

sous le titre *Scheda per « Nuit et brouillard »*, in « Film », Venezia, n. 8, agosto 1956.
 Louis Marcorelles, *Nuit et brouillard*, in « Sight and Sound », London, vol. XXV, n. 4, spring 1956.
 Henri Agel, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, ed. du Cerf, Paris, 1958, pp. 168, sq.
 Jean Cayrol, *Notte e nebbia* (commentaire), in : Giovanni Vento e Massimo Mida, *Cinema e Resistenza*, ed. Luciano Landi, Firenze, 1959, pp. 211, sq.; reproduit in « Schermi », Milano, n. 23-24 del guigno-luglio 1960.
 Giovanni Ventox e Massimo Mida, *Cinema e Resistenza*, ed. Luciano Landi, Firenze, 1959, p. 351.
Nuit et brouillard, in « Monthly Film Bulletin », London, vol. XXVII, n. 315, april 1960.
 Alberto Moravia, *Le macellerie dei nazisti*, in « L'Espresso », Roma, a. VI, n. 16, 17 april 1960.
 Mario Gromo, *Notte e nebbia*, in « La Stampa », Torino, 26 aprile 1960.
 Mario Casolaro, *Notte e nebbia*, in « Letture », Milano, maggio 1960.
 Lorenzo Pellizzari, *Notte e nebbia*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 145, maggio-guigno 1960.
Notte e nebbia (scheda critico-antologica), in « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », Torino, n. 12, giugno 1960.
 Leonardo Autera, *Nuit et brouillard*, in « Bianco e Nero », Roma, a. XXI, n. 8-9, agosto settembre 1960.
Nuit et brouillard in « Film Quarterly », Berkeley and Los Angeles, vol. XIV, n. 3, spring 1961.
 Carlo di Carlo, *Il cortometraggio italiano antifascista*, in « Centrofilm », Torino, n. 24-26, agosto-ottobre 1961.
 Jean Cayrol, *Nuit et brouillard* (texte intégral), in « L'Avant-scène du Cinéma », Paris, n. 1, 15 février 1961.

f) TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE

F. Gaffary, *Livres, dessins et villes*, in « Positif », Paris, n. 21, février 1957.
 Jacques Doniol-Valcroze, *La prisonnière Lucia*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 77, décembre 1957.
Toute la mémoire du monde, in « Cinéma 58 », n. 24, février 1958.

g) LE CHANT DU STYRÈNE

Jean-Luc Godard, *Chacun son tour*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 92, février 1959.
 Raymond Queneau, *Le chant du styrène* (texte), in « L'Avant-scène du Cinéma », Paris, n. 1, 15 février 1961.

h) HIROSHIMA, MON AMOUR

Georges Sadoul, *Un grand film, un grand homme*, in « Les Lettres Françaises », Paris, 14-20 mai 1959.
 Carmine de Lipsis, *Cannes della giovinezza*, in « Filmcritica », Roma, n. 87, maggio 1959.
 Giulio Cattivelli, *Cannes*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 139, maggio-giugno 1959.
 René Guyonnet, *Hiroshima, mon amour*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 96, juin 1959.
 Luc Moullet, *Hiroshima, un art de la révolution*, in « Présence du Cinéma », Paris, n. 1, juin 1959.
 Ernesto G. Laura, *Cannes 1959 : i figli di Rossellini*, in « Bianco e Nero », Roma, a. XX, n. 6, giugno 1959.
Hiroshima, mon amour, in « Letture », Milano, giugno 1959.
 Jacques Doniol-Valcroze, *Hiroshima, mon amour*, in « France-Observateur », Paris, 11 juin 1959.
 Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette et Eric Rohmer, *Hiroshima, notre amour*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 97, juillet 1959.
 Morando Morandini, *Hiroshima, mon amour*, in « Schermi », Milano, n. 15, luglio-agosto 1959.
 Georges Sadoul, *Hiroshima, mon amour*, in « Sight and Sound », London, Summer-Autumn, 1959.
 Jean Queval, *Images et sons*, in « Mercure de France », septembre 1959.
 Anna Banti, *Cinema*, in « L'Approdo Letterario », Roma, luglio-settembre 1961.
 Renzo Renzi, *Un occhio selvaggio tra cenere e diamanti*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 141, settembre-ottobre 1959.
 Pietro Pintus, « *Hiroshima, mon amour* », liturgia della memoria, in « Centrofilm », Torino, n. 2, ottobre 1959.
Hiroshima, mon amour, in « Esprit », Paris, octobre 1959.

Hiroshima, mon amour (étude critique et anthologie), in « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », Torino, n. 3, settembre 1959; n. 5, novembre 1959.
 Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* (dialogues), in « Centrofilm », Torino, n. 2, ottobre 1959.
 Mario Gromo, *Hiroshima, mon amour*, in « La Stampa », Torino, 24 ottobre 1959.
 Vittorio Bonicelli, *Hiroshima, mon amour*, in « Tempo », Milano, 3 novembre 1959.
 Georges Sadoul, *Dal neorealismo al neoromanticismo*; Guido Aristarco, *Nota a Sadoul*; in « Cinema Nuovo », Milano, n. 142, novembre-dicembre 1959.
 Edoardo Bruno, *Hiroshima, mon amour*, in « Filmcritica », Roma, n. 91-92, novembre-dicembre 1959.
 Henri Colpi, *Hiroshima musique*, in « Premier Plan », Lyon, n. 4, décembre 1959.
 Ludovico Zorzi, *Cronache del cinema*, in « Comunità », Milano, n. 75, dicembre 1959.
 Louis Marcorelles, Henri Colpi and Richard Roud, *Alain Resnais and « Hiroshima, mon amour »*, in « Sight and Sound », London, vol. XXIX, n. 1, winter 1959-60.
 Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* (dialoghi), in « Cinéma 60 », n. 42, Paris, 1960.
 Guido Aristarco, *Nouvelle vague a doppia mandata*, ed. Circolo Monzese del cinema, Monza, 1960.
 Henri Colpi, *Musique d'Hiroshima*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 103, janvier 1960.
 Ferruccio M araspin, *Visto da un cineamatore : « Hiroshima »*, in « L'Altro Cinema », Milano, gennaio 1960.
 Penelope Houston, *Hiroshima, mon amour*, in « Monthly Film Bulletin », London, vol. XXVII, n. 313, february 1960.
La perpétuelle reconquête, in « La Nouvelle Critique », Paris, mai 1960.
Hiroshima, mon amour, in « Motion Picture Herald », 28 may 1960.
Hiroshima, mon amour, in « Films in Review », New York, june-july 1960.
 G. et J.-Ph. Monnier et Claude Beylie, *Un événement cinématographique : « Hiroshima, mon amour »*, in « Etudes Cinématographiques », Paris, vol. 1, n. 3-4, été 1960.
 Bernard Pingaud, *A propos de « Hiroshima, mon amour »*, in « Positif », Paris, n. 35, juillet-août 1960.
 A.-J. Cauliez, *Le cinéma de l'extrême-centre*, in « L'Age Nouveau », Paris, juillet-septembre 1960.
 Autori Vari, *Hiroshima, mon amour*, in « Tiempo de Cine », Buenos Aires, n. 1, agosto 1960.
 André Hodeir, *Riprendere alla musica... : « Hiroshima, mon amour » di Alain Resnais*, in : Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1961*, ed. Feltrinelli, Milano, 1961 (tradotto dalla « Evergreen Review », n. 12, march-april 1960).

