



Rencontre avec un cinéaste : Alain Resnais (1/4).

Né à Vannes le 3 juin 1922, Alain Resnais est le meilleur cinéaste de la Nouvelle Vague Française, entendue comme la promotion, après 1959, par le long métrage, d'une centaine de réalisateurs. Il est exigeant, minutieux, respectueux, parfois à l'excès, de ses scénaristes, et pourtant chacun de ses films porte profondément sa marque, celle d'un véritable auteur.

Pendant plus de 10 ans, les conditions de la production l'obligèrent à s'exprimer par le seul court métrage. On le crut d'abord spécialiste des films sur l'art, après le succès d'un « *Van Gogh* » (1948) un peu anecdotique. Mais « *Guernica* » (1950) était tout autre chose, une sorte d'opéra où s'unissaient Picasso, le lyrisme d'Eluard, la réalité espagnole et la musique de Guy Bernard.

On aurait pu comprendre dès lors que, pour lui, l'art du film était d'abord le montage : le choix des images, leur cadrage, leur rythme, l'organisation, en partant d'éléments parfois disparates, d'un contrepoint audiovisuel tendu comme une corde vibrante, qui prend le temps et l'espace comme matières, les combinant pour les besoins de sa création.

Dès ses courts métrages, Resnais eut un sens aigu de la contemporanéité, ce qui lui valut la censure de « *Nuit et Brouillard* » (1955), sur les camps nazis, ou l'interdiction des « *Statues meurent aussi* » (1952), pour crime de lèse-colonialisme. Il aborda le long métrage par le plus ardent problème contemporain, la bombe atomique, la guerre et la paix, avec « *Hiroshima mon amour* » (1959), dont le sens profond est ce cri : « *Comment peut-on faire cela aux hommes ?* ».

Tout en se plaçant à l'avant-garde du cinéma moderne avec un intellectualisme certain, il se réfère constamment aux traditions populaires, méprisées par les élites, du roman-feuilleton à la bande dessinée. Peut-être est-ce pourquoi « *Hiroshima mon amour* » ou « *L'année dernière à Marienbad* » (1961), que l'on aurait pu croire réservés à un public d'amateurs éclairés, touchèrent dans de nombreux pays un très vaste public.

Hostile aux compromissions commerciales, se tenant à l'écart des modes, tournant peu, préparant longuement ses films, Alain Resnais se présente comme un créateur intransigeant, insaisissable, qui domine de très haut la production française contemporaine. Il assure – en douceur, la transition entre une conception classique du cinéma, celle d'un Renoir, et son avancée la plus moderne, dans la mouvance du « nouveau roman » et du structuralisme.

Plusieurs de ses films ont suscité l'incompréhension de la critique ou du public, parfois même des deux, voire une vive hostilité. On a censuré « *Les statues meurent aussi* », « *Hiroshima mon amour* » a divisé le jury du Festival de Cannes en 1958, « *Stavisky* » (1974) reste un film maudit... C'est que, sans doute, le cinéma d'Alain Resnais est l'un des plus dérangeants qui soient. Il fait scandale, au sens positif que Cocteau donnait à ce terme : « *Étonnez-moi* ».

La mort à l'écran (2/4).

La mort est au cœur de l'œuvre cinématographique d'Alain Resnais. Il ne suffit pas d'en constater l'évidence, il faut y regarder de plus près. Notre culture humaniste traditionnelle est fondée sur un concept de mort qui n'a cessé de conditionner la pensée occidentale et dont dépendent, d'une manière ou d'une autre, tous nos choix philosophiques en donnant sens à notre être.

Chez Resnais, il ne s'agit pas à proprement parler de cette mort familière et romanesque liée à l'humanité classique, mais d'une mort conçue comme une impossible fin du monde dans la mesure où « *chacun est aussi les autres* » et où, selon une vision existentialiste du problème, « *c'est l'autre qui est mortel dans mon être* ».

Ce cinéma construit autour de la mort comme un défi pour affirmer les prééminences de la vie, des sentiments, des émotions et des rêves, ne peut être appréhendé sans prendre en compte, du même coup, un mythe constitutif de notre propre sensibilité culturelle, Orphée. La plupart des films de Resnais procèdent de la démarche orphique vers les enfers pour en ramener l'être aimé, fût-ce sous la forme d'un souvenir, obsédant, gratifiant ou frustré, mais désormais revenu du refoulé.

Resnais est « *un cinéaste de la mémoire* », mais cette mémoire est peut-être une forme nouvelle des enfers. Au retour, il est dangereux de regarder vers le passé. On risque de le figer mortellement, définitivement : hypothéquant ainsi l'avenir qui est toujours promesse de vie. Ses films naissent du « *chaos* », instaurant dans leurs premières minutes une esthétique du bégaiement avant de s'organiser progressivement et d'affirmer leur mode de fonctionnement. Puis le mécanisme se désagrège, le ressort se détend et le film s'achève en suspens.

