

C'était au début de l'année, je m'en souviens, en février ou en mars, et je me suis aussitôt mis à écrire mon petit scénario, qui faisait trente pages environ. Comme le budget allait être serré, je me suis limité à deux acteurs et à un seul lieu – une

Paul Auster

# La Vie intérieure de Martin Frost

roman traduit de l'américain par Christine Le Bœuf

maison isolée à la campagne. L'histoire de Martin Frost, un écrivain, et d'une femme mystérieuse qui se révèle être sa muse. Un récit fantastique, à vrai dire, plus ou moins dans l'esprit de Nathaniel Hawthorne.

*ACTES SUD*



## LE POINT DE VUE DES ÉDITEURS

Un écrivain, Martin Frost, s'installe dans la maison qu'un couple d'amis parti en voyage a mise à sa disposition : il espère jouir, dans cette retraite, d'un peu de repos et de concentration, loin de la frénésie de la vie new-yorkaise. À peine arrivé, il découvre qu'il n'est pas seul : une mystérieuse jeune femme, Claire, a également pris là ses quartiers. S'agit-il d'une aventurière ou, plutôt, de quelque étrange "muse", venue d'ailleurs ?

Dans ce séjour reculé et qui semble exister en dehors du temps, interviendront également un plombier réparateur de chaudières, le bizarre et fantasque Fortunato, ainsi qu'une énigmatique jeune fille dotée d'une voix exceptionnelle...

Tout en choisissant d'incarner, dans cette histoire, la secrète genèse de la fiction et le geste créateur qui la fait advenir, Paul Auster, fidèle au questionnement dont se nourrit son œuvre romanesque, fait apparaître l'envers aussi bien que l'endroit de l'expérience humaine pour en révéler toute la permanente et radicale ambivalence.



PAUL AUSTER

*Paul Auster, né dans le New Jersey, vit à Brooklyn. Son œuvre aujourd'hui traduite dans le monde entier est publiée en France par Actes Sud.*

*Le film La Vie intérieure de Martin Frost, sorti en 2008, a été réalisé par Paul Auster, dont on connaît l'intérêt pour le cinéma depuis Smoke et Lulu on the Bridge.*

DU MÊME AUTEUR CHEZ ACTES SUD

*Trilogie new-yorkaise :*

– vol. 1 : *Cité de verre*, 1987 ;

– vol. 2 : *Revenants*, 1988 ;

– vol. 3 : *La Chambre dérobée*, 1988 ; Babel n° 32.

*L'Invention de la solitude*, 1988 ; Babel n° 41.

*Le Voyage d'Anna Blume*, 1989 ; Babel n° 60.

*La Musique du hasard*, 1991 ; Babel n° 83.

*Le Conte de Noël d'Auggie Wren*, hors commerce, 1991.

*L'Art de la faim*, 1992.

*Le Carnet rouge*, 1993.

*Le Carnet rouge / L'Art de la faim*, 2008 ; Babel n° 133.

*Léviathan*, 1993 ; Babel n° 106.

*Disparitions*, coédition Unes / Actes Sud, 1994 ; Babel n° 870.

*Mr Vertigo*, 1994 ; Babel n° 163.

*Smoke / Brooklyn Boogie*, 1995 ; Babel n° 255.

*Le Diable par la queue*, 1996 ; Babel n° 379.

*La Solitude du labyrinthe* (entretien avec Gérard de Cortanze), 1997 ; Babel n° 662, édition augmentée.

*Lulu on the bridge*, 1998 ; Babel n° 753.

*Tombouctou*, 1999 (coéd. Leméac) ; Babel n° 460.

*Laurel et Hardy vont au paradis* suivi de *Black-Out* et *Cache-Cache*, Actes Sud-Papiers, 2000.

*Le Livre des illusions* (coéd. Leméac), 2002 ; Babel n° 591.

*Constat d'accident* (coéd. Leméac), 2003 ; Babel n° 630.

*Histoire de ma machine à écrire* (avec Sam Messer), 2003.

*La Nuit de l'oracle* (coéd. Leméac), 2004 ; Babel n° 720.

*Brooklyn Follies* (coéd. Leméac), 2005 ; Babel n° 785.

*Dans le scriptorium* (coéd. Leméac), 2007 ; Babel n° 935.

*La Vie intérieure de Martin Frost* (coéd. Leméac), 2007 ; Babel n° 935.

