

Entretien avec Jacques Saulnier

Les pages qui suivent sont des extraits, un montage d'entretiens que j'ai eus avec Jacques Saulnier, le chef décorateur d'Alain Resnais (et d'autres réalisateurs), en décembre 2011.

Au travers d'anecdotes, Jacques Saulnier rend compte de son travail de décorateur, d'échanges avec ses maîtres et les réalisateurs avec lesquels il a travaillé.

*

Grégory Bled. – *M Jacques Saulnier, lorsque je regarde votre travail de conception, de maquette, et les dessins de Trauner, il y a quelque chose de comparable...*

Jacques Saulnier. – Trauner était un peintre.

G.B. – *Que ce soit vos dessins ou ceux de Trauner... il y a une qualité picturale.*

J.S. – Ceux de Trauner sont cent fois plus beaux que les miens. Combien je l'envie.

G.B. – *En parlant de Trauner et de Max Douy, dont vous avez été assistant, que vous ont-ils transmis ?*

J.S. – Un tas de choses. On a appris peu de choses à l'IDHEC. Le métier, c'est Trauner d'abord et Max Douy après, ils m'ont appris parce qu'on était sur place... on était là constamment, avec les ouvriers. On faisait les détails, on était aux détails. À l'IDHEC, on n'était pas aux détails. Moi, enfin je n'avais pas de mal avec les détails, c'est pour cela que j'ai bien travaillé avec Trauner. C'est que mon père était menuisier et je savais comment était faite la menuiserie.

G.B. – *Dépassons la notion de détail pour revenir à l'espace dans son entier. Comment percevez-vous cet espace à la lecture du scénario ?*

J.S. – J'ai une déformation professionnelle : je le vois toujours en fonction d'un plateau, des dimensions d'un plateau.

G.B. – *Quand on vous parle espace, vous voyez déjà l'enveloppe extérieure ?*

J.S. – Parce qu'en général dans le cinéma, on fixe les plateaux avant d'avoir dessiné les décors (Rires). On essaye toujours d'avoir le plateau le plus grand, mais comme c'est le plus cher, on ne l'a pas, et on a le plateau intermédiaire.

G.B. – *En fait c'est le plateau qui va déterminer les astuces ?*

J.S. – Oui, beaucoup.

G.B. – *Ce qui va forcément créer des contraintes ?*

J.S. – À un point que maintenant je serais embêté de construire un décor sur un plateau, de faire les dessins, parce qu'on peut les faire à l'infini sans savoir sur quel plateau ça ira, oui j'aurais du mal.

G.B. – *Donc dès que vous lisez un scénario, vous voyez quand même cet espace, il se dessine, c'est une image mentale ou vous avez tout de suite un crayon à la main ?*

J.S. – Non, c'est une image mentale.

G.B. – *Le crayon dans la main, il vient beaucoup plus tard ?*

J.S. – Pas tout de suite, ça vient plus tard, un peu plus tard. (rires)

G.B. – *La mise en forme d'un espace, donc sa conception, passe par le dessin ... les notions de perspective, le plan forcément. Tout cela, c'est votre formation d'architecte... vous faites de suite un dessin perspectif, en volume ?*

J.S. – Souvent je fais un plan d'abord et je fais la perspective après.

G.B. – *D'accord, vous passez par un plan qui vous permet de voir la circulation...*

J.S. – Je fais le plan pour voir si la mise en scène fonctionne bien.

G.B. – *Et une fois que vous avez le plan, vous montez les élévarions ?*

J.S. – Exactement, c'est ce que je fais la plupart du temps... Je vois vaguement en hauteur ce que ça donnera, mais c'est très vague.

G.B. – *J'ai revu Ma vie est un roman, le scénario précise : l'action se situe dans un château, un château baroque. Le plan tient compte tout de suite du lieu. Un plan dans un château baroque, cela ne va pas être le même que dans une villa ?*

J.S. – Je tiens compte aussi du style évidemment... Enfin avec Resnais, comme je travaille souvent avec lui, c'est différent, il est tellement exigeant sur le style, je ne sais pas, il arrive à le déterminer, je ne sais pas comment d'ailleurs, par des procédés bizarres (Rires). Pour arriver à lui faire dire que c'est de style roman ou de style hybride (comme il aime), ce n'est pas facile de le faire accoucher.