Cette obsession de la construction, du château de cartes que l'on bâtit et qui s'effondre, est indissociable de la thématique propre de Resnais. Thématique de la décomposition physique, du pourrissement, de la dislocation, de la séparation d'entre les êtres. Tous les personnages voient leur échapper ce qu'ils prétendaient maîtriser. Les films de Resnais se replient sur eux-mêmes plus qu'ils ne se referment, comme pour satisfaire à l'exigence d'André Breton lorsqu'il formulait cette profession de foi : « *Je persiste à ne m'intéresser qu'aux livres battants comme des portes et desquels on n'a pas à chercher la clé.* ».

Et si c'était la vocation de l'Art d'ouvrir aux hommes l'accès à une « résurrection » ? Lazare ou Orphée, qu'importe ; l'un et l'autre témoignent du refus de se résigner au néant et d'un désir de dépasser l'Histoire, ou du moins de ne pas s'y soumettre comme à une volonté d'essence divine ou transcendante.

Même s'il est conscient des limites de l'art engagé et ne se prive pas de le rappeler tout au long de son œuvre, Alain Resnais est un cinéaste indissociable de la nécessité pour le 7^{ème} art de tenter de dire l'indicible. Fût-ce la mort...

« L'Amour à mort » par Alain Resnais (3/4).

Sortie en salles / 5 septembre 1984.

Meilleurs film, réalisateur, photographie, musique et son / Nominations aux Césars 1985.

Sélection Officielle en compétition / Mostra de Venise 1984.

Disponible en DVD.

« **L'Amour à mort** » pourrait tout aussi bien s'intituler la mort-amour, puisqu'il s'agit de la mort ressentie comme épreuve irréversible de l'Amour. En témoigne la séquence d'ouverture où nous semblons pénétrer par voyeurisme dans une maison où s'étreindraient deux êtres. Tandis que la caméra s'avance, indiscreète, à pas feutrés, nous percevons murmures, halètements, cris étouffés, gémissements, autant d'indices d'un accouplement que nous allons surprendre, avant que nous ne réalisons que ces bruits étaient ceux d'une mort, ces râles ceux d'une agonie, ces plaintes un « lamento »...

Un couple jeune, heureux, frappé soudain par la mort de « l'autre », c'est à la fois le fait divers le plus fréquent et la tragédie la plus cruelle. Mais ici ce n'est que le point de départ d'un des films les plus étranges, et les plus forts peut-être, d'Alain Resnais. Sa force réside autant dans l'audace d'un scénario qui n'hésite pas à prendre à rebrousse-poil les convictions scientifiques les plus ancrées, et les habitudes esthétiques généralement réservées au cinéma fantastique.

Elisabeth (Sabine Azéma) et Simon (Pierre Arditi) vivent, depuis peu de temps ensemble, une sorte d'amour fou qui les a conduits à rompre l'un et l'autre avec leurs passés respectifs, et à s'installer seuls dans une maison dont l'architecture fascinante évoque par son escalier central la spirale de l'A.D.N. Elle est botaniste, curieuse de connaître les phénomènes de la vie dès la forme végétale. Lui est archéologue, soucieux d'interpréter les traces et les vestiges du passé. Leur amour se situe à ce point où l'intensité peut seule donner une idée de l'éternité. De leur rencontre nous ne savons presque rien, sinon qu'elle eut quelque chose de l'éblouissement des coups de foudre.

Et voici qu'avec la même fulgurance imprévisible la mort, à son tour, frappe. Le docteur appelé d'urgence ne peut que constater le décès de Simon. Dans son désespoir, Elisabeth cherche en

vain consolation auprès d'un couple ami de pasteurs protestants : Jérôme (André Dussolier), dogmatique et réaliste, et Judith (Fanny Ardant), affective et passionnée. Elle a aimé Simon dans leur jeunesse.

Elisabeth parcourt, désorientée, l'espace familial où elle a vécu son amour perdu : paysages arides et calcaires, brûlés de soleil, rivière bondissante parmi les rochers, horizons nets et purs des Cévennes protestantes autour d'Uzès la « camisarde », appelant du fond de son deuil la présence de Simon. Et Simon revient à la vie. « Résurrection » incompréhensible, illogique, inexplicable mais réelle : Simon est bel et bien revenu d'un au-delà, de ce lieu d'où on peut se voir mort comme l'a si admirablement raconté André Malraux. D'avoir touché la mort et d'en réaliser la proximité rend dérisoire tout ce qui n'est pas sincère entre eux. Elisabeth et Simon déblaient leur vie du superflu. Leur amour redouble. Jusqu'au jour où Simon meurt à nouveau, ayant épuisé le sursis que lui a laissé la mort.

C'est dans une sorte de sérénité assumée qu'Elisabeth se prépare à le rejoindre, sans que jamais le suicide ne soit affirmé comme une évidence. Tout au plus peut-on interpréter librement une noyade accidentelle, une détermination ambiguë, ou des phrases à double sens. « *Ma seule religion, c'est Simon* » déclare Elisabeth. Tout est dit et la passion dévorante de cet être entier ne trouvera la suprême beauté et l'espoir que dans la mort. Toutes les grandes passions devraient-elles déboucher sur la mort ?

