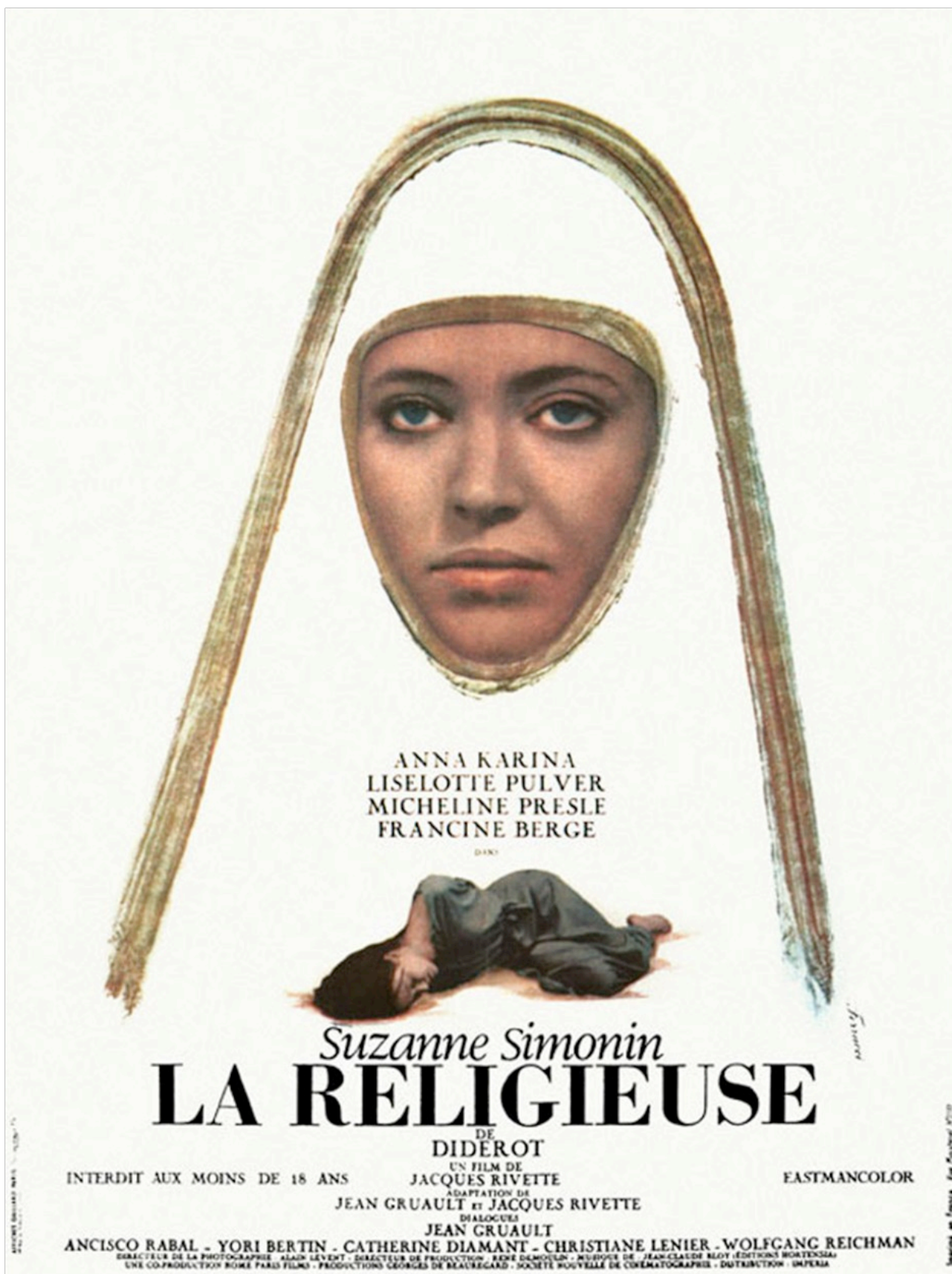


cahiers du
CINEMA

*Cinéma français,
zéro de conduite: Rivette,
Pollet, Garrel.*



numéro 204 septembre 1968



2014

*document
à consulter
sur place*



RENCONTRES
DES CINÉMAS
D'EUROPE



L'origine de « La Religieuse », c'était surtout la musique, les idées de Boulez — très mal assimilées. Le principe, c'était que chaque plan avait sa durée, son tempo, sa « couleur » (c'est-à-dire son timbre), son intensité et son niveau de jeu. Mais le plus souvent, je n'ai pas réussi à préciser tous ces éléments, parce qu'il fallait filmer avant tout, et on filmait vraiment ce qu'on pouvait, comme on pouvait.

Cahiers On a l'impression — ça a beaucoup frappé Jean-Marie Straub — d'un film très travaillé au montage.

Rivette Non, le montage a été fait très soigneusement mais très vite. Le vrai montage, c'était la préparation, c'était le tournage. Après, on a mis les plans bout à bout, en faisant des coupures nettes, en montant le son très cut. J'avais prévu dès le départ que le son serait très travaillé parce qu'il m'aidait à accentuer les ruptures de cellule à cellule. L'idée de départ de « La Religieuse », c'était un jeu de mots, c'était de faire un film « cellulaire », puisque c'était sur les cellules des bonnes sœurs.

Cahiers Comment avez-vous travaillé avec Jean-Claude Eloy ? Avant le tournage ?

Rivette Après le tournage. De très près. Je savais en gros avant le tournage que tel ou tel plan serait musicalisé, et n'aurait de sens que si sa durée correspondait exactement à une musique. Ensuite, à la moritone, on a regardé le film ensemble, plan par plan, et avec Denise de Casabianca et Jean-Claude, on a discuté entre nous la construction sonore complète du film, non seulement là où il y avait de la musique, mais là où il n'y en avait pas. La bande sonore est donc devenue complètement une partition. Le principe, c'était d'ailleurs qu'on essayait qu'il y ait le moins de musique possible, de la relayer par des ambiances,

des sons plus ou moins trafiqués, avec des degrés entre le son direct pur et la musique pure, en passant par des sons réels mélangés, ralentis, à l'envers, des percussions plus ou moins précises, des musiques en boucle à des vitesses variables. Et quand on ne pouvait vraiment pas faire autrement, Jean-Claude acceptait d'écrire une musique pour ce moment-là ; avec le principe qu'on économisait au maximum la musique, mais qu'il y en avait tout du long, et que son rôle s'accroissait, se précisait en avançant dans le film, la musique principale étant en avant-dernier, sur la grande scène entre Anna et Rabal, qui est la vraie fin du film, la scène où brusquement Suzanne comprend — et où la parole est prise complètement dans la musique, devient un élément de celle-ci.

Cahiers Eloy concevait sa musique en fonction d'un plan comme cellule globale, ou en fonction d'un de ces éléments du plan dont vous parliez, timbre, hauteur... ?

Rivette Il a écrit toute la musique en fonction de cette musique principale (et qui dans « Macles » (1) commence et termine), tout le reste étant des développements de certaines parties de cette grande musique, écrits plus pour tels ou tels instruments, en fonction du plan, et en fonction également du son réel qu'on avait, et qu'on gardait toujours sous la musique ; tous les bruits étaient repérés et intégrés dans sa partition.

Cahiers Il y a une grande ressemblance entre le personnage de Suzanne tel que vous l'avez décrit — un personnage aveuglé pendant les 9/10 du film et qui comprend tout à la fin — et celui de Claire.



ANNA KARINA, LISELOTTE PULVER ET YORI BERTIN : « LA RELIGIEUSE ».

CAHIERS DU CINEMA n° 204

Septembre 1968