystérieuse. Ce projecteur est aussi une mise en abyme du cinéma – digne des pratiques parfois postmodernes de Modiano – et une façon de

montrer le passé perdu et l'importance des figures parentales. Quelles sont vos idées là-dessus ?

AN : Dans mon hypothèse, l'antiquaire Aversano est quelqu'un d'ambivalent. D'un côté, il veut aider Jean à oublier son passé douloureux en lui achetant le projecteur, afin qu'il ne soit plus tenté de regarder les images qui l'obsèdent. De l'autre, il veut continuer à faire des bonnes affaires avec des collectionneurs intéressés par ces petits films d'amateur.

Pour raconter le passé de Jean, sans faire de flashback, j'ai eu l'idée d'introduire dans le scénario ce vieux projecteur qui trône dans l'appartement avec un petit film d'amateur en noir et blanc où l'on voit Jean enfant à l'âge de six et dix ans, avec son père et sa mère dans les années 1950. Une fois l'hypothèse posée de faire un film sans flashback, il fallait intégrer ces nouveaux éléments au scénario et que cela ne paraisse pas artificiel. L'utilisation du film amateur m'a permis de faire surgir les images du passé de façon fragmentée dans le présent de l'action, comme le fait Modiano à sa manière dans ses livres. Et la scène de la vente du projecteur à Aversano m'a servi à incarner le moment précis où Jean se détache de son passé, de ses parents.

DC : Le chien du livre est absent. Était-ce pour des raisons pratiques ou aviez-vous d'autres raisons pour cela ?

AN : Le chien du livre est absent du film pour des raisons à la fois technique dues au peu de temps de tournage que j'avais pour tourner le film : vingt-trois jours, et pour des raisons d'adaptation cinématographique : voir une femme flanquée d'un chien en permanence aurait fait un peu « cliché de la prostituée entretenue ». J'avais vu cela dans beaucoup de films policiers et je ne voulais pas reproduire ce genre de situation convenue. Je trouvais surtout que cela aurait enlevé du mystère, de la liberté, au personnage de Marie. J'ai préféré placer le chien dans l'appartement d'Ansart, un chien imposant et dangereux que l'on aperçoit brièvement la première fois que Jean et Marie se rendent chez lui, laissant planer une atmosphère de danger.

DC : Pouvez-vous commenter le choix de la musique du film, qui contribue beaucoup à son atmosphère « flottante » et mystérieuse ?

AN : Afin que la musique contribue et participe au climat trouble de l'univers de Patrick Modiano, j'avais donné comme consigne à mon musicien Jean Marie Senia, de composer une musique sans repères mélodiques, toute en suspension. J'avais besoin aussi que la musique soit tendue pour donner le sentiment que nos deux héros

étaient en danger permanent. Pour la boîte de nuit, notre idée était de composer de la musique de jazz qui rappellerait celle que l'on jouait dans les clubs au début des années 1960. Nous nous sommes aussi amusés à faire un accompagnement jazz sur une chanson française traditionnelle : « A la claire Fontaine », comme le faisaient les jazzmen noirs américains de passage à Paris dans ces années-là.

DC: La guerre d'Algérie joue un plus grand rôle dans le film que dans le texte de Modiano ? Pourquoi vouliez-vous souligner l'importance de cette guerre ?

AN : Dans le livre de Modiano, la guerre d'Algérie est évoquée de manière très diffuse, par des contrôles de police dans Paris et des informations diffusées à la radio sur des attentats à la voiture piégée. Rien n'est décrit concrètement, tout est suggéré. Pour renforcer la tension du film il m'a paru important de relater le climat oppressant des années 1960, de donner une réalité aux contrôles de police, aux attentats. D'indiquer les frontières floues qui existaient à l'époque entre le monde interlope et les truands.

DC : L'accident de voiture qui clôt le texte est remplacé par la mort de Marie dans une voiture apparemment piégée. Pourquoi ce remplacement ?

En lisant *Un cirque passe*, j'ai eu la conviction que l'accident de voiture sur le pont de Suresnes, qui provoque la mort de Gisèle à la fin du livre n'était pas le fruit du hasard, que l'accident avait été programmé par Ansart et sa bande. Gisèle et Lucien sont pour eux des témoins gênants, ils ont assisté à un enlèvement, à un règlement de compte. Pour le film, j'ai eu envie de défendre ma conviction et la rendre la plus concrète possible. La DS devient un instrument de mort (et un personnage du film). Ansart l'a prêtée à Marie et Jean afin de les surveiller à leur insu. Cette voiture, ils n'arriveront jamais à la lui rendre... La bande d'Ansart en piégeant la DS, emploie les méthodes pratiquées par les organisations d'extrême droite ou du FLN en 1960 à Paris pendant la période de la guerre d'Algérie.

