

Le temps vaincu

Sandra Dieujuste

Number 150, December 2010, January 2011

Alain Resnais

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63248ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dieujuste, S. (2010). Le temps vaincu. *24 images*, (150), 21–23.

Le temps vaincu

par Sandra Dieujuste



Hiroshima mon amour (1959)

LA SORTIE SUR LES ÉCRANS FRANÇAIS DE **LA VIE EST UN ROMAN** AU PRINTEMPS 1983 fut l'occasion pour Serge Daney de revisiter l'œuvre d'Alain Resnais dans la chronique qu'il tenait alors au quotidien *Libération*. Se penchant de nouveau sur les films du réalisateur, plus de deux décennies après sa première découverte de l'un d'eux dans une salle de classe du lycée Voltaire, le critique énonce en ces termes le constat qu'il en tire :

« Au tournant des années soixante, Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais'. »

Par trois fois, Resnais est parvenu à filmer ce qu'il semblait jusque-là impossible de filmer : avec *Nuit et brouillard* (1955), *Hiroshima mon amour* (1959) et *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), il a su faire voir les camps, la bombe atomique et la guerre d'Algérie sans pour autant en rendre l'image supportable, sans en diminuer la gravité ou en travestir l'horreur. Dans ces trois œuvres, un point commun, un parti pris formel qui permet de montrer ce qui ne se montre pas : le choix de mettre en scène le traumatisme de la catastrophe plutôt que le spectacle de son déroulement. En décidant de filmer l'après, les contrecoups des heurts, ce qui subsiste des séismes une fois passées les secousses, Resnais arrive à éviter la tentation de la reconstitution – piège s'il en est, puisque lorsqu'il s'agit de reproduire l'événement, aucune mise en scène, aussi parfaitement exécutée soit-elle, ne saura jamais

être suffisamment juste. Lorsque sa caméra s'avance lentement sur le terrain déserté d'Auschwitz, en de longs travellings qui révèlent les baraquements laissés à l'abandon, les voix ferrées entravées par les mauvaises herbes, les fils de fer barbelé dans lesquels le courant s'est éteint, Resnais ne dit pas directement l'horreur de ce qui s'y est produit, mais plutôt l'évoque avec d'autant plus de force que ses images dévoilent la facilité troublante avec laquelle cela ne s'y produit plus. Les couchettes de bois usé où nul à présent ne dort, la porte rouillée de l'infirmerie, les briques amoncelées des ruines du crématoire, autant d'endroits où l'on cherche des fantômes qui peut-être ont fui, puisque après tout le soleil s'y lève encore, la végétation y repousse, le « ciel d'automne [y demeure] indifférent ». En ces espaces vacants, aucun acteur pour prendre la place des anciens détenus concentrationnaires ; le vide absolu des lieux, dix ans après la tragédie, en est



Nuit et brouillard (1955)

un ample témoignage. De même, lorsque Resnais filme Hiroshima, ce n'est pas pour y reproduire la violence de l'éclatement nucléaire, mais avec l'intention de traduire la vie qui s'y continue une fois retombée la poussière soulevée par la déflagration, vie dont la normalité si durement reconquise est constamment démentie par les traces qui persistent du cataclysme atomique. Devant un miroir qui renvoie au spectateur l'image d'un jeune visage à l'apparence intacte, une adolescente se coiffe, que chaque coup de peigne dépouille d'une large poignée de sa chevelure. Dans des fosses béantes, des pêcheurs ensevelissent sans hésitation le fruit de leur labeur – des centaines de poissons devenus cadavres gênants – car « les eaux du Pacifique tuent, la nourriture fait peur ». Il en va même ainsi des errances d'Emmanuelle Riva dans les rues de Hiroshima, errances tourmentées par le souvenir de son ancien amour allemand qu'a ravivé sa rencontre avec un homme japonais (Eiji Okada) ; en elles se prolongent les signes de perturbation que la ville ne parvient pas à oublier. Car où mieux

