

Le grand écart d'Alain Resnais

Jean Collet

DANS **ÉTUDES** 2021/1 Janvier , PAGES 95 À 103
ÉDITIONS **S.E.R.**

ISSN 0014-1941

DOI 10.3917/etu.4278.0095

Date de mise en ligne : 07/01/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-2021-1-page-95?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour S.E.R..

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

LE GRAND ÉCART D'ALAIN RESNAIS

Jean COLLET

De film en film, Alain Resnais est devenu, à la fin de ses jours, le cinéaste français le plus célèbre et le plus mystérieux. Inclassable, insaisissable, il est aujourd'hui le plus commenté, le plus étudié, celui qui inspire un si grand nombre de travaux de chercheurs, d'historiens, de cinéphiles et de critiques. Que penser d'une telle admiration, unanime et sans réserve ? Ni Truffaut, ni Demy, ni Rohmer, ni Chabrol n'ont eu le privilège d'une telle gloire. Est-ce l'homme, l'œuvre ou le citoyen qui mérite tant d'éclat ? À l'occasion de la mort de Jean Collet, en novembre 2020, Études republie cet article paru en 2014, en hommage à ce grand critique et collaborateur de notre revue.

« Je ne suis qu'un petit maître dans un art qui est encore à inventer. »

Orson Welles

L'homme, tous ceux qui l'ont connu éprouvent à son égard une estime que je partage. Autodidacte et surdoué, il avait découvert très tôt le surréalisme et admirait profondément André Breton. Il avait acquis une immense culture où les bandes dessinées faisaient bon ménage avec les grands écrivains classiques et contemporains. Comment ne pas être impressionné par sa générosité, sa disponibilité, sa fidélité ? Son attention, son humour légendaire révélaient un art raffiné de la rencontre. Ceux qui l'ont approché dans le travail l'appréciaient pour son égalité d'humeur. Devant les difficultés, il restait lui-même, c'est rare ! Quelqu'un l'a connu mieux que personne, Sabine Azéma, son épouse. À ceux qui souhaiteraient le découvrir en vérité,

je ne saurais trop recommander le portrait qu'elle nous a offert : « Il était élégant. Pas question de se laisser aller. [...] Être toujours au meilleur, dans sa façon de se conduire avec les autres, de faire des films. C'est un homme bienveillant. Il ne dit jamais de mal de quelqu'un, il lui trouve toujours des excuses. » On pourra lire cet émouvant témoignage dans le beau livre album de Jean-Luc Douin, sa biographie la plus récente. Trois autres biographies lui ont été consacrées en France depuis le début des années 1960¹.

Nuit et brouillard ; *Hiroshima mon amour* ; *L'année dernière à Marienbad* ; *Muriel, le temps d'un retour* ; *Mon oncle d'Amérique* ; *L'amour à mort* ; *Mélo* ; *Smoking/no smoking* ; *On connaît la chanson* ; *Vous n'avez encore rien vu* ; *Aimer, boire et chanter...* Il suffit d'évoquer ces titres pour faire apparaître la capacité de renouvellement d'Alain Resnais, la très grande diversité de son cinéma.

Premiers succès

La diversité s'explique d'abord par la manière – je serais tenté de dire même l'art – de jouer avec les contrastes et les contradictions. Ses premiers films ont été des œuvres de commande. C'est ce qui lui a permis d'accéder au cinéma professionnel dix ans avant Chabrol et Truffaut, pionniers de ce qu'on appellera plus tard la Nouvelle Vague. Resnais avait conquis très vite la liberté de choisir ses commanditaires.

Beaucoup de spectateurs l'ont découvert avec son premier film de fiction, *Hiroshima mon amour*, en 1959. En 1956, d'autres spectateurs moins nombreux avaient vu *Nuit et brouillard*, son premier chef-d'œuvre, film de commande sur les camps de concentration. Plus rares sont ceux qui avaient pu voir son premier film, *Van Gogh*, en 1948. Je l'ai découvert moi-même à dix-huit ans, c'est ainsi que j'ai pu suivre en temps réel la naissance de ses films². On a su plus tard que Resnais n'avait jamais pensé devenir réalisateur : il avait une solide formation acquise avec Henri Colpi qui venait de monter

1. Jean-Luc Douin, *Alain Resnais*, La Martinière, 2013. C'est la plus récente des quatre biographies : Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, Seghers, [1962] 1974 ; Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay, « Poche cinéma », n° 28, réédition 1986 ; Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, « Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds », *Cahiers du cinéma*, 2006. [Depuis la première publication de cet article, en 2014, citons aussi François Thomas, *Alain Resnais, les coulisses de la création. Entretiens avec ses proches collaborateurs*, Armand Colin, 2016.]

