

nederlag, da hans kone forlader ham, og dette synes at få den kyniske skal til at krakelere og afslører den menneskelige fallit bagved.

Paul synes som den eneste af de tre at have et positivt, stabilt forhold til sin kone (Antonella Lualdi). Han må til gengæld leve med sin kroniske skuffelse over arbejdet med den bog, han igennem mange år har været i gang med at skrive, men som aldrig synes at skulle blive færdig.

Filmen skaber i sine portrætter af disse tre en nærværende, gennemgående følelse af, at alderdommen hele tiden er lige om hjørnet, lykken er kun en erindring, tilbage er kun ensomhed og tomhed og den lammende fornemmelse af træthed og stagnation. I en central scene ser Vincent på et gammelt foto af de tre venner, der er ude at danse med deres koner, og for et øjeblik får det sort-hvide foto farve og liv for hans – og vore – øjne. Men det er kun et øjeblik, så bliver nutiden og hverdagen igen ubehageligt påtrængende, han må fortsætte kampen, kampen mod tiden, den håbløse kamp. Over for de tre, i vennekredsen omkring dem, står så den unge Jean (Gérard Depardieu). Han arbejder i Vincents fabrik, men har mulighed for at indlede en karriere som professionel bokser. Han står noget tøvende over for muligheden, er egentlig ikke meget for den brutale levevej; Vincent og Paul råder ham til ikke at gå på kompromis med sig selv, men François opmuntrer ham kraftigt til at tage den første kamp, mod en bokser, der er kendt for at bokse sine modstandere sønder og sammen. François' argumenter er hårde og – bogstaveligt talt – kontante: Der er penge at hente. Jean tager kampen – ikke mindst fordi hans veninde venter sig – og vinder den, stik mod alle forventninger, omend ikke uden drøje øretæver. Men kampen har samtidig fået ham til at tage sin beslutning: han vil ikke kæmpe mere, blot leve livet og roligt se udviklingen i møde.

Boksekampen er i det hele taget af stor betydning, ikke blot fordi den er filmens dramatiske klimaks, men fordi den også tjener som en katalysator for Vincents erkendelse. Stående på nærmest bar bund, uden sin kone, sin elskerinde, sin virksomhed, uden garanti for at opleve morgendagen (hjertetilfældet var »en advarsel«), afholder han sig fra at kæmpe imod sin situation, imod tiden, han erkender det meningsløse heri. I stedet beslutter han sig for at *leve*, at leve på den værdi, der – trods alt – er tilbage i tilværelsen: venskabet, der også synes styrket af såvel hans som François' erkendelse af nederlaget.

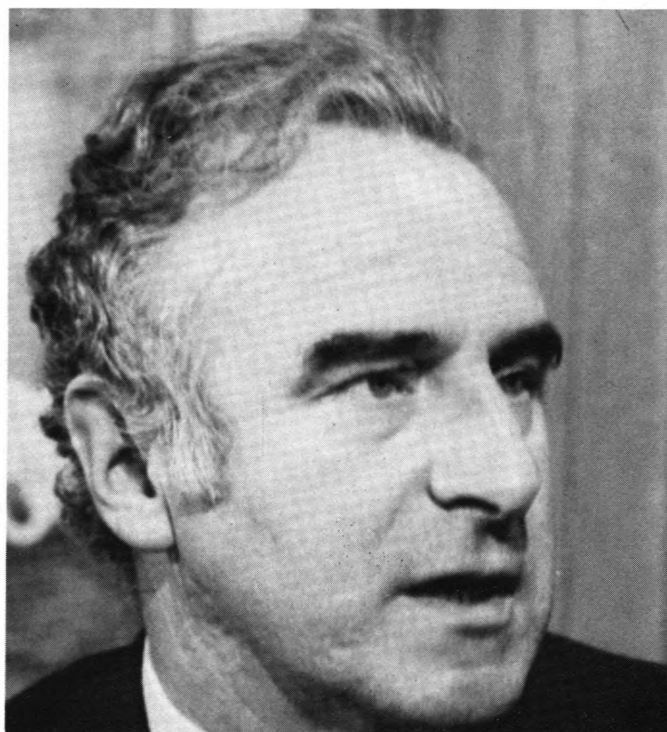
Filmen slutter på en smuk, optimistisk, afslappet tone, med et møde mellem vennerne, hvor Vincent tydeligvis har accepteret sin situation og har lært at leve med den, men råber, at han alligevel stadig nærer et lille håb om, at hans kone en dag vil vende tilbage til ham; for »... on ne sait pas, avec la vie...«, som hans – og filmens – sidste replik lyder. Og ihukommende slutningen på »Mig eller David?« har man (tilskueren) jo lov at håbe det bedste.