i) L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD

Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, in « Réalités », Paris, mai 1961.
 Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad* (ciné-roman), Les Editions de Minuit, Paris, 1961.
 Pietro Bianchi, *Resnais distrugge il tempo in un film rompicapo*, in « Il Giorno », Milano, 30 agosto 1961.
 Ugo Casiraghi, *Gli enigmi di Resnais*, in « L'Unità », Milano, 30 agosto 1961.
 Arturo Lanocita, *Il film difficile è nato dalla memoria troppo labile*, in « Corriere della Sera », Milano, 30 agosto 1961.
 Lino Micciché, *Un film dove non succede niente ma che potrebbe continuare all'infinito*, in « Avanti! », Roma, 30 agosto 1961.
 Morando Morandini, *Difficile da capire come un quadro cubista*, in « La Notte », Milano, 30-31 agosto 1961.
 Leo Pestelli, *Un film raffinato e difficile*, in « La Stampa », Torino, 30 agosto 1961.
 Alberico Sala, *Il film più discusso*, in « Corriere d'Informazione », Milano, 30-31 agosto 1961.
 François Weyergans, *Dans le dédale*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 123, septembre 1961.
 André S. Labarthe, *Marienbad année zéro*, id.
 Enrico Rossetti, *Hanno premiato un gelido sogno*, in « L'Espresso », Roma, a. VII, n. 37, 10 settembre 1961.
 Pierre Kast, *A Venise, Alain Resnais a gagné la bataille de Marienbad*, in « Arts », Paris, n. 833, 6-13 septembre 1961.
 Guido Aristarco, *Venezia 61*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 153, settembre-ottobre 1961.



ALAIN ROBBE-GRILLET

L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD

CINE ROMAN

illustré de 48 photographies extraites du film de
ALAIN RESNAIS

un volume de 200 pages 14 x 22,5 - 9,90 NF

AUX EDITIONS DE MINUIT

7, rue Bernard-Palissy, Paris (6^e)

Photos - Textes intégraux

L'AVANT-SCENE du CINEMA

Kiosques et 27, rue Saint-André-des-Arts - Paris-VI^e
C.C.P. 7353-00 Le numéro NF : 2,50

- 1 LE PASSAGE DU RHIN - Nuit et Brouillard - Le chant du Styrene.
- 2 LES AMANTS - Les Primitifs du XIII^e - X Y Z.
- 3 LA PRINCESSE DE CLÈVES - Le Rossignol de l'empereur de Chine -
Saint-Blaise des Simples.
- 4 LOLA - Les Mistons.
- 5 L'ENCLOS - On vous parle - Charlotte et son Jules.
- 6 LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER - Cuba Si.
- 7 LA FILLE AUX YEUX D'OR - Une histoire d'eau.

POUR UN ABONNE CE NUMERO NE COUTE QUE 3 NF / QUATRE NUMEROS SUR DOUZE SONT GRATUITS

PREMIER PLAN - Nouvelle série - Le N° : 4,50 NF

13

F. Buache **LUIS BUNUEL**

Suivi de **documents** bibliographiques ; d'un texte de Bunuel : **Poésie et Cinéma** ; du compte rendu de **l'Age d'Or**, par P.-P. Le Chanois ; du scénario de **Un Chien Andalou**, par Bunuel et Salvador Dali.

100 pages ; 46 illustrations.

14

Guy Jacob. **JACQUES PREVERT**

Suivi d'une **filmographie commentée** par André Heinrich ; d'une étude sur **Prévert et le Groupe Octobre**, par Bernard Chardère ; d'**extraits de dialogues** (Quai des Brumes, Lumière d'été, Les Portes de la Nuit), et d'**inédits de Prévert** (Balzar, Le Baron de Crac, La Fleur de l'Agé).

148 pages ; 53 illustrations.

15

P.-L. Thirard **M.-A. ANTONIONI**

Suivi des **textes inédits** d'Antonioni : des nouvelles, un scénario (**Les joyeuses jeunes filles de 1924**), souvenirs, extraits de **l'Avventura** et du **Grido**.

100 pages ; 22 illustrations.

16

J.-C. Allais **ORSON WELLES**

Suivi d'une filmo-bibliographie ; d'extraits de films (**Citizen Kane, The Magnificent Ambersons**) ; d'un texte d'André Bazin : « Le découpage chez Welles ».

120 pages ; 32 illustrations.

17

G.-C. Castello **L. VISCONTI**

Suivi d'une théâtre-filmographie, d'une **anthologie critique** sur les films (17 auteurs) et de **textes** de Visconti.

140 pages ; 64 illustrations.

SERDOC - B.P. 3 - Lyon-Préfecture - C.C.P. Lyon 671-07

PREMIER PLAN — BULLETIN DE COMMANDE

EN MAJUSCULES S.V.P.

NOM

ADRESSE

Signature

● **Un abonnement de 6 — 12 numéros (1), à servir à partir du N°**

(France : 6 numéros, 20 NF ; 12 numéros, 36 NF. -- Etranger : 6 numéros, 24 NF ; 12 numéros, 44 NF.)

● **exemplaire (s) du (des) numéro (s)**

(Première série : 1,80 NF l'exemplaire (2) -- Nouvelle série, à partir du numéro 13 : 4,50 NF l'exemplaire.)

● **La collection des 8 numéros disponibles (5 à 12) de la Première série (10 NF)**

TOTAL :

Règlement par chèque bancaire, virement ou mandat au C.C.P. Lyon 671-07 (1)

(1) Rayer les mentions inutiles. -- (2) Les numéros 1 à 4 sont épuisés.

Découper ici et adresser à Premier Plan, B.P. 3 - Lyon-Préfecture.



PREMIER PLAN

numéros encore disponibles de la première série :

**GRÉMILLON / HUSTON / HITCHCOCK / GÉRARD PHILIPPE
NOUVELLE VAGUE I ET II / JAZZ AU CINÉMA / FELLINI.**

la collection : 10 NF

à B. P. 3, Lyon-Préfecture — C.C.P. Lyon 671-07

PREMIER PLAN

Rédaction : Bernard Chardère.

Conseil : Raymond Chirat, Michel Mardore, Max Schoendorff, P.-L. Thirard.

Prix du numéro : France 4,50 NF - Etranger : 5,50 NF

Abonnements : 6 numéros, France 20 NF, Etranger 24 NF
12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF

Tous versements au C.C.P. de PREMIER PLAN : Lyon 671-07, ou chèque
B.N.C.I., Agence Lyon-Guillotière.

Correspondance à PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture.



Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique,
28, rue Villeroy, Lyon (3^e), édite PREMIER PLAN, revue mensuelle, et
PANORAMIQUE, collection de volumes sur le cinéma.

Imp. du Bugey - Dir. de la pub. : B. Chardère — N° 18. Oct. 1961

le N° : 4.50 NF

P R E M I E R P L A N

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES **DU CINÉMA**

ALAIN RESNAIS



N° 18



ALAIN RESNAIS

Bernard Pingaud 3 ALAIN RESNAIS

Michel Butor

Claude Ollier

Jean Ricardou

Claude Simon

Philippe Sollers

Jean Thibaudeau

25 Enquête

Interviews 36 Alain Resnais à la question

90 Filmographie

91 Bibliographie

Etre spécialisé ne présente qu'un intérêt par définition limité ; il est sans nul doute préférable d'être qualifié. Ainsi Bernard Pingaud nous a-t-il semblé qualifié pour dire dans Premier Plan à quoi lui faisait penser Hiroshima et Marienbad, films d'Alain Resnais.

A la suite de son essai, trouve tout naturellement place une série de textes provoqués par quelques questions sur « le cinéma en général, Alain Resnais en particulier, et le Nouveau Roman » : Ricardou, Thibaudeau, Sollers, Simon entre autres étaient bien qualifiés pour répondre.

Nous n'avons cité ici ni Marguerite Duras, ni Alain Robbe-Grillet : leurs livres (Gallimard et Editions de Minuit) devant être sur les rayons de tout cinéphile. Nous n'avons pas non plus reproduit les commentaires des courts-métrages, qu'on peut trouver dans Cinéma 57 (N° 16, texte de Chris Marker, pour Les Statues meurent aussi). L'avant-scène du cinéma (N° 1, textes de Jean Cayrol pour Nuit et Brouillard et de Raymond Queneau pour Le Chant du Styrene).

Le présent numéro ne nous semble en rien faire double emploi avec le N° 3 (d'ailleurs épuisé) de Premier Plan, où Michel Delahaye et Henri Colpi parlaient de Resnais, en 1959. Rappelons que le N° 128 de Image et Son était consacré à Resnais, avec un remarquable travail de Philippe Durand sur Hiroshima. On y trouvera aussi une Bibliographie des publications de langue française jusqu'en février 60. Elle complète les précieux éléments bibliographiques que nous a envoyés Lorenzo Pellizzari.

Reproduire plusieurs interviews n'est-il pas un moyen de connaissance intéressant de l'œuvre par l'homme ? C'est un mauvais tour peut-être joué à A. R. que d'aligner des propos forcément peu littéraires (puisqu'ils sont retranscrits, disons par X ou Y) tenus à des interlocuteurs bien différents, de Cinéma à Clarté. Peut-être faudrait-il lire ces 54 pages, à la suite, comme une sorte de monologue rêveur, avec ses redites, ses contradictions et ses constantes.

Nous remercions les diverses publications où nous avons puisé ces interviews ; et pour l'illustration, notre ami Enno Patalas et sa revue Filmkritik ; L'Avant-Scène du Cinéma, ainsi que les Editions Gallimard et les Editions de Minuit particulièrement, auxquelles la couleur de ce numéro est en somme dédiée.

« La mort est le pays où l'on arrive quand on a perdu la mémoire. »

Bernard Pingaud : **ALAIN RESNAIS**

Que l'art ait affaire avec le souvenir, nous le savions depuis Baudelaire. Mais sans doute doit-on distinguer souvenir et mémoire. Le souvenir est un état, la mémoire est un acte. Pour que le souvenir se présente à la conscience, il faut que la mémoire le rende présent. Tout souvenir surgit d'une ombre où elle le tenait caché. Cette face secrète, inconnue de la mémoire s'appelle l'oubli. On peut imaginer un homme qui aurait des souvenirs et pas de mémoire. Son passé survivrait en lui comme un présent perpétuel. Il serait tout entier disponible et tout entier oublié. La Bibliothèque Nationale contient « toute la mémoire du monde » ; mais il faut un lecteur pour déchiffrer ces souvenirs muets, — comme il faut un témoin pour rappeler que sur Auschwitz et Buchenwald, lieux aujourd'hui paisibles et abandonnés, s'étendaient, voici vingt ans, « la nuit et le brouillard ».

L'homme sans mémoire

Toute l'œuvre d'Alain Resnais, depuis les premiers courts métrages jusqu'à *L'année dernière à Marienbad*, pourrait être définie comme une réflexion sur la mémoire. Je ne pense pas diminuer ses mérites en disant que cette réflexion ne lui est pas personnelle. L'homme sans mémoire, « étranger » ou « indifférent » à sa propre nature, hante la littérature moderne, où il a remplacé l'ambitieux, l'amoureux, le calculateur de jadis ; et les théoriciens du nouveau roman n'ont rien fait d'autre, au fond, que de lui donner ses titres de noblesse. Supprimer le « personnage » romanesque consiste d'abord à supprimer son passé. Ces héros immobiles qui préfèrent la fascination à l'action, le regard au changement, et donnent, devant le spectacle de la vie, l'exemple d'une minutieuse passivité, on a bien l'impression qu'ils n'ont rien derrière eux. Ou si leur souvenir est riche, il les envahit, les submerge, et c'est alors leur présent qui s'écroule. Le jaloux de Robbe-

Grillet n'enregistre que des faits actuels ; le cavalier de Claude Simon se laisse écraser par un passé qu'il ne songe plus à mettre en ordre (1). Dans les deux cas, la distinction qui fonde la mémoire n'est plus faite. L'événement arrive toujours *maintenant*. D'où la disparition simultanée de l'« histoire », qui reliait des faits situés sur des plans chronologiques différents. L'homme sans mémoire ne saurait entrer dans aucune intrigue. Il n'a pas de remords ni de rancune, ne forme pas de projet. Son action se déroule à l'intérieur d'un cercle : tel le criminel qui revient sur les lieux du crime, il est là, et encore là, ses gestes comme ses paroles se répètent.

Dans un essai déjà ancien, Jean Cayrol a décrit ce personnage inconsistant et tenace, qui est toujours « en deçà ou au delà de la situation qu'il provoque », qui ne peut trouver « la juste mesure, le juste équilibre », qui est « en perpétuel désaccord avec ses semblables » (2). « Tout se paralyse autour de sa personne. Il se tient dans l'immobilité ; il est tout de suite affolé quand il est obligé de s'installer dans une action quelconque, de prendre les devants, d'accomplir une péripétie ; il perd tous ses moyens ». Et Cayrol précise justement : « Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue. Les personnages avancent par bonds, parfois tapis comme des bêtes dans la jungle, parfois mourant du désir d'être retrouvés, compris, aimés. Le héros d'une telle fiction est toujours debout, sans répit, ne vivant que le déchaînement d'une passion sans en suivre la progression, le rythme, irréféchi, bousculé, emporté dans une multiplicité d'épisodes, dans un éparpillement de l'action, dans une sorte de corruption de la réalité. »

Prisonnier de cette réalité corrompue, qui ne se développe pas mais toujours se répète, l'homme sans mémoire n'a pas non plus de responsabilité : ou totalement libre ou totalement esclave. On pourrait, là-dessus, distinguer deux grandes tendances dans la littérature actuelle. Tandis que certains romanciers, ayant mis la mémoire à l'épreuve, s'efforcent ensuite de la « récupérer » et de retrouver, à travers la démarche tâtonnante de leurs héros, une histoire (Cayrol, Butor, dans

(1) Cf. *La jalousie* et *La route des Flandres*.