2. Voir mes recensions dans *Études*, entre 1966 et 2006.

Un roi à New York de Charlie Chaplin, et voulait en effet gagner sa vie comme monteur.

Tourné en seize millimètres, *Van Gogh* fut remarqué par Pierre Braunberger³, enthousiasmé, qui fit exécuter une version en trente-cinq millimètres de ce film de dix-huit minutes. Il obtint le prix de la Biennale de Venise en 1948 et un Oscar en 1950. J'y vois personnellement une œuvre d'une rare densité et d'une profondeur exceptionnelle. Ce n'est pas un documentaire sur l'art mais, à travers un montage extrait des tableaux du peintre, c'est son aventure spirituelle qu'il révèle. *Nuit et brouillard* est né d'une pareille commande en 1955. Resnais en confia le commentaire à un écrivain qui avait été déporté, Jean Cayrol.

En 1958, *Hiroshima mon amour* – on l'ignore généralement – devait être un documentaire issu d'une commande franco-japonaise. Que pouvait être un court-métrage contre la bombe atomique ? Il fallait faire un film de fiction. Resnais, après avoir cherché plusieurs écrivains, parla de ce projet à Marguerite Duras. À partir de ce titre surréaliste est née la double histoire de Nevers et de Hiroshima, la démesure entre l'horreur de la ville anéantie et le traumatisme d'un premier amour saccagé par la guerre à Nevers.

Hiroshima passe pour un film difficile. Tous ceux qui l'ont découvert en 1959 ont été frappés par la manière dont cette histoire nous est racontée. Et, si j'ai voulu m'arrêter sur cette première œuvre de fiction, c'est pour montrer la nécessité de sa forme et du dépaysement qu'elle nous impose, dès la lecture du titre. Que voyons-nous d'abord sur l'écran ? Des bras, des mains qui se cherchent, tandis qu'une pluie de cendres recouvre lentement ces corps nus. Cette image n'introduit pas un récit, elle est une vision : l'enchevêtrement de deux corps qui semblent ensevelis vivants. La crudité sensuelle de ce couple livré à notre regard nous gêne et nous émeut à la fois. Miracle de ces imperceptibles fondus enchaînés où se confondent l'amour et la mort. En contrepoint, la musique de Giovanni Fusco et de Georges Delerue exprime une douceur que l'on voudrait retenir sans fin. La pluie de cendres bientôt s'estompe, les mains de la femme s'agrippent à l'épaule de l'homme. Maintenant, il parle avec elle après l'amour, un amour de rencontre, un amour fou. Mais, à Hiroshima, où finit la sagesse, où commence la folie ?

3. Producteur et célèbre découvreur de talents depuis les années trente : Buñuel, Renoir, Godard, Truffaut, etc.

J'ai évoqué la musique, elle est aussi expressive que les paroles et les images. Resnais invente ici une forme visuelle audacieuse, à laquelle il est resté fidèle : il introduit furtivement des images mentales, nous voyons ce que pense un personnage. Il explore ainsi une sorte de réalisme subjectif où les choses imaginées sont filmées comme les choses réelles.

Hiroshima est le film le plus étonnant, le plus singulier, mais aussi le plus attachant de Resnais. Sélectionné avec les *Quatre cents coups* de François Truffaut au festival de Cannes en 1959, il fut retiré de la compétition pour ne pas déplaire aux Américains, tandis que Truffaut obtenait le prix de la mise en scène. Projeté hors festival, *Hiroshima mon amour* fut accueilli avec succès par le public et les journalistes qui lui donnèrent le prix de la Fédération internationale de la presse cinématographique et celui de la Société des écrivains de cinéma.

Aujourd'hui, *Hiroshima mon amour* est reconnu comme une date dans l'histoire du septième art. Passé le choc de la découverte, on a reconnu que sa nouveauté n'était pas d'ordre technique (comme la couleur ou le son stéréo), mais expressive (comme l'emploi du gros plan chez D. W. Griffith, au début du siècle). Désormais, le cinéma rendait visibles « les données immédiates de la conscience ». On verra plus tard, avec *On connaît la chanson*, une nouvelle avancée de Resnais dans le domaine de l'intériorité.