»Vincent, François, Paul et les autres« er – også i forhold til Sautets tidligere film – overordentlig vellykket. Han har – i forbilledligt samarbejde med instruktør, fotograf og medforfatter – levendegjort en række situationer, præcist og nærværende. Har man ikke før haft øjnene oppe for Claude Sautets film, bør man absolut se »Vincent, François, Paul et les autres«. Ja, tillad mig at udbyrde, i kor med François Truffaut: »Claude Sautet c'est la vitalité!«

Og det er jo noget filmkunsten altid har brug for.

# Samtale med Claude Sautet

Jens Bruun Christensen



*Jens Bruun Christensen: Monsieur Sautet, De debuterede som instruktør i 1960, altså i den ny bølges mest hektiske år, men modsat flere af Deres jævnaldrende, Truffaut, Godard, Chabrol, skulle der gå ikke mindre end fem år før De lavede en film nr. 2. Ville De fortælle lidt om den tid?*

Claude Sautet: Jeg debuterede samtidig med den ny bølge, men jeg var aldrig en del af bølgen. Min første film var en kriminalfilm, »Classes tous risques«, mens ny-bølgefilmene snarere var om hverdagsting. Efter denne første film var det mig ikke muligt at overtale nogen producent til andet end netop kriminalfilm, som ikke interesserede mig synderligt, og jeg holdt derfor op med at lave film. Jeg

havde allerede manuskriptet til »César et Rosalie« færdigt i 1962, men der var ingen, der ville støtte mig. Jeg sadlede derfor om og blev manuskriptforfatter, hvad der ikke kedede mig på nogen måde. Jeg finder det ligeså interessant at hjælpe som selv at skabe. Efter ca. fire år blev jeg dog bange for aldrig mere selv at komme til at lave film, og jeg lavede da en eventyrfilm, »L'Arme à gauche«. Jeg var på ingen måde tilfreds med filmen, som var alt for hverdagsfjern, mens jeg ønskede at tale om mit eget milieu. Derefter fortsatte jeg så som scenarist lige indtil »Les choses de la vie«, altså lige indtil den ny bølge var løbet ud.

*J.B.C.: Hvad angår flere af manuskripterne fra den tid har man vanskeligt ved at trække en parallel til Deres senere arbejder. Arbejdede De nærmest for at eksistere, eller er der trods alt en vis linie i manuskripterne?*

C.S.: Det var først og fremmest for at eksistere, men arbejdet var skam ærligt nok, og jeg bestræbte mig altid på at forbedre de oplæg, som jeg fik. Men jeg satte aldrig spørgsmålstegn ved en films emne eller historie, jeg arbejdede kun på at gøre visse ting mere effektive, for at stramme tøjerne.

*J.B.C.: Det var med Deres tredje film, »Les choses de la vie«, at De brød igennem såvel hos kritikken som hos det store publikum, og uden nødvendigvis at negligere Deres to første film kan man vel nok sige, at først da har man den Claude Sautet, som man kender idag. Det er også på dette tidspunkt, at Jean-Loup Dabadie kommer til som manuskriptforfatter. Man har talt om et tandem Sautet-Dabadie.*

C.S.: Ja, men det er nu ikke hele sandheden. »Les choses de la vie« var ganske rigtig med Dabadie, men fra og med »Max et les ferrailleurs« har jeg også arbejdet sammen med en anden scenarist, romanforfatteren Claude Neron.