G.B. – *C'est difficile de travailler avec lui ?*

J.S. – Oh non, ce n'est pas difficile parce que je le connais bien, mais il a du mal à dire ce qu'il veut, d'ailleurs la plupart des metteurs en scène ne savent pas ce qu'ils veulent. (Rires) Rares sont ceux qui savent. Il sait ce qu'il ne veut pas, Resnais, ce qu'il veut, c'est difficile.

G.B. – *Vous avez donc beaucoup de présentations à lui faire, des maquettes, avant qu'il prenne une décision. Vous êtes obligé forcément de lui présenter beaucoup de projets ou c'est plus en amont dans la discussion ?*

J.S. – Nous discutons mais j'ai l'habitude de ne pas lui en dessiner trop. D'ailleurs les metteurs en scène n'aiment pas ça que l'on fasse trop de propositions. J'avais un copain Bernard Evein, je dis cela parce qu'il n'est plus là, il faisait un tas de maquettes différentes, il pouvait faire trois trucs différents. D'un intérieur d'une chambre de bonne, il faisait trois chambres de bonne complètement différentes. Puis un jour, un metteur en scène, je crois que c'est Costa, m'a dit : « il m'ennuie parce que je ne sais pas quoi lui dire ». (Rires) Ça m'est resté, et j'aime mieux ne donner qu'un seul projet.

G.B. – *Concernant le travail de l'espace et de sa conception, au théâtre, on travaille pratiquement tout le temps avec des maquettes en volume, est ce que vous faites régulièrement des maquettes ?*

J.S. – Souvent, dès qu'il y a un décor un peu important, je fais une maquette.

G.B. – *Et cette maquette, vous la finalisez, ou c'est juste une maquette pour un déplacement de caméra ou une circulation, que vous ne détaillerez pas forcément ?*

J.S. – Non, elles sont quand même assez finies.

G.B. – *Pour le film Smoking /No Smoking, je suppose que le travail de maquette a été particulièrement poussé ?*

J.S. – Oui, là j'avais six décors, il y avait six maquettes. L'opérateur voit davantage avec les maquettes. Grâce à la maquette, l'opérateur voit clair, il sait comment mettre ses lumières, plus que sur un plan. Ils ne savent pas lire un plan, même Resnais ne sait pas lire un plan, c'est terrible, je trouve. Il y avait quelques metteurs en scène qui savaient lire un plan : il y avait Orson Welles, Duvivier avec qui j'avais fait un film. Mais la plupart ne savent pas, c'est ce qui leur manque quand même.

G.B. – *Lorsque vous concevez l'espace scénique, est-ce vous qui déterminez les axes les plus intéressants par rapport au scénario et le réalisateur fait avec ? Ou est-ce que vous êtes vraiment l'artisan qui est entièrement au service du réalisateur ? Est-ce que vous imposez quelque chose à moment donné ?*

J.S. – Il faut essayer de lui donner le maximum de points de vue intéressants sur le décor, sur la perspective, en ayant des portes plus qu'il ne faut. En ayant des portes pour qu'un comédien puisse entrer ou sortir par différents endroits à droite ou à gauche, dans la mesure où cela aide la mise en scène et qu'il n'a pas forcément prévu ces mouvements.

G.B. – *Même si ce n'est pas écrit dans le scénario, vous lui donnez des possibilités ?*

J.S. – Il y a des choses dans le scénario, mais il n'y a pas tout, loin de là. Il faut lui donner les choses qui sont écrites dans le scénario, c'est sûr, parce qu'il cherchera à vous piéger. Mais il faut aussi lui en donner plus, je crois.

G.B. – *Il y a ce rapport de pièges, entre le réalisateur et le décorateur ?*

J.S. – Oui, je travaillais avec Pierre Granier-Deferre qui était spécialiste des pièges, je les attendais, je le connaissais, je les attendais, en rigolant gentiment d'ailleurs.