L'art et le cinéma engagé

Jusqu'en 1967, la première période du cinéma de Resnais a été traversée par un conflit intérieur entre « l'artiste et le citoyen ». Lorsqu'il a quitté sa Bretagne et sa famille pour Paris, Resnais a rompu également avec la foi chrétienne. « Je suis un athée mystique », disait-il à la manière de Luis Buñuel⁴. Mais il est resté attaché aux valeurs de son éducation. Il veut faire œuvre utile ; à ses yeux, le cinéaste doit s'engager – à gauche, cela va de soi –, se mettre au service de la politique. Mais il est d'abord un artiste, un de ces artistes rares qui respectent par exemple la liberté de leurs personnages, aussi bien que celle des spectateurs. Il disait à propos du rôle d'Emmanuelle Riva : « Pendant le tournage de *Hiroshima*, nous nous

4. On connaît le mot de Luis Buñuel : « Grâce à Dieu, je suis athée. »

racontions toutes sortes d'histoires au sujet de l'héroïne [...]. Vous voyez à quel point un personnage peut nous échapper, à l'auteur comme au spectateur⁵. » Cette liberté était-elle compatible avec un cinéma engagé ? Il disait aussi : « Je ne cherche pas à convaincre, sinon je ferais des conférences. » Et il citait Sacha Guitry à propos du « théâtre vertueux » : « Je ne sache pas qu'après avoir vu l'Avare on donne un meilleur pourboire à la dame du vestiaire⁶. »

On a souvent réduit *Muriel où le temps d'un retour* à un film contre la torture (pratiquée par l'armée française pendant la guerre d'Algérie). Heureusement, *Muriel...* est bien plus que cela parce que la torture n'est pas le sujet du film, elle est marginalisée. Comme il le fait souvent, Resnais confronte ici deux univers qui se touchent sans se reconnaître. Un jeune Français, Bernard, a vu mourir Muriel, la jeune Algérienne torturée. Nous ne verrons pas Muriel, à peine l'apercevons-nous sur un bref fragment de film d'amateur. Mais nous suivons, à Boulogne-sur-Mer, Bernard à son retour d'Algérie, qui ne survivra pas à ce qu'il a vu. Ici, personne n'a pu imaginer ce que Bernard a vécu là-bas. La vie continue. « J'ai voulu montrer, disait Resnais, que nous sommes tous capables de fréquenter l'horreur sans nous en apercevoir⁷. » *Muriel...* est un film d'une grande profondeur, il ne combat rien, il ne dénonce personne. Il révèle ce que nous ne savons pas voir.

Dans *La guerre est finie* (1966), Resnais nous invite à suivre pendant les trois jours du week-end pascal le retour en France de Diego, militant antifranquiste, qui vient rejoindre ses collègues français. La guerre d'Espagne sera-t-elle un jour finie pour Diego ? Une fois de plus, Resnais, qui avait beaucoup de difficultés à trouver une fin à ses films, laisse une dernière image ouverte. Ironie du langage ou vérité de la fiction, Diego n'est ni un héros, ni un lâche, ni un soldat, ni un civil. Qu'a-t-il fait de sa vie ? Sous les traits d'Yves Montand, à travers le passé de Jorge Semprún, Resnais s'éloigne avec nous d'un rêve qu'il a réalisé. Après *La guerre est finie*, une deuxième période s'ouvre pour le cinéma de Resnais : il réalise seulement trois films en douze années, de 1967 à 1980. Contrairement à d'autres cinéastes, il n'a rien changé à sa conception du cinéma après Mai-1968, mais il s'est mis en retrait volontairement : années d'exploration, d'expériences et – à mes yeux – de transition. Après un retour au cinéma politique avec *Loin du Viet-*

5. Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 24.

6. *Ibid.*, p. 28.

7. *Ibid.*, p. 86.

nam (1967) et un cinétract en 1968, il réalise *Stavisky* en 1974, avec Jean-Paul Belmondo dans le rôle du héros sulfureux, mais est-ce encore un film politique ?

Une nouvelle jeunesse

Je me souviens d'une conversation avec Truffaut, à la fin des années 1970. Il venait de réaliser dix films et déplorait de constater que Resnais n'avait pu en faire que trois dans le même temps. À propos de *Providence* (1978), il était partagé entre une sincère admiration et de sérieuses réserves. Je le sentais gêné de voler de succès en succès, tandis que les derniers films de Resnais, qui était son aîné de dix ans, ne rencontraient qu'un public de connaisseurs. J'ai appris beaucoup plus tard que, sur les conseils de Truffaut, Resnais et Jean Gruau – le scénariste de *Jules et Jim* (1962) et de *L'histoire d'Adèle H.* (1975) – s'étaient rencontrés. Resnais venait d'abandonner un projet sur le marquis de Sade.