*J.B.C.: Når man betænker, dels at De tilhører ny-bølgegenerationen, skønt De altså aldrig rigtig var med i bevægelsen, og dels at De i så mange år arbejdede som manuskriptforfatter, kan man godt finde det overraskende, at netop De skriver sammen med andre. Generelt set var den ny bølges største landvinding vel nok indførelsen af auteuren som den afgørende kraft bag filmen. Det, at én eller anden udtrykker sig i første person.*

C.S.: Ja, det er rigtigt, men det er blevet vanskeligere for mig at arbejde helt alene. Jeg føler mig blokeret, men når jeg arbejder med andre, løser det ligesom op, og til syvende og sidst er det altid mig selv, der bestemmer. Jacques Becker og Renoir arbejdede forøvrigt lidt på den samme måde, altså sammen med scenarister, og dog er de så tydeligt 'den skabende kraft' bag de færdige film.

*J.B.C.: Mange af bølgens instruktører var sig filmhistorien meget bevidst og lavede til en vis grad film som en hyldest til eller en protest mod tidligere film. Kan De selv definere Dem i forhold til andre?*

C.S.: Ja og nej. Det er lidt vanskeligt, fordi jeg i starten dyrkede den amerikanske b-film, som naturligvis siden er gået hen og blevet a-film, eftersom det drejer sig om film af Hawks, Walsh o.s.v. Min første film er faktisk lavet lidt à la Hawks, Walsh, men da filmen var færdig, opdagede jeg til min store overraskelse, at filmen var meget fransk. Det er under optagelserne, at jeg har fundet frem til min

stil, som jeg vil betegne som meget fransk, men jeg har samtidig bestræbt mig på at bevare min beundring for den strenghed i konstruktionen, som man finder i de amerikanske film. Efterhånden har jeg så glemt alt dette, hvad der gør, at mine film nu er meget, meget franske. De er nærmere Becker og Renoir end de amerikanske instruktører. Nu søger jeg mine historier i mine omgivelser, og personerne bliver derfor nødvendigvis folk, som man kender, altså franskmænd.

*J.B.C.: De taler om Becker og Renoir. Hos disse instruktører finder man et tema, der er dominerende også i Deres film, nemlig venskabet.*

C.S.: Ja, men det er behandlet på en anden måde end hos mig. Hos Becker og Renoir er venskabet et ideal, mens jeg søger at vise, at venskabet nærmest er et skjul. I »Vincent, François, Paul et les autres« er der f. eks. ikke tale om egentlige venner. Her er tale om mænd, der er sammen, fordi de ikke udfolder sig fuldt ud i deres arbejde eller sammen med deres hustruer, og som derfor finder hinanden. Det er altså ikke et egentligt venskabstema. Venskab indgår naturligvis deri, men indtil Vincent får denne blodprop, er de alle helt igennem egoister og tænker kun på deres egne problemer. De er i grunden fuldstændig ligeglade med hinanden. Det er altså ikke et venskab, som man finder det hos Becker og Renoir, hvor der nærmest er tale om en form for kærlighed fra den ene til den anden.

*J.B.C.: Venskabet hos Becker og Renoir – efter Deres mening er det måske nærmest lidt naivt?*

C.S.: Ja, det synes jeg faktisk. Det er smukkere, men det er også mere naivt. Men det går jo immervæk tilbage til en anden tid. Jeg tror, at den tid havde mere naivitet og flere drømme, end vor tid har plads til.