G.B. – *C'est devenu un jeu ?*

J.S. – C'était un jeu, un peu.

G.B. – *Il essayait de vous coincer ?*

J.S. – Il essayait, oui. (Rires)

G.B. – *Vous avez fait quatre, cinq films avec lui ?*

J.S. – Oui, cinq films au moins, je l'aimais bien, je l'aimais même beaucoup. Il faisait des dessins mal foutus que je savais lire. Il faisait un lit grand comme cela et une chambre qui était cent fois trop grande, il ne savait pas du tout dessiner, mais il s'exprimait quand même, il savait ce qui était à droite ou à gauche.

G.B. – *Pour revenir au fait d'imposer ou pas quelque chose au réalisateur, nous avons parlé d'Alexandre Trauner, vous me disiez que c'était le roi de la perspective forcée, nous savons que cette perspective fonctionne à un endroit bien précis. Trauner devait à un moment donné imposer un axe, il savait qu'à un endroit bien précis, on pouvait mettre la caméra là et là, que le truc fonctionnait, on avait face à nous une rue d'un kilomètre.*

J.S. – Il se battait lui, et il avait raison, mais c'est une autre époque, il se battait avec le metteur en scène pour imposer l'emplacement de la caméra. (Rires) Oui, très souvent. Je l'ai vu d'ailleurs, il s'engueulait avec Carné qui n'aimait pas cela à la fin, parce qu'ils n'étaient pas d'accord mais Trauner avait raison et le décor était fait pour.

G.B. – *Ça ne vous est jamais arrivé de vous battre ?*

J.S. – Si, on essaie de se battre, mais on est battu en général par l'opérateur, les opérateurs sont nos ennemis. (Rires) C'est classique.

G.B. – *Et Le chef op qui était sur Smoking / No Smoking (Renato Berta) ?*

J.S. – Il était pas mal... Il venait voir les plans pendant que je faisais les décors, il regardait bien la maquette en volume, il regardait attentivement, il m'a fait changer des choses sur la maquette qui étaient justes, il me l'a fait changer sur la maquette, pas sur les décors finis.

G.B. – *Évoquons un autre film j'ai revu La Prisonnière de Clouzot...*

J.S. – Ah oui, c'était un metteur en scène qui s'intéressait au décor, un des rares que j'ai connus qui savait lire un plan, c'est un des rares que j'ai oublié de citer tout à l'heure, il savait lire un plan, il connaissait tout, il était formidable.

G.B. – *Dans La Prisonnière, années soixante-dix à peu près, sur un fond d'art cinétique, c'est le décor de la galerie entre autres... ?*

J.S. – L'art cinétique, Clouzot me dit c'est « *l'art cinétique* ». Je lui réponds que je n'y connais rien du tout. « *Ne vous inquiétez pas, ce n'est pas grave, ce n'est pas compliqué* ». Effectivement on avait pris le fils de Vasarely comme conseiller technique et finalement il n'aimait pas le cinéma et il n'en avait rien à faire, la moitié des choses, c'est moi qui les ai faites, on les inventait, on rigolait dans l'exposition, on les appelait des « *Goulouks* » (rires) parce que l'on l'appelait mon assistant Glouk, on faisait des choses, on s'amusait en faisant des trucs avec des élastiques.

G.B. – *Des petites boîtes peintes, des totems !*

J.S. – Ce n'est pas difficile.

G.B. – *Juste une petite question par rapport à La Prisonnière, par rapport à une séquence où je me suis demandé si cela était fait exprès. Je ne sais pas si vous vous souvenez de la scène où le propriétaire de la galerie et le mari de la jeune femme sont sur le toit d'un immeuble. Nous sommes sur les toits parisiens, et derrière il y a un immeuble, tous les stores oranges sont sortis.*

J.S. – Oui, je vois bien.

G.B. – *Je me suis dit, tiens c'est amusant c'est à nouveau un tableau d'art cinétique. C'est ce que vous recherchez ?*

J.S. – Clouzot l'a demandé, lui il le voyait, il l'a demandé. En face c'était l'hôtel, ...un grand hôtel, il a demandé à ce que les stores soient baissés.

