

SMOKING/NO SMOKING

Johanne Larue

Number 171, April 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49924ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larue, J. (1994). Review of [*SMOKING/NO SMOKING*]. *Séquences*, (171), 36–38.

Smoking

ou bien...

Alain Resnais s'est toujours intéressé aux caprices du temps et de la mémoire. Sa caméra hante les couloirs d'une bibliothèque nationale dans **Toute la mémoire du monde**. Les personnages de **L'Année dernière à Marienbad**, prisonniers d'un espace onirique, sont condamnés à répéter éternellement les mêmes questions, à souffrir du même désir ou du même refus d'amour. Le héros de **Providence**, un auteur cherchant à terminer un roman, juxtapose dans son esprit, des souvenirs réels et imaginés. Et ainsi de suite... C'est toute la filmographie de Resnais qu'il faudrait résumer pour montrer à quel point son oeuvre est cohérente — malgré la variété des auteurs qui l'ont inspirée —, et comment elle peut servir d'avant-propos au doublé qu'il vient de réaliser. À la différence près, cependant, que **Smoking** et **No Smoking** n'exploitent pas la mémoire de leurs personnages mais bien celle du spectateur.

Les deux films débutent de façon assez innocente. Pendant près d'une heure, nous allons suivre les péripéties de quelques personnages habitant un village du Yorkshire. L'action évolue de façon chronologique mais elliptique. Après une première scène se déroulant dans le jardin de Celia Teasdale, le réalisateur nous transporte, cinq jours plus tard, cinq semaines plus tard puis cinq ans plus tard. Apparaît ensuite l'intertitre que le spectateur apprendra très vite à reconnaître, et à accueillir avec le sourire; deux mots fatidiques: «ou bien». Et l'histoire de recommencer, avec un retour en arrière nous proposant une première variante sur l'intrigue connue. Cette transformation, la première d'une longue

série, provoque ensuite tout un enchaînement de répercussions qu'illustrent des «cinq jours», «cinq semaines» et «cinq ans plus tard» bien différents. Clairement, Resnais s'intéresse ici aux mécanismes du destin et du hasard. Bien sûr, ce n'est pas un sujet neuf. Claude Lelouch, pour ne pas le nommer, en a fait la pierre angulaire de son cinéma. L'approche de Resnais diffère cependant de la sienne par ses aspects ludiques et le dépouillement de sa démonstration.

Pour qui s'intéresse au cinéma naturaliste et ne vibre que devant des personnages finement brossés, le diptyque de Resnais paraîtra sans doute bien vain: un exercice de gymnastique intellectuelle plus exténuant que satisfaisant, malgré, ou à cause, du cabotinage dont font preuve le texte et les acteurs... Il faut dire que le manège dure plus de cinq heures. Vu la tournure que prennent les permutations du scénario, qui s'avèrent toutes amusantes mais dont le nombre n'est pas nécessaire à l'accomplissement du discours proposé par Resnais, la durée de **Smoking** et de **No Smoking** semble un peu arbitraire. Dans les faits, on peut sans doute attribuer la longueur des deux films aux conditions qui

ont régi leur création. Les scénarios sont adaptés de pièces d'Alan Ayckbourn, *Intimate Exchanges*. Eussent-ils été le fruit d'une écriture originale, ils auraient sans doute fait l'objet d'un seul et même film d'une durée plus conventionnelle. D'un autre côté, s'il est un cinéaste français qui se balance encore des conventions, surtout



Miles (Pierre Arditi) et Rowena (Sabine Azéma) dans **No Smoking**

temporelles, c'est bien Resnais. Il faut vouloir jouer le jeu et savoir jouir des expérimentations qu'il propose. Grâce au brio de l'exécution, la tâche ne s'avère pas bien difficile.

Disons tout de suite que, s'il est vrai que l'ordre de visionnement importe peu, il demeure capital de voir les deux films. On en retire beaucoup plus de plaisir. Tout d'abord, la complexité narrative s'en trouve doublée, et l'importance de notre rôle de spectateur *réfléchissant* aussi. Les deux films commencent sans doute de

No Smoking

ou bien...

façon identique mais le hasard (fabriqué par les auteurs) fait en sorte que l'héroïne principale n'y rencontre pas le même homme. Alors que Celia se repose dans le jardin, on sonne à la porte. La ménagère demande à Sylvie, son employée, d'aller ouvrir. Dans **Smoking**, la jeune femme répond à la requête de Celia puisque le

future de Celia, et la tangente que prendront les deux films. Dans **Smoking**, les intrigues requerront surtout les services de Celia, de Sylvie, de Lionel et de Toby, le mari que Celia n'aime plus. Dans **No Smoking**, les avances de Miles provoqueront la mise en retrait de Toby. Ce film-là met en vedette Celia, Miles,