*Seul dans le noir* (coéd. Leméac), 2010 ; Babel n° 1063.

*Invisible* (coéd. Leméac), 2010 ; Babel n° 1114.

*Sunset Park* (coéd. Leméac), 2011 ; Babel n° 1177.

*Chronique d'hiver* (coéd. Leméac), 2013.

En collection Thesaurus :

*Œuvre romanesque*, t. I, 1996,

*Œuvre romanesque et autres textes*, t. II, 1999,

*Œuvre romanesque*, t. III, 2010.

Titre original :

*The Inner Life of Martin Frost*

© Paul Auster, 2007

© ACTES SUD, 2007

pour la traduction française

ISBN 978-2-330-05537-0

© Leméac Editeur, 2007

pour la publication en langue française au Canada

ISBN 978-2-7609-2658-5

PAUL AUSTER

# La Vie intérieure de Martin Frost

scénario précédé d'un entretien  
avec Céline Curiol

traduit de l'américain  
par Christine Le Bœuf

ACTES SUD





## MAKING OF

CÉLINE CURIOL. – *Vous aviez déjà écrit une partie de l'histoire de Martin Frost dans Le Livre des illusions. Pourquoi la reprendre, la développer et la transformer en scénario ?*

PAUL AUSTER. – L'histoire de *La Vie intérieure de Martin Frost* est assez compliquée. En 1999, une productrice allemande a pris contact avec moi pour me demander un film de trente minutes pour une série qu'elle montait, composée de douze films de douze réalisateurs différents, ayant pour sujet l'homme et la femme et qu'elle qualifiait de contes érotiques. La proposition m'intriguait et j'ai décidé de me lancer. C'était au début de l'année, je m'en souviens, en février ou en mars, et je me suis aussitôt mis à écrire mon petit scénario, qui faisait trente pages environ. Comme le budget allait être serré, je me suis limité à deux acteurs et à un seul lieu – une maison isolée à la campagne. L'histoire de Martin Frost, un écrivain, et d'une femme mystérieuse qui se révèle être sa muse. Un récit fantastique, à vrai dire, plus ou moins dans l'esprit de Nathaniel Hawthorne. Mais Claire n'est pas une muse traditionnelle. Elle est l'incarnation de l'histoire qu'écrit Martin et plus il écrit, plus elle s'affaiblit – et au moment

où il écrit les derniers mots du texte, elle meurt. Il finit par comprendre ce qui s'est passé et il brûle son manuscrit afin de la ramener à la vie. C'est là que se terminait la version courte – au moment où Martin ramène Claire à la vie.

C. C. – *Quelle a été la réaction de la productrice allemande ?*

P. A. – Très positive. Tout le monde aimait le scénario, et j'ai donc entrepris de préparer le tournage du film. Willem Dafoe et Kate Valk – la grande actrice du Wooster Group – devaient être mes interprètes. Peter Newman, le producteur de tous les films sur lesquels j'avais travaillé auparavant, allait produire aussi celui-ci. Nous avons établi un budget détaillé et nous commençons à chercher une maison où tourner lorsque les négociations avec la société allemande ont été rompues. Ils voulaient nous verser l'argent en trois étapes : un tiers à la signature du contrat, un tiers lorsque nous commencerions à tourner et un tiers quand le film serait fini – et qu'ils l'auraient approuvé. Ce dernier point m'inquiétait. Que se passerait-il si ce que j'allais faire ne leur plaisait pas et s'ils rejetaient le résultat ? Il manquerait un tiers du budget, et Peter se retrouverait soudain dans l'obligation de payer de sa poche des dizaines de milliers de dollars. Je ne voulais pas lui faire courir un risque pareil, et je me suis donc retiré du projet. Ce qui a été pour moi le déclic, c'est une conversation que j'ai eue avec Hal Hartley. Il venait d'achever le tournage d'un des douze films destinés à la série et voilà que la productrice allemande insistait pour qu'il fasse des modifications, plongeant Hal exactement