G.B. – *Pas de décor sans le meublage. Est-ce qu'il vous est arrivé, à la lecture d'un scénario, de travailler sur un décor et de vous dire, par exemple pour l'appartement de ce monsieur X et pour donner un caractère à cet appartement : « Est-ce qu'il ne serait pas collectionneur » ?*

J.S. – Quand ce n'est pas précisé, oui. Cela m'est arrivé avec Chabrol pour son film *À double tour*. L'actrice Antonella Lualdi, était la fille d'un consul japonais, j'avais inventé cela parce que ça m'arrangeait de faire un décor japonais, je trouvais cela bien, Chabrol me dit « *Ah oui oui oui* » (Rires).

G.B. – *Revenons au film Smoking No Smoking, et à votre conception. Est-ce que vous vous êtes inspiré de la peinture anglaise ? Est-ce que vous vous inspirez parfois de la peinture ?*

J.S. – Cela a peu de rapport, je le dis à chaque fois à Resnais qui lui aime bien.

G.B. – *Vos paysages de Smoking / No Smoking, ressemblent à la campagne anglaise...*

J.S. – Oui, elle était un peu anglaise, j'ai été en Angleterre pour voir, pour faire des photos, j'ai fait des photos pendant quinze jours, j'ai fait mille photos.

G.B. – *À propos d'une photo de tournage, j'ai le souvenir, dans les bureaux des studios d'Arpajon... d'une photo de vous, vous êtes assis sur un tronc d'arbre, avec la mer dans le lointain. A chaque fois que je regardais cette photo, je me disais « quelle chance de faire des décors comme cela ». (Rires)*

J.S. – Oui, c'est vrai, c'était une chance, que l'on ait un film tout en extérieur en studio. Le producteur évidemment voulait au départ le faire en extérieur, réel... Resnais disait que ça aurait demandé un an de tournage, de trouver le temps, le lieu.

G.B. – *Peut-être plus encore : pour les éclairages et compagnie, déplacer les équipes à chaque fois ?*

J.S. – Exactement... Puis Resnais voulait que cela fasse un côté théâtre, ça ne le gênait pas. Je lui dis « *Tu sais, la nature c'est difficile, les arbres, la verdure, ça a toujours un côté... ça sent le studio* ». Mais ça ne le gênait pas.

G.B. – *Il avait raison. Vous, ça vous gênait ?*

J.S. – J'évitais quand même que ça fasse trop théâtre.

G.B. – *Quand vous dites « trop théâtre » c'est péjoratif ?*

J.S. – C'est contraire aux habitudes.

G.B. – *Pour vous, un décor de cinéma, ça ne peut pas être un décor théâtral ?*

J.S. – Cela doit se remarquer moins. Enfin je dis cela parce que, à part Resnais qui depuis cinq ans admet les décors stylisés, ce n'est pas l'habitude. Cela doit se remarquer moins qu'un décor de théâtre.

G.B. – *Vous n'avez pas plus de plaisir à travailler sur quelque chose qui se veut réaliste, mais qui n'est pas complètement la représentation d'une réalité, que de faire vraiment quelque*

chose d'invisible ? Bon voilà, nous sommes dans une rue parisienne, c'est vraiment une rue parisienne...

J.S. – Il faut que ça se voie un peu (le décor), il y en a marre des films où l'on ne voit pas que c'est des décors, j'ai fait un film que j'aime beaucoup c'est *Le Chat* de Granier-Deferre et j'en ai marre, les gens imaginent que tout est naturel. Pourtant, on a entièrement fait les décors même en extérieur, et cela ne se voit pas, c'est ma grande joie, ma joie intérieure. Mais il y en a marre que les gens pensent que... (Rires)

*

Le vendredi 21 novembre 2014, triste nouvelle, ce matin, j'apprends la mort de Jacques Saulnier, je devais avoir un rendez-vous avec lui le mardi 2 décembre 2014 pour approfondir notre premier entretien.

Jacques Saulnier va retrouver Alain Resnais, décédé quelques mois auparavant. Le cinéma perd un grand chef-décorateur.