qu'à Hiroshima se rappeler du drame de Nevers ? Entre le choc de la bombe A et celui de la folie nivernaise, une parenté peut-être, le second répondant au premier en un faible écho. Enfin, lorsque Resnais montre la guerre d'Algérie, il évite tout simulacre du combat : plutôt que le drame même, ce sont ses séquelles qui l'intéressent, la manière de s'en délivrer. Dans *Muriel*, ces conséquences demeurent inavouées par les personnages : le non-dit signale qu'ils ne se remettent pas, devient l'ultime témoignage. La torture y est la seule vérité qu'on ne puisse pas dire à voix haute, celle qui jamais n'est montrée mais vers laquelle pointent tous les plans du film, par l'insistance de leur évitement. Les images que Bernard (Jean-Baptiste Thierrée) ramène de 22 mois de service militaire à Alger, captées sur une pellicule abîmée, ne sont faites que de banales scènes quotidiennes qu'occupent des paysages montagneux et des soldats en uniforme ; elles sont toutefois le catalyseur du rappel d'un hors-champ que décrit la voix du jeune homme, hors-champ fait de gémissements, de « vêtements arrachés », de « lèvres gonflées et pleines d'écume ». *Muriel* aussi est un non-dit, une hantise, un nom porté par une femme qu'on ne verra jamais à l'écran, et qui ne peut être qu'écrit à la hâte dans un cahier ou prononcé en un murmure, parce que « Muriel, ça ne se raconte pas ». Le génie d'Alain Resnais dans ces trois films, génie célébré par Daney dans les lignes citées plus haut, réside en une seule idée, qui alimente tout son projet

cinématographique : celle de mettre en scène la mémoire du « désastre ». Voilà l'une des rares clés capables de faire passer du particulier au général, de « l'humain » à « l'espèce humaine » ; on peut ne pas avoir vécu les camps, ni la guerre, mais on en possède assurément à tout le moins une conscience, et donc, une mémoire.

« Un être vivant est une mémoire qui agit », dit le neurobiologiste Henri Laborit en voix off dans *Mon oncle d'Amérique* (1980), selon sa théorie du « cerveau triunique » inspirant les destins des trois principaux protagonistes du film. D'emblée, ces quelques mots affirment l'évidence d'une collaboration du chercheur avec le cinéaste, la formule semblant avoir servi de méthode à ce dernier pour la conception de presque tous ses personnages. Inéluctablement, ils se souviennent, et Resnais les pose d'abord et avant tout en tant qu'ils sont la conséquence de leur histoire : leur présent se définit toujours en fonction de la conscience qu'ils maintiennent de leur passé. Ce passé parfois s'estompe malgré soi, alors qu'on n'aurait pas cru possible qu'il puisse s'échapper ; il est oublié qui « lutte de toutes [s]es forces » contre lui-même et finalement lâche prise. C'est, dans *Hiroshima*, le visage de l'amant tué dont Emmanuelle Riva se rappelle de moins en moins bien les traits à mesure que le temps passe : « même des mains, [elle] [s]e souvient mal... » De temps à autre, une image en ressurgit avec une vive intensité, dont une autre, similaire, aura provoqué le retour : la main de l'homme endormi, dont les doigts remuent de la même manière que ceux de l'homme mourant. D'autres fois, ce passé est contesté, fait l'objet d'un combat dont l'issue veut départager, de qui se souvient mal, qui se rappelle bien : dans un somptueux château, un étranger (Giorgio Albertazzi) aborde une femme (Delphine Seyrig) et prétend l'avoir déjà rencontrée l'année précédente à Frederiksbad, ou peut-être à Marienbad, alors qu'elle réplique que « non, c'est impossible », de cette voix si particulière qu'on continue d'entendre nous répéter son opposition longtemps après la fin du film. Délire de persuasion que *L'année dernière à Marienbad*, où le passé constamment se réécrit : Seyrig s'y voit offrir par l'étranger une mémoire qu'elle peut choisir d'adopter ou de refuser, selon que ses gestes obéissent au commentaire ou encore le contredisent. L'actrice se confirme toujours comme produit du passé, ou de la façon dont elle se défend contre lui. Avec elle, Resnais invente un temps nouveau : après le passé simple et le passé composé, c'est du passé imposé qu'il improvise la conjugaison. Dans *Muriel*, la mémoire se réinvente, se mythifie : celle d'Alphonse (Jean-Pierre Kérien) s'élève sur un passé créé de toutes pièces. Celui qui confie regretter, à qui veut bien l'entendre, les ciels bleus et le soleil permanent du pays où il a passé « les plus belles années de sa vie » verra ses souvenirs imaginaires niés par son beau-frère Ernest (Jean Champion), qui expose la supercherie dans la scène finale du film, qu'Alphonse n'a vu ni ce ciel, ni ce soleil, et que « Alger, c'est comme le reste : il en pleure quand il en parle, mais il n'y a jamais mis les pieds ». La mémoire de Resnais se fait même prophétique dans *La guerre est finie* (1966), dans lequel le souvenir de l'expérience maintes fois répétée du passage clandestin de la frontière espagnole permet à Diego (Yves Montand), militant républicain, d'anticiper les déplacements de Juan (Jean-François Rémi) alors que ce dernier manque à l'appel, et de prédire éventuellement sa perte. Aux déclarations des hypothèses de Diego en voix off, le film oppose des images définitives de la capture de son confrère. Ses souvenirs ne sont pas infaillibles toutefois, et peut-