Sylvie et Rowena, l'épouse volage du prétendant de Celia. Resnais exige donc du spectateur qu'il superpose les deux films dans sa mémoire pour en tirer toute leur leçon philosophique et discursive. C'est dire que l'on se voit confier la tâche de procéder à un montage horizontal. Cela a pour conséquence géniale que la forme finale du

caméra de Resnais vient parfois isoler un détail ou une expression qui donne tout son poids à la scène. On ne peut s'empêcher de sourire devant le travelling hitchcockien qui va saisir, du point de vue de Celia, le paquet de cigarettes qui traîne sur la table du jardin. C'est la suite de ce plan qui détermine le titre à donner aux deux films. Ailleurs, les mouvements de caméra font passer le ton de la comédie au drame, leur trajectoire dessinant à même l'espace scénique le chavirement qui s'opère. Il en est ainsi, dans **No Smoking**, lorsqu'un mouvement d'appareil nous rapproche du visage de Miles, alors qu'il s'enferme dans la remise de Celia, pour réfléchir à sa vie. Ou vers Celia, dans **Smoking**, lorsqu'elle avoue à son mari le chagrin qui l'habite alors qu'on les espionne par la fenêtre de leur cuisine. Toujours dans **Smoking**, la caméra dessine aussi une arabesque vers le ciel lorsque Lionel fait la cour à Celia, au bord de la mer. On remarque ces plans d'autant plus facilement que les autres sont beaucoup moins flamboyants. Règle générale, Resnais préfère ici les longues prises avec mouvements latéraux; une facture qui sert bien le jeu des acteurs. La mise en scène apparaît donc surtout théâtrale, ce qui n'est pas déplaisant vu le contexte fantaisiste de l'action. Resnais ne cache pas la nature préfabriquée de ses décors de studios. Ses personnages évoluent dans un espace de bande dessinée, chaque plan illustrant un des tableaux du maître dessinateur. L'affiche et le prologue des deux films font d'ailleurs usage de ces dessins pour présenter les personnages et le lieu de l'action. **Smoking** et **No Smoking** sont bel et bien le fruit d'un esprit encore taquin que le temps n'a pas endolori ou



Sylvie (Sabine Azéma) et Lionel (Pierre Arditi) dans **Smoking**

concierge Lionel Hepplewick fait alors irruption, empêchant Miles Coombes de venir s'entretenir avec celle qu'il aime secrètement. C'est là un secret que le spectateur n'apprend qu'en voyant **No Smoking**. Au début de ce film-là, la sonnette demeure sans réponse et c'est Miles Coombes qui pénètre dans le jardin, informant Celia qu'il vient de voir Lionel rebrousser chemin. Il profite ensuite de leur intimité pour lui faire connaître ses sentiments. La présence ou l'absence des deux hommes influencera toute la vie

diptyque de Resnais n'existe nulle part ailleurs que dans l'esprit du spectateur. C'est bien nous qui devons procéder à l'assemblage final. Aurait-on là une nouvelle définition du cinéma interactif ?

Outre l'ingéniosité de cette fabuleuse architecture narrative, des dialogues très drôles et l'interprétation parfois bouffonne, parfois sensible de Sabine Azéma et Pierre Arditi (qui interprètent tous les rôles !), on trouve aussi, dans les deux films, de très beaux moments de mise en scène. Bien que, plus retenue qu'à l'habitude, la

endormi. Alain Resnais sait encore comment nous surprendre et nous forcer à réfléchir aux rouages du septième art. C'est le plus beau cadeau que puisse nous faire un cinéaste.

Johanne Larue

SMOKING/NO SMOKING — Réal.: Alain Resnais — Scén.: Jean-Pierre Bacri, Agnès Jaoui d'après la pièce *Intimate Exchanges* d'Alan Ayckbourn — Phot.: Renato Berta — Mont.: Albert Jurgenson — Mus.: John Pattison — Son: Bernard Bats, Gérard Lamps — Déc.: Jacques Saulnier — Cost.: Jackie Budin — Int.: Sabine Azéma (Celia Teasdale, Rowena Coombes, Sylvie Bell, Irène Pridworthy, Joséphine Hamilton), Pierre Arditi (Toby Teasdale, Miles Coombes, Lionel Hepplewick, Joe Hepplewick) — Prod.: Bruno Persey, Michel Seydoux -France — 1993 — 140 minutes (*Smoking*), 145 minutes (*No Smoking*) — Dist.: France Film.

