

Resnais, cinéaste citoyen

Robert Daudelin

Number 150, December 2010, January 2011

Alain Resnais

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63250ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2010). Resnais, cinéaste citoyen. *24 images*, (150), 25–26.

Resnais, cinéaste citoyen

par Robert Daudelin

SON ART DE LA MISE EN SCÈNE EST UNIVERSELLEMENT CÉLÉBRÉ ET CHACUN DE SES FILMS témoigne d'une virtuosité sans pareille dans le montage. C'est aussi l'un des plus fins observateurs de la vie politique et sociale du xx^e siècle. L'art inimitable d'Alain Resnais nous fait presque oublier l'engagement du cinéaste. Et pourtant...

Dès le début des années 1950, avec son ami Chris Marker, il réalise le percutant *Les statues meurent aussi*, film anticolonialiste qui dénonce l'ethnocide culturel ; les censeurs comprennent bien le propos et interdisent le film. Suit une commande pour le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, *Nuit et brouillard*, qui lui aussi choque avant d'être mondialement acclamé. Quatre ans plus tard, Resnais est définitivement consacré avec *Hiroshima mon amour*. En quelques années le cinéaste, encore jeune, nous a déjà donné des images inoubliables du colonialisme, des camps de concentration et du bombardement d'Hiroshima, images d'un artiste assurément, geste d'un citoyen aussi. Et cette alliance artiste-citoyen jamais ne se démentira, jusque et même dans les *divertimenti* des dernières années qui, au-delà du plaisir immédiat qu'ils proposent, mériteraient d'être analysés en profondeur tant ils reflètent des mouvements de société.

Mais le citoyen Resnais est aussi, au besoin, un homme d'action : en pleine guerre du Viêtnam, il collabore, avec ses amis Marker et Varda au film collectif *Loin du Vietnam* (1967) ; descend dans la rue en mai 1968 avec ses confrères des États généraux du cinéma et monte certains des ciné-tracts que réalise alors Chris Marker. Quelques années plus tard (1973), il tourne pour *L'an 01* de Jacques Doillon la séquence new-yorkaise sur la crise économique.

Mais c'est d'abord dans ses grandes fictions qu'il faut rechercher le discours politique de Resnais, en commençant par *Muriel ou le temps d'un retour*, assurément l'une des œuvres majeures du cinéaste et l'un des grands films du cinéma moderne.

UNE CICATRICE INDÉLÉBILE

Tourné en 1963, alors que la guerre d'Algérie n'est pas encore finie, *Muriel* sort peu de temps après les accords d'Évian mettant fin au conflit. Or le cinéma français a été plus que discret vis-à-vis de cette guerre, l'évoquant indirectement à l'occasion ou avec une ambiguïté certaine, comme le fit Godard dans *Le petit soldat* (1960). Resnais et son scénariste Jean Cayrol, déjà collaborateur du cinéaste pour *Nuit et brouillard*, n'ont cure de cette discrétion frileuse : l'Algérie est partout présente dans *Muriel*, comme blessure, comme rêve, mais surtout comme lieu d'insertion des personnages dans l'Histoire. Mosaïque de destins croisés ou les histoires d'amour éclatent comme le verre que laisse tomber par mégarde un invité du repas final, le film de Resnais réussit ce tour de force pas si commun d'être un film d'émotions et, en même temps, « le seul grand film français sur la cicatrice indélébile de la mémoire collective marquée



Muriel ou le temps d'un retour (1963)

par la guerre d'Algérie, greffée sur les souvenirs d'une récente guerre mondiale».¹

Rentré à Boulogne depuis huit mois, Bernard, à la question « Que fais-tu ? » répond, hébété : « Je reviens d'Algérie ». Et Alphonse, le grand amour d'Hélène de l'été 1939, évoquant l'Algérie qu'il a inventée, de proclamer sentencieusement : « On ne peut pas se faire à l'idée qu'on a quitté tout ça ». (Ce qui ne l'empêchera pas quelques jours plus tard, d'affirmer, toujours sentencieusement : « Je respecte toutes les races, même si je ne peux pas sentir les Arabes »). Mais pour le jeune Bernard, l'expérience qu'il a faite en Algérie constitue une blessure profonde qui sans doute jamais ne guérira, et le film bascule littéralement quand nous comprenons que cette Muriel que personne n'a jamais vue et qu'il mentionne au passage comme sa petite amie est une femme torturée en Algérie par son ami Robert, torture dont il a été en quelque sorte le complice. Et pour dire l'horreur de ce souvenir impérissable, Resnais a eu l'idée magnifiquement juste d'illustrer le monologue-confession de Bernard avec des images d'un film amateur tourné par un militaire du contingent : film sans signification – c'est Resnais lui-même qui le dit – où le quotidien des soldats est d'une banalité absolue. Et pourtant, pendant que ces soldats mangeaient, rigolaient, se promenaient, d'autres torturaient...



La guerre est finie (1966)

Ce passé envahissant qui démolit Bernard, Resnais et Cayrol choisissent de l'articuler avec 1939 et la Seconde Guerre mondiale ; ce faisant, ils inscrivent doublement leur réflexion dans l'Histoire et apportent aux personnages plus âgés une épaisseur, un mystère accru – Alphonse, le fourbe, comme Roland, l'élégant chevalier servant d'Hélène, pourraient fort bien avoir profité de cette guerre...