dans la panade que je redoutais pour nous. Il me conseillait de me retirer, et c'est ce que j'ai fait. En définitive, c'était sans doute une bonne chose. En effet, peu après avoir fini de rédiger la version brève de *Martin Frost*, l'idée m'est venue que je devrais la développer pour en faire un long métrage. Martin ramène Claire à la vie – et puis quoi ? C'était là que l'histoire allait prendre tout son intérêt, me semblait-il. J'ai donc ébauché un plan pour le reste du film – rien encore de bien défini, mais un paquet de notes à ruminer pour plus tard. Là-dessus j'ai tout mis de côté et j'ai commencé à écrire *Le Livre des illusions*, qui mûrissait en moi depuis longtemps, pas loin de dix ans. C'était en été 1999, et j'ai terminé le manuscrit deux ans plus tard, un mois exactement avant l'attentat contre le World Trade Center. Vers la fin du livre, David Zimmer, le narrateur, a l'occasion de voir l'un des derniers films tournés par Hector Mann dans le désert du Nouveau-Mexique. Pour de multiples raisons, *La Vie intérieure de Martin Frost* semblait l'histoire idéale à utiliser à cet endroit du roman et j'ai donc adapté, pour l'y introduire, la version brève du scénario.

C. C. – *Vous avez modifié beaucoup de choses ?*

P. A. – Rien d'essentiel, en réalité. Il a fallu faire remonter l'action à 1946, par exemple. Il a fallu la situer dans la maison d'Hector au Nouveau-Mexique. Le film devait avoir été tourné en noir et blanc, et j'ai dû abandonner le style scénario pour décrire le film en prose. Un sacré défi, je dois dire. Pourtant, mis à part ces modifications, le film décrit dans le roman est très proche du scénario original.

C. C. – *Pourquoi n'avez-vous pas incorporé la version longue dans le roman ?*

P. A. – J'en ai eu la tentation, mais je me suis rendu compte que pour le faire bien, j'aurais besoin de trop de pages et que, ce faisant, je compromettrais l'équilibre du récit.

C. C. – *Pourquoi vous a-t-il fallu trois ans pour revenir à Martin Frost après avoir terminé le roman ?*

P. A. – Il y avait d'autres livres que j'avais envie d'écrire, des livres qui me trottaient en tête depuis des années, et je n'avais pas envie de sortir de ma chambre... Maintenant que j'y pense, le 11 Septembre y était sans doute aussi pour quelque chose. J'avais été très secoué quand, des fenêtres de ma maison à Brooklyn, j'avais vu ce qui se passait, et l'idée de faire un autre film a perdu tout attrait pour moi pendant quelque temps. Je voulais être seul, élaborer ma propre réflexion. Diriger un film implique de renoncer à deux bonnes années de sa vie et, sauf quand on écrit le scénario, on travaille tout le temps avec d'autres personnes. Je n'étais pas d'humeur à faire ça.

C. C. – *Qu'est-ce qui vous a fait changer d'avis ?*

P. A. – *Brooklyn Follies* était le quatrième roman que j'avais écrit en six ans et je crois que je me sentais un peu au bout du rouleau, pas vraiment prêt à me lancer dans une nouvelle œuvre de fiction. Et j'avais toujours *Martin Frost* en tête. Je n'avais pas réussi à me détacher de cette histoire et j'ai donc, un beau jour, décidé de tenter le coup et de la finir.

C. C. – *Le film entier se passe à la campagne, dans une maison très isolée. En quoi consistait l'attrait de cet isolement, et quelle est son importance dans le film ?*

P. A. – Très franchement, c'était en grande partie une question d'argent. Si je voulais avoir une chance de tourner encore un film, je savais qu'il faudrait le faire à petite échelle, avec un budget extrêmement limité. C'est pourquoi je l'ai écrit pour quatre acteurs seulement et je n'ai utilisé que trois lieux de tournage : la maison et ses abords, la route déserte et, pendant trois jours à la fin de la production, un plateau où nous avons tourné les scènes de rêves et les images de la machine à écrire en train de tourner. J'essayais d'être réaliste. Je suis fier de *Lulu on the Bridge*, mais il se trouve que le film a été un échec commercial, et j'étais conscient des difficultés que j'allais rencontrer pour financer un nouveau projet. Par conséquent, selon l'expression de Fortunato dans le film, je me suis forcé à "penser petit". En ce qui concerne l'isolement de la maison – pour répondre enfin à votre question –, je souhaitais créer une atmosphère d'un autre monde, un lieu qui aurait pu se trouver n'importe où, un lieu qui donnât l'impression d'exister en dehors du temps. L'action se déroule dans la tête de Martin, après tout, et en choisissant cette maison-là, un petit domaine coupé du reste du monde, il me semblait que je renforcerais le caractère d'intériorité du film.