*J.B.C.: Lad os vende tilbage til Deres samarbejde med manuskriptforfatterne. Hvordan foregår det, rent praktisk?*

C.S.: Når jeg har fået en idé, og det er altid mig, der får ideen, snakker vi sammen, indtil vi finder frem til én eller anden hændelse, som bevæger os. Så glemmer vi denne hændelse, og går i gang med at finde nogle personer, som interesserer os. Efterhånden ender vi så med at have en række personer, som vi ligesom kender fra vor daglige færden. Dette arbejde varer tre til fire måneder. Vi er dermed endt med nogle personer og nogle begivenheder, som ikke har så forfærdelig meget med hinanden at gøre. Så prøver vi, hvordan personerne kan integreres i historien, og en dag opdager vi så, forhåbentlig, en vis tonalitet, en musik, og dermed er vi så nået frem til filmens tema. Indtil da er alt foregået mundtligt, og vi går nu i gang med at skrive, men ikke så forfærdeligt meget. Blot små handlingskapitler. Og når det så er gjort, begynder vi for alvor at skrive.

*J.B.C.: Begge to?*

C.S.: Der er flere systemer. Enten skriver jeg scenen, hvorefter jeg giver den til Dabadie, som ser den igennem og retter den, hvorefter jeg retter den igen. Eller også foregår det mundtligt, jeg fortæller scenen, mens han skriver. Det er den metode, som jeg bedst kan lide, da det at skrive ligesom stopper min tankevirkning. Jeg har efterhånden fået så svært ved at skrive, at jeg slet ikke har

lyst til at lave filmen overhovedet, hvis det skal være på den måde. Det hele bliver for litterært. Det er det, der er det store problem med et manuskript, at undgå, at de ting, man har set, hørt og følt bliver for stive.

*J.B.C.: Og selve dialogen?*

C.S.: Det er i realiteten mig, der står for størstedelen af dialogen, men på et vist tidspunkt sker der en osmose. De mennesker, som arbejder sammen med mig, får efterhånden de samme træk og de samme karakteristika som jeg selv. De kan således fortsætte en scene med de samme sætninger, som jeg selv ville have brugt... Når vi så på et vist tidspunkt har fundet en skuespiller, skriver jeg selv hele manuskriptet om, så det bliver mere spontant og mere i overensstemmelse med den pågældende skuespilers temperament.

*J.B.C.: Det, De siger, får mig til at tænke på Bresson, der taler om dødsfald og fødsler i forbindelse med skabelsen af en film. Han mener, at manuskriptet dræber den oprindelige idé, men at denne vækkes til live igen under optagelserne.*

C.S.: Sådan føler jeg det også. For mig dræber optagelserne manuskriptet. Hvert stadium dræber det foregående. Når man har fundet sit tema og begynder at skrive, dræber man ganske rigtigt dette tema. Man må for alt i verden ikke være for teoretisk. Af og til forsvinder temaet fuldstændig undervejs, men det er der så ikke noget at gøre ved. Det er flere gange hændt mig, at jeg faktisk ikke vidste, i hvad retning jeg bevægede mig. Jeg ved, at jeg er i gang med ét eller andet, men når jeg begynder optagelserne, glemmer jeg fuldstændig manuskriptet, det interesserer mig ikke længere. Det, der interesserer mig, er det levende, som jeg filmer.

*J.B.C.: Vil det sige, at der f. eks. ikke en gang er visse vinkler, som De har forberedt i forvejen, og som absolut skal være sådan og sådan?*

C.S.: Ja, det vil det faktisk, og det er netop min store skræk, fordi jeg aldrig rigtig er klar over, hvordan det går, når jeg optager. Nej, jeg forbereder intet af den slags, men bestræber mig tværtimod på for hvert stadium at bevare en helt frisk og ny dømmekraft.