(2) *Lazare parmi nous*. Ami personnel de Cayrol, avec qui il réalisa *Nuit et Brouillard*, Resnais rêvait depuis longtemps de tourner un de ses romans, *La Noire*. S'il a finalement travaillé sur des textes de Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet, ces trois noms montrent assez les rapports étroits que son œuvre entretient avec la littérature d'aujourd'hui.

une certaine mesure Duras), d'autres s'en tiennent au simple constat et nous livrent ainsi l'image d'un univers obstinément clos, purement « lazaréen » (Robbe-Grillet, Simon, Sarraute).

Mais ces généralités nous éloignent du cinéma. Je n'en veux retenir que ceci : qui dit mémoire dit récit. Si la mémoire n'est pas un simple réservoir d'images, si elle est un acte grâce auquel le souvenir apparaît comme ce qui *vient sous* le présent, il n'y a de mémoire que racontée, et la mise à l'épreuve des formes narratives à laquelle nous assistons aujourd'hui doit nécessairement s'accompagner d'une mise à l'épreuve de la mémoire (1).

Entre *Hiroshima mon amour* et *L'année dernière à Marienbad* on relèvera d'abord ce point commun : l'un et l'autre films mettent en scène des personnages aux yeux de qui le passé fait problème parce qu'il les fascine. Dans la fascination, les choses apparaissent à la fois si proches et si lointaines que le regard n'arrive plus à se situer par rapport à elles. Il les voit sans pouvoir les distinguer. Ainsi les souvenirs de Nevers assaillent-ils l'héroïne de *Hiroshima* avec la même violence que le moment présent qui les répète. Ainsi X, le récitant de *Marienbad*, parvient-il à se persuader et à persuader A qu'ils ont déjà vécu ce qu'ils vont vivre.

L'analogie s'arrête là. Je voudrais montrer, d'une part, que ce thème de la fascination est traité successivement par Resnais dans deux perspectives contradictoires et symétriques qui correspondent aux deux tendances distinguées plus haut ; d'autre part, que la modification du point de vue entraîne, d'un film à l'autre, sinon un progrès, du moins le passage d'une forme de narration où le cinéma cherche encore à rivaliser avec la littérature à une forme purement cinématographique.

Une histoire racontable

À l'origine d'une œuvre, il y a toujours une idée. L'idée de *Hiroshima mon amour* est celle-ci : la mémoire étant une forme de l'oubli, l'oubli ne peut s'accomplir totalement qu'une fois que la mémoire a elle-même totalement accompli son œuvre (2). Vis-à-vis de son amant japonais, la jeune actrice

(1) Est-il besoin de citer ici le beau film d'Henri Colpi, *Une si longue absence* ? Le scénario (de Marguerite Duras) évoque précisément le drame de l'amnésie.

(2) Le lecteur de *Positif* retrouvera ici les éléments essentiels d'une analyse publiée dans cette revue. Il est difficile de ne pas répéter des propos que l'on croit justes. La même remarque vaut pour mon article de *Preuves* sur *L'année dernière à Marienbad*.

qui tourne à Hiroshima un film sur la bombe atomique se trouve, quatorze ans plus tard, dans une situation comparable à celle qu'elle avait vécue, pendant la guerre, avec un soldat allemand. Toute la démarche du film consiste à lui faire découvrir cette similitude, la comprendre et s'en délivrer.

L'aventure ancienne, que son atrocité rendait insupportable, est oubliée. Non pas disparue, non pas liquidée, mais présente au contraire, et, comme le film le montrera, écrasante dans cet oubli même. L'oubli est donc, d'une certaine façon, mémoire. Mais une mémoire sans distance, une mémoire qui ne distingue pas et qui, pour cette raison, n'a pas la force d'endurer ce qui l'écrase : parce qu'elle ne peut pas l'endurer, elle le cache. C'est le premier mouvement, antérieur au film. Le deuxième mouvement sera l'apparition fascinante. Un certain présent fait ressurgir un certain passé, dont l'attraction est d'autant plus forte qu'il est resté plus longtemps couvert du voile de l'oubli. Racontant ce passé au Japonais, l'héroïne le regarde et manque de s'y perdre. L'épisode de Nevers a la même densité, il est marqué à ses yeux de la même évidence que celui de Hiroshima, — avec ceci de plus qu'on ne peut rien y changer. C'est cette immutabilité qui le rend fascinant. Mais dès l'instant où elle est comprise, la mémoire retrouve ses droits. L'image obsédante devient enfin un souvenir, le passé est enfin saisi comme passé. Le troisième mouvement consiste à distinguer les deux plans que la répétition confond et à rétablir entre eux une distance. Ce qui fut n'est plus : le drame d'autrefois perd son prestige paralysant, il entre dans une histoire. Du même coup, l'aventure d'aujourd'hui, que le passé enchantait à l'insu de la jeune femme, se dépouille de sa magie. Le temps se remet à couler. La mémoire délivrée rend l'héroïne à elle-même, Hiroshima meurt avec Nevers.

On voit immédiatement que le film ne pouvait être construit que comme un immense retour en arrière. Mais l'expression est ici très impropre. Le *flash-back* sert ordinairement à expliquer ce que montre l'image. Loin de mettre en cause la mémoire, il la suppose toujours active ; ou plutôt traitant cette mémoire comme une réserve dans laquelle le narrateur peut puiser à volonté, il en extrait les éléments passés qui feront comprendre le présent. Or il n'y a pas encore de passé pour l'héroïne de *Hiroshima*, et pas non plus de mémoire. La situation qu'elle a déjà vécue ne saurait être utilisée pour rendre compte d'une situation qui, purement et simplement, la répète. Elle ne peut que ressurgir dans et par cette répétition. Le film, qui commence à Hiroshima, nous donne l'impression de retourner ensuite à Nevers ; mais son déroulement véritable

est inverse. Sous la poussée de Nevers, Hiroshima s'écroule, et c'est à une sorte de *retour en avant* que nous assistons, qui, d'abord, fait apparaître un épisode dans un autre, puis dissout ce second épisode dans le premier, en annonçant la disparition de Hiroshima à travers celle de Nevers.