De l'amour et des restes humains

Si, à première vue, **Jésus de Montréal** paraissait comme le simple «manuel pour mieux vivre» d'un cinéaste qui, depuis son fameux **Déclin**, propose un constat percutant, vivace et actuel de son époque, **De l'amour et des restes humains** peut être vu comme l'éclatement de tous les discours énoncés dans ses films précédents.

Jadis, cinéaste engagé dans les causes sociales (**On est au coton**, **Gina...**) ou politiques (**Réjeanne Padovani**, **Le Confort et l'Indifférence...**), Denys Arcand a toujours eu un faible (et on aurait tort de l'en blâmer) pour la polémique, caractéristique qu'il conserve avec un certain plaisir même si, depuis **Le Déclin de l'empire américain**, le débat ne tourne qu'autour de l'individu.

À l'instar des personnages du dernier film cité, ceux de **De l'amour et des restes humains** ne semblent préoccupés que par le sexe, mais pas uniquement charnel. Il y a, dans leur quête, des blessures internes à soigner (la misogynie et l'homosexualité latente de Bernie ne le mènent en fin de compte qu'aux meurtres crapuleux), des exigences affectives à combler (Candy, dans toute sa pureté, se heurte à un amour impossible, puisque l'homme qu'elle a toujours aimé est homosexuel) et, par-dessus tout, cet immense besoin de régler le problème de la solitude (Thomas erre dans les bars à la recherche de relations fugitives, croyant ainsi remplir le vide de son existence).

L'isolement amoureux prédomine comme un des thèmes de base dans la pièce de Brad Fraser, également scénariste de l'adaptation cinématographique. Pour raconter, sur scène, ces histoires d'amours déçues, d'attachements désirés, de comportements excessifs et d'incertitudes exaspérées, l'espace théâtral devenait soudain le terrain quotidien de quelques âmes en peine en perpétuelle poursuite d'un sens à donner à leur triste existence. L'urgence du propos et la gravité des situations rendaient la pièce insoutenable, au risque de décontenancer les spectateurs.

Autant que possible, le film de Denys Arcand est resté fidèle à l'oeuvre de Fraser. À quelques exceptions près, en particulier

ce film renvoie à des images témoins d'une époque de récession amoureuse. Ce manque affectif, particulièrement senti chez les jeunes dans la vingtaine (ce n'est pas par hasard si le cinéaste a choisi des jeunes interprètes) est en partie la conséquence de ce mal étrange qu'on appelle sida et dont on ne parle presque pas, ni dans la pièce de théâtre, ni dans le film, mais toutefois si présent dans les deux adaptations.

Comme à l'accoutumée, Denys Arcand procède par mouvements subtils, se permet quelques égarements, bienvenus d'ailleurs, en comparaison avec la pièce de théâtre (usage de l'humour comme moyen efficace d'atténuer la noirceur du propos ou, au contraire, utilisation de



Joanne Vannicola, Thomas Gibson et Ruth Marshall

le *happy end* qui semble être le fruit d'un accommodement avec les spectateurs.

Par conséquent, nous sommes en mesure d'affirmer que l'adaptation à l'écran d'oeuvres dramatiques (et très souvent, littéraires) butent parfois contre des pièges difficilement surmontables. À ce propos, force est de souligner que le cinéaste s'en est bien tiré. À partir d'une pièce de théâtre, Denys Arcand a réalisé un film qui doit son originalité à la mise en scène. La caméra bouge au rythme des personnages (scènes de rue ou dans les bars, situations intimes), les moments les plus saugrenus (épisodes sado-masochistes chez la prostituée, brefs attouchements corporels de Thomas à l'occasion d'une rencontre) ne souffrent point d'effets gratuits. Et tant mieux puisque Arcand est un cinéaste qui a du caractère et n'a pas peur des mots. Si, auparavant, nous en avons eu la preuve dans des films engagés,

décors entièrement fabriqués pour accentuer l'effet ensorcelant (scènes chez Bettina, la prostituée). En fin de compte, il finit par obtenir un produit original qui aurait très bien pu exister sans ses origines théâtrales.

Si l'oeuvre de Fraser est issue d'événements personnels dans la vie du dramaturge, **De l'amour et des restes humains** n'est qu'une interprétation de la pièce, un film qui, en quelque sorte, semble boucler audacieusement (avec **Le Déclin de l'empire américain** et **Jésus de Montréal**) ce qu'on pourrait nommer la «trilogie affective» d'un cinéaste qui ne cesse d'interroger son époque.

Élie Castiel

LOVE AND HUMAN REMAINS (De l'amour et des restes humains) — Réal.: Denys Arcand —