Cette rencontre, me semble-t-il, a ouvert une nouvelle période – 1980 à 2014 – qui va devenir la plus fructueuse et la plus personnelle aussi. Avec Jean Gruau, Resnais réalise tout de suite trois films : *Mon oncle d'Amérique* (1980), *La vie est un roman* (1983) et *L'amour à mort* (1984). L'apparition de Sabine Azéma dans *La vie est un roman* et dans la vie de Resnais marque de son esprit et de sa joyeuse vitalité les douze films qu'il va réaliser ensuite et qu'elle interprète. Si l'on compare les années de maturité aux temps de ses premiers succès, on est surpris du sérieux et de la gravité de ses œuvres de jeunesse. Leur dominante sombre était aux antipodes de sa nature, plutôt portée à l'humour, aux farces et aux jeux. La nouvelle période qui s'ouvre va révéler un artiste de plus en plus libre et audacieux. De l'audace, certes, il en avait toujours eu, il en fallait pour concevoir et réussir *Nuit et brouillard* (1956), *Hiroshima mon amour* (1959) et *L'année dernière à Marienbad* (1961). Mais l'audace qui va faire naître *Mon oncle d'Amérique* (1980), *L'amour à mort* (1984), *Mélo* (1986), *Smoking/no smoking* (1993) et son plus grand succès *On connaît la chanson* (1997) est d'une autre nature. Resnais s'impose de plus en plus comme un auteur, il travaille en parfaite harmonie avec ses comédiens fidèles et ses nouveaux scénaristes. Il apprécie la culture historique, l'expérience de Jean Gruau et la créativité volcanique d'Agnès Jaoui et de Jean-Pierre Bacri. Il ose enfin écrire

cette petite phrase si juste, si fondamentale et si rarement reconnue : « Quand on fait un film, on ne transmet pas un message, on transmet des émotions⁸. »

C'est dans cet esprit qu'on peut voir l'originalité et la véritable nouveauté de *Mon oncle d'Amérique*. Ce n'est ni l'illustration d'un discours scientifique, ni une leçon de morale. Resnais con-fronte des points de vue très éloignés, il superpose trois approches de comportements vitaux : la science, le film romanesque et le documentaire animalier ! C'est un jeu : on retrouve de plus en plus ce mot dans les conversations de Resnais, on pourrait dire qu'il s'amuse à faire des éclairages ou des mises en scène différents pour des événements semblables. Le film est émouvant et drôle parce qu'il nous fait revivre des situations fortes et dramatiques de notre existence. Le jeu nous blesse parfois, mais nous fait du bien. C'est une expérience vivifiante.

La fin du siècle est pour Resnais le temps des plus grands risques. Plus que jamais, il apparaît comme un essayiste et un inventeur. On pense à Orson Welles : même passion du théâtre comme source du spectacle cinématographique, même souci de la bande-son (musique et voix), mais l'ambition de Resnais est plutôt de concilier le film d'avant-garde et le divertissement populaire. Ce n'est pas si facile ! Et, pourtant, il l'a réalisée avec son film le plus inventif : *On connaît la chanson*. L'idée originale, cette fois, est d'exprimer l'imaginaire, les pensées, l'intériorité des personnages par de brefs extraits de chansons populaires. Je dois avouer que cette idée me paraissait irréalisable lorsque Resnais m'en a parlé avant le tournage. On allait entendre la voix originale des chanteurs, tandis que les personnages, en *play-back*, feraient semblant de chanter. C'est ainsi, au départ du film, que l'on voit le général allemand Choltitz, gouverneur de la place de Paris en 1944, décrocher son téléphone où il entend Hitler lui intimer l'ordre de détruire la capitale... Devant son personnel effaré (il faut voir la galerie de gros plans), il raccroche tranquillement et il entonne (oh surprise, c'est la voix de Joséphine Baker !) : « J'ai deux amours, mon pays et Paris. » C'est un moment de cinéma jubilatoire, grandiose, fou, inoubliable. Lubitsch et Chaplin en auraient été émerveillés !

Resnais avait raison : le gag est d'autant plus fort que la situation est historique. Le ton est donné et, contre toute attente, il sonne juste.