On observera que le « retour » est soigneusement préparé. Le film s'ouvre de façon inattendue par un documentaire sur la ville détruite. Si Resnais n'avait voulu que situer son histoire, quelques images auraient suffi. L'insistance avec laquelle il commence par nous montrer les traces du bombardement atomique, une phrase du Japonais, plusieurs fois répétée, l'explique : « Tu n'as rien vu à Hiroshima ». Les monuments qui, comme l'étymologie le marque, servent à nous rappeler le passé, ne sont pas plus ce passé que la mémoire ne se confond avec le souvenir. Ils le rappellent et ne le restituent pas. Comme les baraques désertes des camps ne sauraient dire la torture (1), le musée de Hiroshima ne dit pas vraiment la tragédie du « pikadon ». Bien plutôt sert-il à l'oublier, à la circonscrire. L'herbe repousse, les touristes photographient, on vend des cartes postales devant la maison des horreurs. Donc le passant aura beau regarder, de toutes ses forces (et l'héroïne nous dit bien qu'elle a « lutté de toutes ses forces » pour avoir de Hiroshima une « inconsolable mémoire »), il ne verra rien de ce qu'il n'a pas vécu. Un peu plus loin, l'intention de Resnais apparaît mieux encore, quand nous passons du documentaire à la parodie. Le cortège de figurants, avec ses atomisés maquillés, offre la vivante image d'une répétition impossible. Pareille à ces « ombres » que l'éclair de la bombe avait laissées sur des fragments calcinés, l'évocation du passé annonce ainsi par la négative l'histoire de l'actrice. Elle décrit la situation inverse. Ni la jeune femme ni son amant n'étaient là le jour du bombardement : ils peuvent en parler et ce discours n'est rien. Mais la jeune femme a vécu Nevers : il faut donc qu'elle en parle. C'est à ce prix qu'elle se souviendra vraiment.

Le discours sur Nevers, qui forme la partie centrale du film, n'est pas un récit, pas même une plongée volontaire que l'héroïne effectuerait dans l'ancien temps, avec l'espoir d'y trouver quelque signe prémonitoire du présent. Le passé remonte de lui-même, comme si quelque chose avait craqué à la surface de la conscience, provoquant la brusque apparition

(1) Un collaborateur de *L'Express* observait récemment (24 août 1961) que Dachau, vingt ans après, est devenu « un amour de jardin public ».

de *cela* qu'on ne voulait pas voir. Une image très brève symbolise la rupture : à la main du Japonais sur le lit se superpose la main de l'Allemand couché sur le quai, — fragment de mort autour duquel, avec une précision vertigineuse, avec la force d'un barrage qui saute, va se reconstituer l'aventure entière. Mais cette aventure, la mémoire qui ne la domine pas encore (bien plutôt s'agit-il pour la mémoire de sortir de l'aventure en la regardant) est incapable de lui donner un sens. Tout ce qu'elle peut faire, c'est d'essayer de canaliser les afflux successifs, de les reconnaître, de les nommer. La mémoire ne saurait non plus situer le passé comme passé. Ce qu'elle regarde, ce qu'elle « raconte », c'est quelque chose qui, surgissant sous ses yeux, se passe maintenant. Nevers apparaît dans Hiroshima.

D'où les deux caractères originaux du retour en avant. D'une part, l'ordre dans lequel se présentent les moments du passé n'est pas l'ordre dans lequel ils ont été vécus. L'ordre du récit est linéaire, celui de la reconnaissance circulaire. Une fois le déclic initial provoqué, le travail auquel se livre la mémoire progresse par spirales. Le ton monte en même temps que le discours cerne de plus près, tel un artilleur qui, après avoir « encadré » la cible, finit par la toucher, l'événement primordial de la mort. Le récit nous montrerait cet événement avant d'en dérouler les suites. La mémoire aveugle commence par tâtonner autour de lui. Elle découvre d'abord l'« éternité », ce moment d'hébétéude où la jeune fille, cloîtrée dans la cave, se trouve comme privée d'elle-même, condamnée à une immobilité pareille à la mort, mais qui n'en est que le simulacre. Ensuite seulement elle peut, elle doit s'interroger sur l'éternité, dire quand l'éternité a commencé et pourquoi. Les scènes de la cave et du réveil précèdent normalement, dans cette investigation, les scènes clefs de la tonsure et de l'assassinat de l'Allemand : les événements les plus lourds remontent les derniers.

D'autre part, le discours est entièrement tenu au présent. Ce ne sont pas les bruits de Nevers que nous entendons au moment où l'héroïne parle, mais ceux de Hiroshima. Ce n'est pas l'Allemand qu'elle regarde, mais le Japonais qui se confond avec lui, et retrouvant son amour d'autrefois, elle dit « tu » comme si c'était l'amant d'aujourd'hui qui mourait. Le retour du passé dans le présent est donc une seconde mort, une seconde « éternité ». De même qu'elle avait failli sombrer dans la fascination d'un désespoir définitif, la narratrice en refaisant le même parcours manque de sombrer dans l'image fascinante de son passé reconquis. C'est alors, quand le Japonais la gifle

pour l'arracher à cette sorte d'hypnose, que le souvenir, brusquement, devient mémoire, et que la mémoire retrouve le ton du récit. Tout s'ordonne d'un coup. La suite de l'« histoire » est rapide, banale, et presque sans intérêt. Mais nous n'aurions jamais pu la connaître si l'accident de la répétition n'avait pas démontré qu'elle était *racontable*.

Dans la mesure où il prend la valeur d'une cure, où il libère les pouvoirs de la conscience, le retour en avant comporte une leçon. Le dégel progressif auquel nous assistons ne s'arrête pas à la simple évocation du passé ; il entraîne dans son mouvement le présent : l'homme qui est assis devant la narratrice, qui a été l'occasion de son deuxième et cette fois véritable réveil, sera lui aussi oublié. Ainsi le veut la mémoire qui ne peut agir sans mettre de côté ce qu'elle abrite. Ainsi le veut l'existence qui ne peut suivre son cours sans dénoncer l'une après l'autre ses fausses éternités. Aussitôt après avoir dit : « Tu vois, notre histoire était racontable », la jeune Française ajoute donc : « Regarde comme je t'oublie ». La dernière partie du film, cette longue, interminable promenade, ce calvaire de l'arrachement dont les stations successives au cabaret, à la gare, dans la chambre d'hôtel marquent les étapes, déroule devant le spectateur la parodie de l'oubli comme le défilé des figurants parodiait la mémoire. Le présent, autrefois figé par le passé, est maintenant rongé par l'avenir. De nouvelles images de Nevers illustrent cette projection. « Du temps passera. Nous n'aurons plus rien à faire. Tout disparaîtra. Nous ne pourrons même plus nommer ce qui nous unira... Histoire de quatre sous je te donne à l'oubli. » Plus nous avançons, plus l'héroïne regarde son amant de loin, plus elle est séparée de lui. Hiroshima confondu avec Nevers s'efface lentement, et le film s'achève sur une rupture qui est l'exacte correspondance de la rupture initiale. On peut imaginer que l'actrice manque son avion et reste encore quelques jours à Hiroshima. Mais elle vivra alors un amour fragile, provisoire, le seul qui soit possible en dehors du serment, c'est-à-dire de la répétition volontaire.