Dans l'esprit d'Alain Resnais, Elisabeth ne connaît aucune entrave morale ou religieuse. Elle va vers Simon, à sa rencontre, elle le rejoint. Une romantique éprise d'absolu ? Sans doute, mais logique avec elle-même : « *Je ne veux pas mourir, je ne veux pas vivre sans lui* ».

« L'Amour à mort » (4/4).

Écriture cinématographique.

- « **L'Amour à mort** » est une œuvre assez austère. Elle a parfois, dans l'approche à la fois pudique et inquisitrice des relations qui unissent les personnages, dans la stricte économie de son décor, quelque chose des derniers films de Dreyer, ou encore ceux de Bergman.
- La robe rouge passion de Sabine Azéma (Elisabeth) tranche sur les vêtements des autres personnages : noir-bleu pour Pierre Arditi (Simon), gris pour le couple de pasteurs, Jérôme et Judith. Passion présente (le rouge), qui relègue les autres couleurs (noir et gris) à la grisaille du passé.
- Resnais rompt délibérément avec les structures narratives propres au cinéma romanesque en procédant par succession de séquences, voire de plans, d'une brièveté dont le refus de toute continuité dramatique apparente vient renforcer l'effet perturbant.
- Élément le plus insolite du film. Des interludes, vastes plans obscurs où tombe une neige semblable à un lent bombardement de particules dans un espace interstellaire, et la musique de Henze, grave et déchirante, viennent couper le récit. Chaque séquence est isolée de l'autre et rien ne relie ces moments de la vie que l'obscurité neigeuse de ces espaces indéfinis, qu'accompagnent les interventions musicales.

- Resnais, sans esthétisme, obéit à une stricte économie des images : ces plans et ces mesures n'arrêtent pas l'histoire, ils la redistribuent. Ces interruptions se situent toujours sur un plan émotionnel et se rapprochent, au début du film, du temps qui passe, de l'amour et de l'inquiétude d'Elisabeth, puis de l'angoisse. Il y a aussi une série dramatique qui représente l'attrance de Simon vers la mort.

- Le rôle des courtes séquences musicales n'est ni pléonastique ni explicatif : il est purement esthétique, c'est-à-dire qu'il relève de la sensation et fonctionne comme une dramatisation sans pathétique descriptif, qui accompagne l'action en résonance harmonique avec elle. Comme dans les rêves, l'émotion naît de cette rupture du mouvement linéaire. Le spectateur éprouve le fantastique de ce conte.

- Cette construction apparaît irritante durant le premier tiers du film jusqu'au moment où on en découvre la nécessité, puisqu'elle est génératrice du rythme très singulier du film. Une ponctuation visuelle et sonore qui exige l'abandon inconditionnel du spectateur à une forme de jouissance supérieure. Qui parvient – comme une sorte d'hypnose à nous apaiser.

- Parfois développées, souvent courtes jusqu'à l'extrême puisqu'elles peuvent être constituées d'un bref plan muet, toutes les séquences sont brutalement interrompues au moment où l'un des quatre personnages évoque la mort. L'écran est alors envahi par l'obscurité seulement déchirée de points blanchâtres en mouvement. On dirait les particules de l'infiniment petit ou à l'inverse un diorama du cosmos.

- Ce montage évite les scènes de transition et n'en reste qu'aux temps forts. Resnais ne filme que l'essentiel : des moments très brefs où le geste, le cri, la parole, l'émotion sont à leur paroxysme et d'une justesse extrême. Un éclat de vie dégagé de l'accessoire, de l'inutile, par un cadre d'une beauté abstraite.

- Alain Resnais affirme la toute-puissance de l'amour face à l'impénétrable mystère de la mort. La dernière séquence de « **L'Amour à mort** » en donne la clé. Pour la première fois la musique commente les images concrètes : l'amour et la mort se rejoignent enfin. Elisabeth s'enfonce dans la nuit pour retrouver Simon. Et Jérôme s'enferme chez lui, soutenu par Judith qui murmure : « *Nous ressusciterons... Nous ressusciterons...* ».

- Rien de plus physique que la métaphysique selon Resnais. Une brise dans les arbres. Les pierres d'un torrent. Le gémissement de bonheur d'une femme pendant l'amour. Un cri de désespoir qui nous déchire les entrailles.

Sans cesse, la caméra cadre le même jardin. La même porte.

Le même escalier en pas de vis, seule voie d'accession au premier étage, là où se trouve la chambre, lieu de l'amour et de la mort. À chaque fois que le drame menace, l'escalier réapparaît, par lequel s'engouffre ou dégringole une femme aux abois, happée par le malheur.

La caméra cadre la même rue d'Uzès. La même bibliothèque...

Exactement comme un laboureur passerait et repasserait le soc de sa charrue pour fouiller toujours plus le même sillon. Notre familiarité avec les lieux, notre intimité avec les personnages (grâce au cinémascope), enfin l'état de réceptivité et d'unité d'esprit que nous

apportent l'écran vide et la musique, tout cela nous invite à un voyage non point à l'extérieur, mais aux profondeurs de nous-même. À voir ou à revoir.

Sœur Hélène Feisthammel