C. C. – *Pourquoi avez-vous tourné au Portugal ?*

P. A. – Parce que le producteur du film, Paulo Branco, est portugais. J'ai fait la connaissance

de Paulo il y a quatorze ou quinze ans à Berlin – par l’intermédiaire de Wim Wenders, un ami commun – et nous sommes toujours restés en contact. Après *Lulu on the Bridge*, il m’a dit que si jamais je voulais faire un autre film, je n’avais qu’à l’appeler et il le produirait. Quand le scénario de *Martin Frost* a été achevé, je l’ai appelé. Nous avons examiné la possibilité de tourner ici, en Amérique, mais nous ne pouvions tout simplement pas trouver l’argent nécessaire. Paulo a fait près de deux cents films dans l’Europe entière mais au Portugal il est chez lui et il y dispose de tous les moyens de travailler sans dépenses excessives – accès à des équipements, labos, équipes, tout le nécessaire – et nous avons donc décidé de nous y rendre. Quand on regarde le film achevé, on ne sait pas vraiment où on est. A mes yeux, ça ressemble au Nord de la Californie. Et tous les accessoires sont américains dans le film : les sacs à provisions en papier brun, les clés de la maison, le bloc de papier ministre jaune, le format du papier pour la machine à écrire, les plaques d’immatriculation, les livres sur les étagères, tout.

C. C. – *Vous avez réuni un bel ensemble d’acteurs. Comment vous y êtes-vous pris pour choisir les interprètes ?*

P. A. – En novembre 2004, juste au moment où j’allais commencer à écrire le scénario, je suis allé en France faire une tournée de lectures dans cinq ou six villes. Dans chaque théâtre, je lisais un ou deux paragraphes en anglais et puis un acteur français lisait le même passage en traduction – et ainsi de suite jusqu’à la fin de la lecture. Quand mon éditeur français m’a demandé avec

quel acteur français je souhaitais travailler, j'ai suggéré Irène Jacob. J'avais rencontré Irène en 1998, quand je suis allé au Festival de Cannes pour *Lulu on the Bridge*. Un jour, nous nous étions trouvés assis l'un à côté de l'autre au déjeuner, et nous avons eu une conversation très agréable. Quand on la voit jouer dans un film comme *Rouge* ou *La Double Vie de Véronique*, on se rend compte qu'elle a un talent et une présence remarquables, mais je la trouvais tout aussi remarquable dans la vie réelle. Il y a chez Irène une qualité particulière, quelque chose que je n'ai jamais vu chez personne d'autre. Une gentillesse, une bonté, une tendresse – je ne sais pas comment appeler ça – en même temps qu'un merveilleux sens de l'humour et une étonnante absence d'égoïsme, ce qui est vraiment très rare chez un comédien. Bref, c'est quelqu'un d'exceptionnel, et je souhaitais qu'elle lise avec moi. Il se trouve qu'elle était alors enceinte de huit mois de son deuxième enfant, ce qui signifiait qu'elle ne pouvait pas partir en tournée, mais nous avons fait ensemble la lecture à Paris. Deux jours après, elle m'a invité à une pièce dans laquelle elle jouait (oui, elle jouait, enceinte de huit mois !) et, après la pièce, nous sommes allés prendre un verre avec quelques amis. Il pleuvait ce soir-là et elle m'a proposé de me ramener en voiture à mon hôtel. C'est alors que la foudre a frappé. Je la regardais, assise au volant, et je me suis rendu compte que je regardais Claire, la seule et unique Claire. Je lui ai dit : "Je vais commencer à écrire un scénario, et je crois que j'ai un rôle pour toi. Cela t'intéresserait-il de le lire quand j'aurai fini ?" Elle m'a répondu que oui, et quand j'ai eu fini, en février, je lui ai envoyé le

scénario. Quelques jours plus tard, elle m'appelait à New York pour me dire qu'elle en était.