En 1930 Jean Vigo écrit « Vers un cinéma social », texte fondateur d'un certain cinéma dont Alain Resnais peut assurément se réclamer. En 1934, Vigo tourne son ultime film *L'Atalante* avec Jean Dasté en capitaine de péniche ; c'est ce même Jean Dasté qui cherche un mari pour sa chèvre dans *Muriel* : rien là de plus normal !

Hélène et Alphonse, marchant sur la plage de Boulogne, évoquent leur amour de 1939 et mentionnent la frontière espagnole : Resnais aussi, à peine sorti de *Muriel* regardait aussi dans cette direction...

RÉVOLUTIONNAIRE PROFESSIONNEL

Moins abouti, d'une écriture plus linéaire (malgré quelques virtuosités de montage très resnaisiennes), *La guerre est finie* est un film explicitement politique, fruit de la collaboration du cinéaste avec l'écrivain et militant communiste Jorge Semprun.

La guerre est finie est le portrait de Diego Mora, réfugié espagnol, « révolutionnaire professionnel », pour reprendre l'expression de Lénine qui, lui, est abondamment cité dans le film – y compris par les jeunes gauchistes parisiens, ce qui permet à Diego de leur rappeler que « Lénine n'est pas un moulin à prières ». À travers Mora, sa persistance, comme son essoufflement, c'est la lutte antifranquiste qui est dépeinte de l'intérieur. Vraisemblablement membre du Parti communiste espagnol, Mora doit affronter l'appareil de ce parti, rigide et dogmatique, avec son « langage magique », autant que les bons sentiments de ses amis français, alors que l'Espagne, après trente ans de fascisme, est devenue « la bonne conscience de l'Europe et un rêve de touriste » – ce sont ses propres termes. Ces trente années de lutte ont usé Diego, l'ont empêché de vivre une vie normale et il avoue tout de go : « les anciens combattants m'emmerdent ».

Tourné en 1965, alors que le franquisme a encore dix bonnes années devant lui, le film a une pertinence exceptionnelle, pertinence encore plus évidente avec le recul. La fatigue de ses combattants qui admettent que « la réalité du monde nous résiste » est bouleversante, notamment dans la figure de Ramon, le garagiste (silhouette admirablement habitée par Jean Bouise) : tous sont encore prêts, malgré les revers, à donner leur vie pour la cause. L'apport de Semprun à l'entreprise est majeur, notamment dans le texte en voix off qui ponctue le film et qui est évidemment « son » texte, son interprétation des faits. Ironie prémonitoire, Semprun met dans la bouche d'un policier la réplique suivante : « La politique, c'est toujours compliqué. Il y a des types qui sont clandestins, comme ça, et puis un beau jour, ils deviennent ministres. » Il sera lui-même

ministre de la Culture en Espagne, en 1988, dans le gouvernement socialiste de Felipe González.

Film engagé au sens strict, *La guerre est finie* veut intervenir dans l'Histoire alors qu'elle est en marche, sans certitude aucune à l'horizon. Et la diatribe de Diego rentrant de mission, qui perd patience devant les amis de sa femme, est un texte d'une beauté et d'une lucidité politique qui fait mal : Resnais l'a bien compris qui le filme sans appareil, en témoin privilégié.

Mais Resnais, faut-il le rappeler, avait déjà pris position pour l'Espagne dès 1950 avec son très beau *Guernica*.

UN CINÉASTE DANS L'HISTOIRE

Si aucun film ultérieur d'Alain Resnais n'aura le caractère ouvertement politique de *La guerre est finie*, chaque nouvelle entreprise du cinéaste n'en sera pas moins inscrite dans l'Histoire, à un titre ou à un autre. Semprun sera d'ailleurs de nouveau de la partie en 1974 pour *Stavisky*, ce qui allait presque de soi, l'affaire mystérieuse portant le nom du financier fantasque ayant éclaté en 1934, année de la répression des Asturies qui marque le début de la montée de Franco. Film déroutant s'il en fût, *Stavisky*, pour qui veut bien y regarder de plus près (et, au besoin, oublier Belmondo!) est une réflexion subtile sur l'Histoire, la petite et la grande, celle qu'on nous propose, comme on le fait chaque soir aux infos, en nous demandant de ne pas poser trop de questions...

Viendront d'autres méditations, très souvent avec la complicité heureuse de Jean Gruault, et qui toujours auront un lien avec l'Histoire : *Mon oncle d'Amérique*, librement inspiré des théories du professeur Laborit sur le comportement ; *La vie est un roman*, fable fantaisiste sur le bonheur ; *L'amour à mort*, ciné-poème torride et onirique pour lequel Resnais retrouve la musique de Henze qui déjà illuminait *Muriel*. L'Histoire, semble nous dire le cinéaste, est pleine d'interstices ou poussent les herbes folles qu'il n'a de cesse de vouloir filmer. ■

1. Marcel Oms, *Alain Resnais*, Paris, Rivages-Cinéma, 1988.