*J.B.C.: Lad os prøve at eksemplificere lidt. Hvordan fik De ideen til »Vincent«? I starten var der jo en roman af Claude Neron, men der er væsentlige forskelle mellem Nerons roman og Deres film.*

C.S.: Enorme. I romanen begår Vincent selvmord allerede i første kapitel. I tre, fire måneder vidste vi ikke, hvad vi skulle gøre, lige indtil den dag, hvor vi stillede os selv det spørgsmål, jamen, hvad ville der ske, hvis Vincent ikke begik selvmord? Derefter blev det hele forholdsvis enkelt. Hvad angår Vincent, så har vi udskiftet selvmordet, som havde en meget stærk litterær kraft, med hans hjertetilfælde og det, at han bliver ældre. Hvis man ikke tager sit eget liv, ja så udskyder man blot dødens komme, den kommer hele tiden nærmere.

*J.B.C.: Vincent, således som han fremstår i filmen, er ikke en person, som kunne finde på at tage sit eget liv, men François måske?*

C.S.: Vincent, overhovedet ikke, det er totalt udelukket. Og François heller ikke, tror jeg. Han er ganske vist meget

bitter, men han er alt for stolt. Jeg synes i øvrigt, at François er filmens smukkeste person. Han er i hvert fald den mest interessante. Det er f. eks. nemt at komme ind på livet af Vincent, fordi han hele tiden udtrykker, hvad der rører sig i ham, han er fuldstændig som et barn. François derimod er en fuldstændig voksen med hemmeligheder, som han ikke udleverer. Han taler aldrig om sine problemer med de andre, mens alle ved, hvad der rører sig i Vincent. François er så absolut den mest interessante af de tre. Han er så tydeligt den mest intelligente, det er ham, der har været den mest idealistiske, og det er også ham, der har svigtet mest. Vincent derimod har ikke svigtet noget som helst, han har hverken socialt eller politisk haft ambitioner.

*J.B.C.: De anses for at være Frankrigs bedste personinstruktør. Når De udformer en større rolle, er det så med henblik på en ganske bestemt skuespiller?*

C.S.: Ikke fra starten af. Men på et vist tidspunkt, når jeg begynder at gå i detaljer, tænker jeg på en bestemt skuespiller. Men det er forkert at bruge udtrykket skuespiller her. En skuespiller er en komediant, der kan spille hvad det skal være, og det er ikke i den forstand, at en vis skuespiller interesserer mig. Hvad, der interesserer mig er, at der på bunden af enhver skuespiller ligger ét eller andet, som går tilbage til barndommen, og det er det, som jeg gerne vil have fat i. Tag f. eks. Michel Piccoli. I alle mine film har han næsten den samme holdning, lukket og fjern og meget sårbar og skjulende sin sårbarhed, og disse træk er noget, som Piccoli har i sig selv. Eller tag f. eks. Yves Montand. Jeg brød mig overhovedet ikke om ham som skuespiller tidligere. I det hele taget er jeg sjældent imponeret af skuespillere i andres film. Jeg er imponeret af dem som mennesker, det er i den forstand, de interesserer mig. Jeg kan slet ikke tro på Montand som den politiske leder, som han fremstiller hos Coste-Gavras og Resnais. Når jeg ser ham i det daglige, kan jeg ikke tro på det. Når jeg ser ham i disse film, føler jeg, at han anstrenger sig enormt, at han spiller en anden, og jeg føler, at det hele er meget udarbejdet. Jeg kan ikke lide ham, når han spiller alvorlige roller, men jeg kan lide ham, når han er som et barn, der løber panden mod en mur. Det er denne barnlighed, som jeg finder så smuk hos ham, og som jeg søger at få frem.

*J.B.C.: Ja, Montand er jo helt anderledes hos Dem, end han er hos de andre.*

C.S.: Da jeg traf ham, opdagede jeg, at han var i besiddelse af en vis barnlig kampiver. Faktisk havde jeg først tænkt mig Reggiani i rollen som Vincent, men det hele blev ligesom lidt for tydeligt og enkelt. Jeg valgte netop Montand, fordi jeg i beskrivelsen af et nederlag trods alt godt ville have én eller anden, som havde vinderegenskaber i sig. Det hænger sammen med, at skønt jeg rent socialt set er ret pessimistisk, så vil jeg gerne vise, hvordan folk, på trods af et umenneskeligt samfund, alligevel er i stand til at overleve.