S'il est vrai que toute œuvre naît d'une idée, il est vrai aussi que l'idée ne saurait s'imposer sans l'œuvre. L'art de la fiction consiste, au fond, à nous présenter des idées réelles. La fiction rend perceptible un *sens* des événements que l'action dissimule, étouffe, et qui n'a pourtant rien d'abstrait, qui est plutôt notre façon de les vivre, l'échange perpétuel qui se produit d'eux à nous, de nous à eux. Quel est donc le sens de *Hiroshima mon amour* ? Le film démontre (et dans « démontre » il y a « montre », comme il y a « écrire » dans

« décrire ») « l'évidente nécessité de la mémoire ». Il la démontre par l'oubli tout autant que par la reconnaissance, les deux phénomènes s'engendrant mutuellement dans un processus qui est la vie même (1). C'est dire que ce film qui fait un large appel à la fascination, cherche en même temps à nous en délivrer. La délivrance du spectateur accompagne celle de l'héroïne.

Dans le labyrinthe

L'année dernière à Marienbad nous propose, sur un thème voisin, l'expérience inverse. L'idée que va maintenant développer Resnais est celle-ci : puisque la mémoire est un acte qui, d'une certaine manière, s'oppose au souvenir, on peut imaginer de fausses mémoires aussi peuplées, aussi riches que la vraie. Il suffit de faire fonctionner le mécanisme de la fascination dans l'autre sens. Au lieu de se découvrir prisonnier d'un passé trop dramatique pour être reconnu, le regard s'enfermera dans un passé qu'il reconnaît d'avance, qu'il veut dramatique et qui n'aura, à la limite, pas d'autre preuve que la passion avec laquelle le narrateur l'évoque.

« Une fois de plus je m'avançais, seul, le long de ces mêmes couloirs, à travers ces mêmes salles désertes, je longeais ces mêmes colonnades, ces mêmes galeries sans fenêtres, je franchissais ces mêmes portails, choisissant mon chemin comme au hasard parmi le dédale des itinéraires semblables. » Le mot « dédale » nous fournit la clef de la construction du film : c'est un labyrinthe. Il y avait du labyrinthe, déjà, dans *Hiroshima*, et nous avons vu que l'héroïne n'était pas loin de s'y perdre : la mémoire seule l'en arrachait. Le fil d'Ariane, dans *Marienbad*, s'appelle *persuasion* et nous allons voir qu'il conduit les personnages à leur perte.

Qui sont ces personnages, d'abord ? X le narrateur, A l'héroïne, M le mari, des fantômes sans nom, des ombres qui vont et viennent dans l'oisiveté factice d'un palace. Voici comment les présente Robbe-Grillet, l'auteur du scénario : « On ne sait absolument rien sur eux, rien sur leur vie. Ils ne sont rien d'autre que ce qu'on les voit être : les clients d'un grand hôtel de repos, isolé du monde extérieur et qui ressemble à une prison. Que font-ils lorsqu'ils sont ailleurs ? On serait

(1) « La grande discordance, c'est que nous avons le devoir et la volonté de nous souvenir, mais que nous sommes tenus pour vivre d'oublier. » (Resnais).

tenté de répondre : rien ! Ailleurs ils n'existent pas. » (1) Existent-ils au moins sur l'écran ? Oui et non. Oui, puisque nous les voyons et que tous les charmes de l'image sont mobilisés pour leur donner, à défaut d'une vérité charnelle, un style. Pas de doute : ces photographies savantes, sophistiquées, ici ténébreuses, là éclatantes de blancheur, ces visages le plus souvent immobiles, tendus, que traversent parfois un éclair de peur, une question, un désir, ces silhouettes muettes mais obsédantes, qui s'entre-croisent tout au long du film comme si le jeu consistait à se poursuivre et à ne jamais s'attraper, imposent avec force leur présence. Non, puisque leur vérité nous échappe. Il faut comprendre ici que l'histoire racontée sur l'écran n'est pas un simple puzzle dont le spectateur aurait à rassembler les morceaux. Ces images sont les éléments inséparables d'un spectacle qui se déroule sous nos yeux et prétend se suffire à lui-même. Si le film obéit à une certaine loi, inutile de la chercher à l'extérieur. Il n'a pas de clef, il ne s'explique pas.

Aussi sa « lecture » est-elle, pour le spectateur habitué aux règles d'interprétation traditionnelles, profondément déroutante. Je cite, ici encore, les auteurs : « Le présent film ne prétend pas supprimer radicalement toute intrigue, mais plutôt s'en servir, avec désinvolture aussi bien, pour édifier autre chose : un récit cinématographique... (Ses) divers composants sont traités comme des thèmes formels et même s'ils impliquent (peut-être) une métaphysique, ou une psychologie, ou une morale, c'est par leur forme instantanée ou leur déroulement formel qu'ils sont chargés d'agir sur le spectateur. » (2)

« Désinvolture », « récit cinématographique », « déroulement formel » : essayons de préciser un peu ces termes. Un récit ne saurait être immobile. Spectaculaire, il implique que le spectacle bouge, et si le cinéma a pu très tôt se spécialiser dans la narration, c'est précisément parce qu'il met l'image en mouvement. Tout mouvement mène quelque part. On peut alimenter la mécanique du récit de quelque manière que l'on voudra, par des mots ou par des images, il faudra qu'elle s'oriente dans une certaine direction. La mécanique fonctionne habituellement du passé vers l'avenir. Même dans ces films si nombreux qui commencent par la fin, le « retour en arrière » est une façon de mettre l'histoire en perspective. Même le « retour en avant » de *Hiroshima* dresse une telle perspective

(1) *Réalités*, mars 1961. Cette présentation est reprise en avant-propos du texte de *L'année dernière à Marienbad* (Editions de Minuit).

(2) Déclaration publiée par *Cinéma 61*.

puisqu'il révèle, au cœur de l'« éternité » la mémoire et oblige cette mémoire à déployer devant elle des moments distincts. Le récit que constitue à sa façon *Marienbad* ne peut échapper à la loi commune. Il ne supprime pas radicalement toute intrigue, mais il s'en sert avec « désinvolture ». Ce qui signifie concrètement qu'il la *déplace*.

En apparence, l'histoire pourrait se résumer ainsi : X a rencontré A l'année dernière dans cet hôtel ; ils se sont aimés, elle a accepté de fuir avec lui. Mais au dernier moment, craignant la réaction de M, elle lui a demandé un délai. Ce délai est écoulé et X vient aujourd'hui chercher A. Premier déplacement : A ne reconnaît pas X. Elle a oublié. X s'étonne, rappelle des faits, des dates, cite des conversations, décrit des scènes qu'il ne peut pas avoir inventées, présente même à l'appui de ses dires une photographie. A persiste à ne pas se souvenir. Deuxième déplacement : il se pourrait que X se trompe. Peut-être a-t-il eu une aventure ici même l'an dernier, mais c'était avec une autre femme. Ou peut-être A a-t-elle eu une aventure, mais c'était avec un autre homme, un certain Frank par exemple, dont le nom revient à plusieurs reprises dans les conversations des clients de l'hôtel. L'histoire se brouille. Troisième déplacement : X insiste, et comme si la force de son récit était communicative, comme s'il suffisait d'évoquer le passé avec assez de conviction pour que ce passé existe, réussit à entraîner A. A ce niveau, aucun fait n'est plus vérifiable : seul le dénouement authentifiera l'histoire. Quatrième et dernier déplacement : la fuite des deux amants est racontée au passé. De telle sorte que toute l'histoire peut recommencer au début : c'est l'« année dernière » qu'elle a eu lieu, et il ne s'agit jamais que de la répéter, indéfiniment. Le spectacle dérive ainsi par degrés d'une intrigue linéaire à une intrigue circulaire, — mais sans que, cette fois, aucune délivrance soit possible, puisqu'aucune frontière ne sépare plus l'imaginaire du vécu, le possible du réel, le passé de l'avenir.