être fait-il erreur, puisqu'à l'appartement de Mme Lopez où Diego croit se souvenir d'avoir rencontré Juan l'année précédente, « il n'y a plus de Juan, plus de Mme Lopez : c'était peut-être ailleurs, un autre bâtiment G, un autre dixième étage. »

De toutes ces œuvres d'Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime* (1968) est peut-être l'aboutissement. D'*Hiroshima*, ce dernier film conserve l'idée d'un passé traumatique refoulé en la tentative de suicide ratée de Claude Ridder (Claude Rich), passé refoulé dont il tente d'éviter la remémoration mais qu'il sera inévitablement amené à revivre, puisque ce suicide est précisément le dernier souvenir qu'il retrouve lors de son retour dans le temps. À *Marienbad*, il emprunte ce montage fragmenté qui rend impossible toute reconstruction de la chronologie de l'histoire, puisque chacune des images du film pourrait précéder ou suivre celle d'avant, sans discernement. Il doit à la partie centrale de *Muriel* sa structure, une succession de courts plans dont chacun constitue en lui-même scène, semblables instantanés de vie quotidienne. Enfin, il hérite de *La guerre est finie* son illusion de déterminisme, qui fait dire au narrateur, à propos de Diego, qu'« encore une fois, tu vas passer » alors qu'il s'apprête à franchir la frontière, et qu'on retrouve dans *Je t'aime, je t'aime* par le biais de ce projectile que Claude Ridder s'inflige à nouveau dans une des dernières scènes, projectile qui cette fois le tue. Le film s'ouvre sur l'image d'un couloir d'hôpital, où un homme s'informe auprès d'un médecin de l'état de santé de Ridder. Il est d'un groupe de chercheurs voulant faire de ce dernier le cobaye d'une expérience prochaine. Il s'agit de tenter un voyage dans le temps, et puisque ce type d'expérimentation ne garantit rien, il leur faut un sujet disposé à tout tenter. Parce qu'il possède cette qualité d'être désabusé, Claude Ridder accepte le pari de revivre une minute tout juste de la journée qu'il a vécue l'année dernière à pareille date. Bientôt, il prend place dans un énorme dôme aux parois gondolées, puis disparaît sous nos yeux. Lorsqu'il ressurgit à nouveau dans le plan suivant, il ne reste nulle trace de cette sphère à voyager dans le temps. C'est plutôt au fond de l'océan qu'on retrouve Claude Ridder nageant vers l'objectif. Une coupe survient ensuite qui nous ramène à l'intérieur du dôme, nous signalant par le fait même que la minute s'est écoulée; tout semble indiquer que l'expérimentation a réussi. Pourtant, voilà qu'à nouveau Ridder se subtilise : une fois de plus, on le retrouve sous l'eau, dans un plan pareil au précédent. Cette fois, cependant, la minute n'a pas le temps de se terminer que déjà, on est amené ailleurs; Claude Ridder se trouve à présent sur le rivage. Dès lors qu'est posée cette image, sans rapport de continuité avec la précédente, le mouvement d'ensemble du film s'affirme, qui n'en exclut que le prologue initial : pendant les 75 minutes suivantes, des plans se succèdent qui se soustraient à la narration traditionnelle, et Claude Ridder revit son passé bribe par bribe, y devenant le prisonnier soumis d'un éternel retour. Il y a dans les images de *Je t'aime, je t'aime* une invitation de Resnais à ne s'en remettre qu'à l'instinct, et non pas à une logique chronologique,