*J.B.C.: Generelt set er kvinderne stærkere end mændene i Deres film.*

C.S.: Så absolut. Jeg føler, at mænd lukker sig inde i teoretiske drømme, facader, og de tror, at meningen med livet går tabt, hvis de mister denne teoretiske holdning. Kvinder derimod forekommer mig mere konkrete. Når en

kvinde lider et nederlag opvejes det af konkrete ting, mens manden bliver melankolsk og mister troen på sig selv. Det er ikke noget demonstrativt fra min side, det er fordi, det er noget, der slår mig i min omgangskreds.

*J.B.C.: Vincent og François' ægteskaber er fiaskoer, men det tredje par, Paul og Julia, lever harmonisk sammen. Man ser altså, hvad jeg personligt holder meget af ved filmen, at ægteskabet ikke nødvendigvis fører til nederlag.*

C.S.: Nej, sådan opfatter jeg slet ikke ægteskabet. Det er jo heller ikke nødvendigvis en fiasko for Jean, den unge bokser. Men ægteskabet hos mænd som Vincent og François, mænd, som lever med en anden tidsalders principper, hvad skal jeg sige... fallokratiske principper: manden, der ejer kvinden, hustruen, der lever, som manden vil have det, hos dem vil ægteskabet næsten nødvendigvis blive en fiasko. Paul derimod har aldrig haft en sådan indstilling. Det er da også typisk, at han er den eneste af de tre, som betror sit nederlag, det, at han ved, at han aldrig får skrevet sin store roman, til sin hustru. Derigennem befrier han sig for sine problemer, mens Vincent hele tiden lyver, og François behandler hustruen uretfærdigt.

*J.B.C.: Hvordan foregår det rent praktiske arbejde med skuespillerne?*

C.S.: Her har jeg heller ikke nogen egentlig teori. Når manuskriptet er så godt som færdigskrevet, opsøger jeg den pågældende skuespiller og fortæller ham om filmen og om den person, vedkommende skal fremstille. Og så ser jeg ikke skuespilleren mere bortset fra nogle korte møder, hvor vi vælger kostumer og lignende, men han husker historien og sin person, således som det er fortalt og opfattet af mig med mit temperament, således at der under optagelserne sker en slags osmose, der gør, at hans temperament falder sammen med mit. Det er lidt på samme måde som med manuskriptforfatterne på et tidligere stade. Under selve optagelserne diskuterer vi ikke ret meget, og sådan noget som egentlige læseprøver forekommer slet ikke.

*J.B.C.: I langt højere grad end i Deres tidligere film har »Vincent« paralleler til det samfund, vi lever i. Man mærker et stadigt pres på personerne fra et umenneskeligt samfund, og filmens hovedtema kan vel siges at være spørgsmålet om, hvorvidt følelser som venskab og kærlighed kan overleve i sådan et samfund?*

C.S.: Det tror jeg faktisk ikke de kan. Ja, d. v. s. de kan måske godt, men samfundet hjælper i hvert fald intet dertil. Samfundsudviklingen gør, at følelserne mellem mennesker er blevet mere og mere lukkede og egoistiske. Man er lukket inde i drømme og ideer, som man egentligt ikke tror på længere.

*J.B.C.: Var det da bedre i de gode gamle dage?*

C.S.: Der var der naturligvis andre problemer, det her er ikke udtryk for den rene nostalgi. Men indtil det 18. årh. levede folk i et naboskab, hvor man nu lever i familier. Tidligere levede folk for en stor del ude i gaderne, på offentlige steder, børnene drog hjemmefra i en alder af 12-13 år, hvorefter man ikke så dem de næste ti år. Følgelig søgte alle efter brødre og søstre på en helt anden måde end i dag. Man levede i et langt større fællesskab.