A l'intérieur même de l'intrigue, en effet, de nouveaux déplacements infléchissent le récit. X parle : tout le film sera soutenu par sa voix monocorde, sourde, chaleureuse, légèrement « déplacée » elle-même par un accent étranger. On s'attend à ce que les images montrent ce que dit le récitant. Mais il arrive bien plus souvent qu'elles disent autre chose : soit qu'elles s'en écartent par un détail, sans pour cela contredire franchement la voix, soit qu'elles s'y opposent, nous donnant à choisir entre le texte et la représentation. Un examen plus attentif révèle que ce choix est impossible. L'image place sur

le même plan de réalité des représentations que le récit devrait normalement distinguer : à côté des scènes vraisemblables, il en est de manifestement irréelles. Rien ne différencie le souvenir vrai du souvenir fictif, le phantasme de l'événement. Les visions sont seulement plus ou moins intenses, ce que traduisent les différences matérielles d'éclairage et le jeu subtil du noir et du blanc. Défile sur l'écran ce qui défile dans l'esprit de A : l'image d'une poursuite, d'un viol ou d'un meurtre, et l'on voit aussi bien M tuer A, qui pourtant finira par fuir avec X (à moins que cette fuite soit le rêve, et l'assassinat la réalité), que X disparaître mélodramatiquement dans la chute d'une balustrade. A certains moments, ce n'est plus celui qui parle qui regarde, et l'on assiste même à des scènes d'où X et A sont absents. Le spectateur comprend alors (comprendre, ici, veut dire éprouver) que *tout* le spectacle est subjectif, — ou plus précisément, que nous ne quittons à aucun moment l'univers de la représentation. Toute scène se donne comme vue, qu'elle soit vérifiable ou non, et c'est, comme le dit très bien Robbe-Grillet, l'« échange » de ces vues que déroule le film.

On voit maintenant qu'il ne faut pas accepter sans précaution l'idée du déroulement « formel ». Certes, nulle liaison extérieure, nulle référence à un ordre possible de l'expérience ne justifient l'ordre du récit. « Il y a, pour le film, une infinité de solutions », dit Resnais. Ainsi on peut imaginer, avec Claude Ollier, que toute l'histoire est fictive, et qu'il s'agit d'un « ensemble à apparition et à déroulement périodiques, réguliers ou non, déclenchés par un événement précis ». Cet événement serait la représentation théâtrale qui ouvre le récit et que l'on retrouve à la fin (1). Ou bien, on se demandera, avec François Weyergans, si les trois héros, X, M et A, ne représentent pas « le ça, le surmoi et le moi » du même personnage féminin. Le film serait alors « l'histoire d'une femme qui se libère » (2). Ou bien encore, on supposera avec Roger Tailleur que les deux héros sont sincères, mais qu'ils se trompent l'un et l'autre. X avait bien rencontré une inconnue, sosie de A, qui lui avait donné rendez-vous pour l'année prochaine, mais qui fut ensuite assassinée par son mari jaloux ; et A avait bien rencontré un inconnu, dont elle avait subi les avances et peut-être une tentative de viol (3). Tailleur reconnaît lui-même que cette version, « confrontée à la masse de

(1) Article à paraître dans la N.R.F., oct. et nov. 1961.

(2) *Cahiers du Cinéma*, sept. 1961.

(3) *Lettres Nouvelles*, n° 13.

réalité avancée par le film, fait figure d'appauvrissement radical ». Chaque hypothèse permet de reconstituer partiellement une histoire. Mais elle ne peut rendre compte de tous les éléments du spectacle ; et surtout, cette histoire reconstituée ne sera jamais que celle du spectateur : l'acte de mémoire, c'est-à-dire l'acte de distinguer, de rendre le passé au passé, l'imaginaire à l'imaginaire, le réel au réel, est ici transféré du narrateur au spectateur, qui peut l'accomplir, mais qui n'y est pas obligé. Non seulement il n'y est pas obligé, mais tout indique qu'il a intérêt à s'abstenir et que la seule façon de percevoir pleinement le film consiste à l'accueillir *comme il vient*, en renonçant à tout commentaire intérieur.

Une telle lecture serait impossible si la forme ne possédait pas déjà, en elle-même, un pouvoir de narration, si elle ne savait pas imposer son « déroulement », irrationnel et pourtant irréversible. Cette irréversibilité autorise à qualifier *Marienbad* de « récit ». L'action conjugue de la voix, des images, de la musique, des bruits indique au spectateur docile un certain trajet, comme elle oblige A à suivre X. On voit, ici encore, le renversement qui s'effectue de *Hiroshima* à *Marienbad*, et que ce renversement va de la délivrance à la perte. *Marienbad* est l'histoire d'une passion communicative, — passion amoureuse, mais aussi, et dans le même mouvement, passion prophétique. Les images longtemps rebelles finissent par coïncider avec des mots qui traduisent un désir éperdu de réalisation. Ce n'est donc pas la vérité du discours de X qui nous convainc finalement, c'est en quelque sorte sa vision. Essayons-nous d'interpréter celle-ci, elle nous échappe. Mais si nous l'acceptons comme elle se donne, alors le film devient pour nous ce qu'il est pour ses héros : un spectacle. Comme *Hiroshima* démontrait l'évidente nécessité de la mémoire, *Marienbad* démontre l'évidente nécessité de la *représentation*.