8. J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *op. cit.*, p. 272.

Nous allons pouvoir rire souvent et le film va plus souvent encore nous émouvoir. L'action se situe aujourd'hui à Paris : nous sommes Place de la Concorde où une charmante guide (Agnès Jaoui) montre du doigt l'immeuble où était situé le bureau de Choltitz. Admirable raccord : nous avons vu ce qu'elle imaginait, maintenant elle récite son texte touristique. Sept personnages, trois femmes et quatre hommes, trois couples sont en jeu, pour ne pas dire en difficulté ou en gestation. Simple et rigoureuse composition d'un scénario beaucoup plus complexe qu'il n'en a l'air, mais toujours clair, surprenant et sans temps mort. Le mensonge règne, le théâtre aussi, partout l'artifice, mais l'artifice dit la vérité. On pense à *La règle du jeu*⁹ dans un contexte actuel. Paris est une ville inhabitable, chacun cherche un appartement, l'agent immobilier (interprété par Lambert Wilson) est ici le plus grand menteur, il sera démasqué à la fin.

Insaisissable, disions-nous de Resnais, j'ajouterais irréductible. Difficile de trouver un thème, un motif récurrent où surgirait l'unité de l'œuvre. Je ne vois que diversité, différences. Sans doute faut-il se situer à un autre niveau. Le cinéma de Resnais a souvent été défini comme une réflexion sur la mémoire et l'oubli, le futur et le passé. C'est ce que nous suggéraient les films de jeunesse, la mélancolie s'insinuant, par exemple, à la fin de *Muriel...*, dans la belle chanson, déjà, cet admirable poème de Paul Colline et Paul Maye. On retrouvera ce passé des années 1930 dans *Mélo* (1986) et *Pas sur la bouche* (2003). Le plus grand écart, une fois encore, éloigne ces deux films : le premier est tragique ; le second, apparemment burlesque, ouvre une réflexion insolite sur les valeurs et les mœurs d'une bourgeoisie qu'il a bien connue dans sa jeunesse.

Le point commun de tous ses films, c'est le travail avec les acteurs pour créer des personnages, toujours attachants, jamais méprisables, quels que soient le genre et les situations. Le film en deux parties *Smoking/No smoking* en offre une éclatante illustration. On sait aussi que Resnais demandait à ses comédiens d'imaginer et d'écrire tout ce que leur suggérait le personnage, au-delà du rôle écrit pour eux dans le scénario. Il a découvert tardivement que John Ford faisait la même chose !

9. Le film préféré de Jean Renoir.

De l'émotion à la réflexion

Les herbes folles (2009) est son avant-avant-dernier film. Il a été sélectionné au festival de Cannes en 2010, un prix spécial du jury ayant été dédié en 2009 à l'ensemble de l'œuvre d'Alain Resnais. Entre l'image des pavés du générique, une herbe pousse. L'herbe avait repoussé aussi entre les barbelés de *Nuit et brouillard* et sur la terre irradiée de *Hiroshima*... Une plante inconnue dessinait un étrange motif. La vie aura-t-elle toujours le dernier mot ? Images, signes, clins d'œil... sur le film, les traces de vie sont gravées. Les gestes et les paroles, la musique et les voix. Notre dernier souffle n'est peut-être pas celui qu'on avait cru. C'est sans doute pour cela que les plus grands films ont un air testamentaire.

On connaît la chanson, nous l'entendons comme un signe de connivence : on se souvient ensemble. Les chansons disent vrai, mais la vérité a besoin de se protéger de la trop vive lumière. Au fond des puits, elle se meurt ; alors elle a trouvé son vrai refuge : elle habite les chansons.

Nous avons tous vu des photos de tournage où Resnais est emmitoufflé dans un épais blouson molletonné. Habiter, s'habiller : quand on a vu *Nuit et brouillard*, on ne peut pas oublier ces bagnards de vingt-cinq kilos dans leurs vêtements usés. Mourir de froid : on ne peut pas regarder le film de Resnais sans chercher à ressentir ce que c'est. « Les jeunes gens de la Nouvelle Vague étaient frileux, ils avaient été mal nourris pendant la guerre. » C'est Françoise Giroud qui avait inventé l'expression « Nouvelle Vague » et remarquait ce trait d'une génération. « On allait au cinéma pour se réchauffer », raconte Truffaut.

Ce n'est pas avec des idées qu'on réalise un film, une œuvre. C'est d'abord avec des sensations : le froid, la faim, le son des cloches de son enfance (on les retrouve même dans *Hiroshima*). « Tous mes films n'ont jamais été qu'une suite d'émotions. » Les larmes ne mentent pas, le rire non plus quand il est inséparable d'une certaine tendresse. Là est la porte étroite d'une œuvre secrète et fragile que nous pouvons entrevoir dans sa singularité.

Jean COLLET

Article publié dans Études, n° 4210, novembre 2014, pp. 81-89.



Retrouvez le dossier « **Cinéma** »
sur www.revue-etudes.com