*J.B.C.: I den forbindelse kan man måske sige, at De har lavet en politisk film?*

C.S.: Det er en film i en politisk kontekst. Jeg ved ikke i hvor høj grad, man kan hjælpe folk ved at lave film, men jeg tror, at man kan være et medium, hvad der skam er vanskeligt nok. Man kan gøre folk opmærksom på ting, som de bærer i sig, og som de ikke selv ser. På denne måde kan man måske hjælpe, men ligefrem at vise folk en vej, de skal gå, det tror jeg ikke man kan. Jeg for min del laver film, fordi jeg har en masse konfuse ting inde i hovedet, ting som skræmmer mig, og når jeg laver en film, befrier jeg mig for disse ting. Men frem for alt bestræber jeg mig på ikke at gøre folk deprimerede. Hvis vi tager f. eks. Antonioni's ny film »Profession: Reporter«, en film, som jeg beundrer meget som film, ja, så må jeg sige, at jeg er imod en sådan film, fordi den munder ud i, hvad man kunne betegne som et selvmordsengagement. Noget sådant kunne jeg aldrig gøre. For mig findes der en ganske enkelt lille sætning: Så længe, der er liv, er der håb.

*J.B.C.: De er sandsynligvis den franske instruktør, som pt. har de bedste anmeldelser, og Deres film bliver set af mange mennesker. Er De i en sådan situation, at De kan gå i gang med næsten hvad det skal være?*

C.S.: Nej, jeg tror aldrig, at man i filmbranchen kan lave, lige hvad man har lyst til, eftersom der til syvende og sidst altid er en økonomisk lov, der dominerer. Ydermere er der det faktum, at filmklimaet i Frankrig for øjeblikket ganske enkelt er dårligt. Vi lider under en bølge af pornografiske film, der sælger enormt, og som indbringer så meget desto mere, fordi en pornografisk film næsten intet koster at lave. Fransk film befinder sig derfor for øjeblikket mellem to poler, på den ene side den pornografiske film, på den anden side film, der vil ét eller andet, og som i mange tilfælde ikke går særlig godt. Og man må ikke glemme, at film jo til syvende og sidst er forretning. En film skal derfor være noget, som kan gribe helst mange mennesker. Hvis en film er som f. eks. et digt, ja så vil den ikke blive set af ret mange, og jeg for min del vil godt have, at mine film er tilgængelige for mange mennesker. Det vanskelige er da at lave en film, som taler til mange, og som samtidig bevarer den holdning, man ønsker. Der må nødvendigvis være et fornuftigt forhold mellem det arbejde, der er lagt i en film, og antallet af mennesker, som filmen henvender sig til. En katedral f. eks. udgjorde et enormt arbejde, men den repræsenterede også en enorm ting for folk... Men af og til tænker jeg også på en anden måde. Jeg tror, at en films emne er mere eller mindre ligegyldigt. Det afgørende er, hvordan det pågældende emne er behandlet. I musik er det ganske klart. Tag f. eks. Johann Sebastian Bach. Han tog alle tidens lutherske temaer og derefter alle Vivaldis, han søgte ikke at finde nye temaer. Det var hans arbejde på de samme temaer, som gjorde, at hans musik blev mere total, mere dyb.

*J.B.C.: De har jo netop arbejdet som musikkritiker tidligere. Tænker De musikalsk, når De laver en film?*

C.S.: Ja, og derfor falder det mig ofte meget svært at diskutere mine film. Jeg opfatter dem på en musikalsk facon. For eksempel har jeg en klar tendens til at arbejde mere og mere koralt. I »Vincent« er der ca. 12 personer, i min næste film, »Mado« er der mindst 15. Dette skyldes ønsket om at arbejde, skal vi sige musikalsk, med tema, kontratema, sang, modsang, kontrapunkt o. s. v.