DC : Il me semble qu'Hélène Blanchard n'est pas nommée dans le texte, mais elle a un rôle assez important dans le film. Pourquoi ?

AN : La scène entre Hélène Blanchard et Grabley a été écrite pour deux raisons. Hippolyte Girardot que je voulais absolument pour le rôle de Grabley, a d'abord refusé ma proposition car il trouvait son rôle trop petit. Avec mon scénariste, on a écrit cette nouvelle scène pour essayer de le convaincre. Cela l'a décidé à accepter de jouer dans le film. La deuxième raison, c'est que nous trouvions qu'il manquait dans le film une séquence qui montre comment le père de Jean et ses associés lâchent

Grabley, le sacrifiant. C'est ce qui nous a conduits à le faire mourir mystérieusement dans son bureau.

DC : Pourriez-vous dire deux mots du choix d'Hippolyte Girardot pour Grabley ?

AN : Je ne voyais pas d'autre acteur qu'Hippolyte Girardot pour incarner le rôle de Grabley. Hippolyte peut se glisser avec une grande facilité dans la peau de toutes sortes de personnages, de rôles, sans forcer sa nature. Il a ce côté indéfini des personnages que décrit Modiano. C'est aussi un acteur qui joue avec beaucoup de naturel, qui à l'avantage de savoir improviser et peut à tout moment donner de la vie à une scène, à des dialogues si c'est nécessaire.

DC : Et de Théo Frilet et de Laura Smet ?

AN : J'ai vu jouer Laura Smet dans un film de Philippe Garel, *La Frontière de l'aube*, et je l'ai trouvée très bonne actrice. Elle a un magnétisme qui m'a rappelé celui d'Anna Karina. Mes producteurs m'ont suivi dans mon choix. Le rôle de Marie était fait pour elle. Laura Smet porte en elle un mystère, une fêlure, comme l'héroïne de Modiano. Après la lecture du scénario, elle était enthousiaste, le rôle de Marie lui plaisait beaucoup.

Avant d'engager Théo Frilet, j'ai rencontré beaucoup de jeunes acteurs avec lesquels j'ai fait des essais. Théo était le seul à avoir à la fois un vrai côté juvénile et un physique qui marchait bien avec les années 1960. Il était très crédible comme frère de Laura Smet. Et en tant qu'acteur il avait une belle maturité tout en faisant plus jeune que son âge. Ce qui était idéal pour le rôle où il devait jouer le jeune « frère », un peu naïf, de Marie et le jeune homme amoureux qui prend de l'autorité et veut partir vivre avec elle en Italie.

DC : Pour moi, une partie du plaisir de regarder ce film vient de la joie de voir « enfin sous ses yeux » les objets et vêtements qui apparaissent si souvent dans les romans de Modiano. C'est comme si quelque chose d'insaisissable se muait enfin en quelque chose de concret. Y a-t-il des objets en particulier qui ont été importants pour vous ?

AN : Oui. Le projecteur, les deux valises de Marie, le tourne-disque Topaz de Jean, le petit transistor que Marie lui offre au café, le verre de menthe à l'eau, le micro sur pied de la boîte de nuit, la photo de Marie en écuyère au café du cirque, les photos des amis d'Ansart que Jean manipule, la cabine téléphonique les journaux, les paquets de cigarettes, la Jaguar d'Ansart, la DS. En ce qui concerne les costumes importants : l'imperméable, couleur rouille, que Laura Smet porte tout au long du film et qui lui va si bien. Ma costumière, Sophie Dussaud l'a trouvé par hasard dans un vieux stock de

vêtements des années 1960. Le manteau de fourrure de Marie, qui raconte sa vie d'avant. Les gants qu'elle porte souvent. Les deux cravates de Jean, son pull à col rond et son pull à col V. Son manteau beige.

DC : Quel lien voyez-vous entre cette adaptation et le reste de votre travail ?

AN : L'univers de Modiano m'est très proche. Cela faisait plus de quinze ans que je voulais adapter ce livre pour le cinéma. Mais je n'ai pas réussi à monter le projet à l'époque. C'est la télévision, pour laquelle je travaille depuis les années 1980 qui m'a offert l'opportunité de le réaliser. Et j'en ai été très heureux. Les chaînes du service public, Arté et Canal plus, nous offrent parfois la chance de réaliser des films personnels. Dans l'année qui vient, je compte adapter le livre de Sorj Chalandon, *La Légende de nos pères*, qui traite aussi de la question paternelle. Par ailleurs mon travail de réalisateur se relie à une pratique de photographe autour des thématiques de la trace et de la mémoire.