pour donner sens au film; leur juxtaposition évite délibérément le récit, situant plutôt le spectateur dans un flou permanent quant à celui-ci. Il n'y a d'ailleurs pas de récit déterminé ici; ou alors, s'il y en a un, seul le personnage créé par Resnais en possède la clé. Le cinéaste propose bien parfois quelque piste permettant de faire le pont entre un plan et le suivant – un phrasé étant quelquefois repris de l'un à l'autre, ou alors une idée se répétant au sein des deux –, mais ces indices demeurent partiels. Il refuse même à son public tout contre-champ; ainsi ne voit-on jamais ce que regarde Claude, le film éludant toute tentative de circonscrire son environnement ou d'identifier clairement son interlocuteur. En calquant ses images filmiques sur le modèle de l'image mentale, Resnais propose au spectateur un mode de réflexion s'accordant avec le principe de fonctionnement de la pensée humaine.

Ainsi est-il permis au spectateur de Resnais de s'approprier les images du cinéaste au point qu'elles se confondent avec ses propres souvenirs, sa mise en scène amplifiant des caractéristiques qui sont peut-être, finalement, le propre de toute image filmique; puisque le cinéma, c'est d'abord cette capacité de nous rendre présente une réalité à laquelle nous ne sommes pas présents, comme l'a si justement écrit le philosophe américain Stanley Cavell, qui ajoute : « un monde que je connais et que je vois, mais auquel je ne suis néanmoins pas présent [...] est un monde passé »² et l'explication pourrait tout aussi bien s'appliquer au monde de notre mémoire... Aussi aura-t-on l'impression en regardant *Marienbad* d'avoir déjà vu les « couloirs interminables [qui] succèdent aux couloirs » de son luxueux hôtel, qui ressemblent à ceux d'un autre hôtel dans lequel on a déjà résidé, peut-être celui où l'on s'est installé lors des dernières vacances d'été. On aura le sentiment qu'ils nous sont familiers même, puisque l'on reconnaît la vertigineuse sensation d'envoûtement hypnotique qu'ils nous inspirent pour en avoir ressenti une



L'année dernière à Marienbad

identique dans ces autres allées où l'on a vraiment marché. Et une fois la projection terminée, on aura la conviction profonde d'avoir déjà visité ce palais labyrinthique qu'a filmé Alain Resnais et de s'y être perdu, de cette manière de se perdre qu'il a inventée. ■

identique dans ces autres allées où l'on a vraiment marché. Et une fois la projection terminée, on aura la conviction profonde d'avoir déjà visité ce palais labyrinthique qu'a filmé Alain Resnais et de s'y être perdu, de cette manière de se perdre qu'il a inventée. ■

1. Daney, Serge. 1986. « Resnais et l'écriture du désastre ». Dans *Ciné journal*, 1981-1986, p. 163-165. Paris, Cahiers du cinéma, p. 164.
2. Stanley Cavell [1971] 1999. *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*. coll. « L'Extrême Contemporain ». Paris, Belin, p. 23. Traduit par Christian Fournier.