C. C. – *Et les autres ?*

P. A. – Michael Imperioli avait passé une audition pour *Smoke* en 1994 et, bien que nous ne l'ayons pas engagé, j'avais été très impressionné par son travail. Je lui avais réservé un petit rôle dans *Lulu on the Bridge*, mais quelque chose de plus important s'est présenté à lui et j'ai dû y renoncer. Mais j'espérais toujours qu'un jour ou l'autre nous finirions par travailler ensemble. Il a eu un grand succès dans *Les Soprano*, bien sûr, mais il m'a confié que les scénarios qu'on lui envoie sont uniformément sinistres. Flics et voyous, toujours un flic et un voyou, et il les refuse tous. Il vaut tellement mieux que ça, il a une si vaste palette et une telle finesse. Quand je lui ai envoyé *Martin Frost*, il a accepté aussitôt. Une lecture, et il en était. Quant à Sophie, je n'ai rencontré aucune résistance, là non plus. Je sais que certains diront que je lui ai donné le rôle parce qu'elle est ma fille, mais ce n'est pas vrai. Personne n'aurait pu mieux qu'elle interpréter ce rôle – une fille de dix-huit ans capable de jouer et de chanter à ce niveau. J'ai le sentiment d'avoir eu de la chance de l'avoir au début de ce qui promet d'être une belle carrière. On ne sait jamais, dans ce domaine, bien entendu, mais il y a de fortes chances pour que, bientôt, les gens cessent de penser à elle comme à ma fille et parlent de moi comme de son père.



C. C. – *Et votre premier rôle ?*

P. A. – Tout film a ses problèmes, et trouver l'interprète de Martin a été le plus gros de tous. Mon premier choix avait été Willem Dafoe, qui aurait joué Martin dans la version courte en 1999, mais il n'était pas disponible. Deux bons acteurs ont alors refusé ma proposition. Quelqu'un d'excellent a accepté avec enthousiasme, mais nous avons rencontré des difficultés de calendrier et il a dû se désister. Finalement, j'ai trouvé quelqu'un d'autre et j'ai cru que ça y était. Il était prévu de commencer à tourner le 8 mai. En février, je me suis rendu au Portugal pour la première fois et j'ai trouvé la maison avec mon premier assistant réalisateur, Zé Maria Vaz de Silva, et la décoratrice, Zé Branco. Alors je suis revenu à New York et j'ai travaillé pendant un mois avec la costumière, Adelle Lutz, au choix d'une garde-robe pour les quatre acteurs. Il était prévu que je retournerais au Portugal le 1<sup>er</sup> avril pour commencer la préproduction. Le 15 mars, deux semaines exactement avant la date de mon départ, nous avons fait, Adelle et moi, un essayage avec l'acteur qui allait jouer Martin. Quelque chose n'allait pas. Il était très agité, pas du tout lui-même, et nous avons appris, Adelle et moi, qu'il se trouvait dans une situation financière difficile. Nous faisons ce film pour presque rien et tous les acteurs avaient accepté de travailler pour un salaire minimum. Maintenant, tout à coup, mon Martin embarrassé faisait savoir qu'il ne pouvait pas jouer le rôle pour si peu et qu'il lui fallait plus d'argent. Que pouvais-je faire ? Je comprenais sa situation, mais il nous était impossible de satisfaire à ses

exigences. Heureusement, nous nous sommes séparés bons amis.

C. C. – *Comment David Thewlis est-il arrivé dans le tableau ?*

P. A. – Ce soir-là, je me suis posé la question que voici : si je pouvais avoir n'importe quel comédien de langue anglaise pour jouer ce rôle, lequel voudrais-je ? La réponse était : David Thewlis. Je n'avais rencontré David qu'une fois, ça remontait à 1997, quand j'étais membre du jury à Cannes. Mike Leigh faisait aussi partie du jury cette année-là et un matin, comme nous nous baladions en ville, David est passé par hasard et Mike nous a présentés. Après ça, nous avons bavardé un moment, David et moi, et je me souviens d'avoir été très touché quand il m'a dit que les trois derniers romans qu'il avait lus avaient tous été écrits par moi. Tout cela était bel et bon. Au moins, David Thewlis savait qui j'étais. Mais comment prendre contact avec lui sans passer par un agent ? Comment pouvais-je espérer qu'un acteur d'un tel talent serait disponible ? J'ai pris contact, à Los Angeles, avec Heidi Lewitt, qui s'était occupée du casting pour *Smoke*, *Brooklyn Boogie* et *Lulu on the Bridge*, et je lui ai demandé si elle connaissait quelqu'un qui pourrait lui donner le numéro de téléphone de David. Oui, m'a-t-elle répondu, elle pensait bien que oui, et une demi-heure après elle me rappelait pour me communiquer le numéro. Un début prometteur. Le lendemain matin, j'ai appelé David à Londres et j'ai laissé un message sur son portable. Il m'a appelé quelques heures plus tard et la première chose qu'il m'a dite, c'est qu'en entendant mon message, il