Aussi ne s'étonnera-t-on point d'y trouver, au lieu de références à la réalité quotidienne, tant de références au théâtre, que ce soit le théâtre plastique du baroque, du film muet, du jeu expressionniste, ou le théâtre intérieur des obsessions et accessoires symboliques : tir au pistolet, couloirs sans issue, jeux de cartes où l'on gagne toujours, miroirs, chaussures brisées, déshabillés de plumes, etc... L'univers de la représentation est celui du vertige. Toute chose s'y montre à la fois pesante et insaisissable, s'y donne dans un jeu perpétuel de fixité et de mouvement. Quand on tourne très vite sur soi-même, quand on se penche sur un abîme profond, on manque de tomber. L'univers clos que nous décrit Resnais est toujours au bord de la chute. Mais comme il est clos, sourd aux bruits

du dehors, suspendu dans une sorte d'irréalité magique, il ne peut tomber qu'en lui-même. La chute se fait glissement, dédoublement, répétition. On ne sort pas ; mais les miroirs multiplient les images, comme les couloirs, les allées multiplient les itinéraires. L'histoire de A et de X est aussi vécue par leurs compagnons de prison, qui se la repassent de l'un à l'autre au hasard de dialogues interrompus. Et quand les prisonniers, pour se distraire, se donnent le spectacle d'une « représentation » théâtrale, ils jouent encore cette histoire. Le vertige étant une fausse chute, tous ces glissements, toutes ces répétitions — sorte de prolifération permanente dont témoignent aussi bien les litanies du narrateur que les variations de l'image — aboutissent au même figement. La caméra qui, tout à l'heure, se déplaçait avec le regard, brusquement s'arrête ; les visages deviennent autant de têtes de cire, le poursuivant touche le poursuivi, A accepte enfin de se perdre. Mais cette perte, à son tour, est une fausse perte ; elle n'est que la tentation de la perte. Le but s'évanouit donc au moment où nous allons le toucher, le couloir nous ramène au point de départ, c'est toujours « une fois de plus » que les choses se passent.

« Vous demeuriez toujours à distance, comme sur le seuil, comme à l'entrée d'un lieu trop sombre ou inconnu », dit X. Devant ce lieu trop sombre, qui n'hésiterait ? et qui, en même temps, ne serait tenté de s'y jeter, de s'y perdre corps et âme ? C'est ce vertige que nous décrit *Marienbad*, et puisqu'il faut bien finir, il est normal, il est juste que le film s'interrompe (pour recommencer peut-être) sur l'image de la nuit profonde. A l'autre extrémité du chemin que remontait la jeune actrice de *Hiroshima* se trouve l'obscur théâtre où A rêve d'accomplir sa « passion ». *Hiroshima* s'achevait au petit jour, dans la froideur du réveil. La nuit profonde qui s'étend sur le jardin labyrinthique de *Marienbad* inaugure l'« éternité ».

Du discours au spectacle

Un grand artiste a le pouvoir d'inventer des formes nécessaires. Le retour en avant s'adapte si exactement à l'idée de *Hiroshima* qu'on ne peut imaginer la même histoire racontée de façon différente, ni le même procédé appliqué à une autre histoire. On ne peut imaginer non plus une autre structure à *Marienbad* que celle du récit-spectacle. La symétrie des deux films ne doit pas nous dissimuler pourtant un changement d'orientation et presque de nature : *Hiroshima* relève encore du cinéma littéraire, *Marienbad* annonce un cinéma pur.

Certes, aucun art n'est jamais totalement pur. Il n'existe pas de cloisons étanches entre des activités qui se font de mutuels emprunts et qui évoluent parallèlement. Cinéma et roman, en particulier, sont tous deux des formes de narration : on conçoit qu'ils ne cessent de s'observer, de s'attirer l'un l'autre. Les écrivains rêvent de tourner des films — et en tournent quelquefois, comme Jean Cayrol, — les cinéastes prétendent rivaliser avec la littérature sur son propre terrain, dire mieux (car ils ont les images en plus) ce que disait déjà le roman. Mais avoir les images en plus, c'est peut-être aussi avoir quelque chose en moins. Tandis que le cinéma « littéraire » tente de dissimuler cette lacune, le cinéma « pur » l'accepte et s'en fait gloire. L'un voudrait élargir le champ du récit cinématographique, l'autre se contente de l'explorer.

Pour justifier ces propositions, il faut s'arrêter un instant encore sur la notion de récit et sur les rapports du cinéma et du roman. Tout récit vise à la fois à montrer et à dire. Il mobilise des représentations et en même temps il les justifie. Le propre des représentations romanesques est d'être invisibles. Le langage, par lui-même, ne montre rien : il donne à voir, c'est-à-dire à imaginer. La chaise que me décrit le romancier n'est pas la chaise que j'ai sous les yeux dans ma chambre. Elle n'est aucune chaise que j'aie pu voir. Mais elle se constitue, dans l'espace imaginaire du roman, à partir de toutes les chaises que j'ai vues. Pour apparaître, elle a besoin d'une référence. Appelons *signification* ces références qui sont comme les échafaudages invisibles du récit et qui, sans cesse, le renvoient au réel de l'expérience vécue. J'appellerai *sens* une qualité propre à l'œuvre : le courant profond qui la traverse et garantit, contre cette dispersion perpétuelle, son unité. Le sens réalise l'idée. Mais le roman ne nous le laisse atteindre — et cette idée — qu'à travers un lacs de significations. Ces significations étant celles du lecteur, le roman commence avec le romancier, mais ne s'achève qu'avec moi. Ou plutôt il se constitue à la jonction d'une écriture et d'une lecture, qui sont comme les deux faces de la médaille romanesque. Du romancier seul dépend le sens que prendra la description, à tel moment, de tel objet ou de tel visage, mais il dépend de moi, lecteur, que l'objet, le visage puissent servir de supports à un sens. Il faut que d'une manière ou d'une autre je remplisse le mot « chaise », le mot « sourire », le mot « colère » avec ce que l'expérience m'a appris. L'opération est d'ailleurs immédiate. Si le roman, à proprement parler, ne montre rien, il dit d'emblée tout ce qu'il voudrait montrer. Son sens ne peut pas m'échapper sans que le livre lui-même m'échappe. Toute lec-

ture est signifiante : j'apporte au romancier mon expérience, et dans le même moment il me dit quel usage il veut en faire, ce qu'il veut, grâce à elle, exprimer. L'enrichissement de la lecture consiste précisément en ceci que mon expérience devenue fiction va pouvoir dire cent choses que la réalité ne dit pas.

Le récit cinématographique suit évidemment le chemin inverse. Certes, il faut bien que je reconnaisse les images que l'on me montre sur l'écran, et par conséquent que, là encore, je fasse au créateur le don de mon savoir. Mais ce savoir est immédiatement neutralisé par la présence effective des images. La présence, en effet, annule la signification. La chose dite parle, la chose vue est muette. Le mot « chaise » contient en lui — parce qu'il n'est qu'un mot — tous les usages possibles de la chaise, son passé et son avenir, ma situation par rapport à elle, mon action sur le monde à travers elle. L'image de la chaise n'est que la chaise, c'est-à-dire cet objet fascinant, immobile, aux formes rigoureuses et fermées, qui occupe telle partie de l'écran. Ainsi le cinéaste ne me dit rien d'abord, il se contente de montrer. C'est à partir du montrer qu'il faudra que j'imagine le dire. Travail malaisé, car l'image y fait un perpétuel obstacle. Devant ce défilé séduisant d'ombres et de lumières où le monde semble se donner en totalité, tel qu'il est, dans sa richesse et dans son éclat, ma tentation première est de rester passif. Or si je reste passif, je ne comprendrai jamais l'histoire. Le sens est caché derrière les images, et le cinéaste qui en dispose n'a d'autre moyen de me toucher que ces images par elles-mêmes muettes. Il faut donc qu'à mon tour j'intervienne. De là qu'on se trompe si souvent et que les opinions divergent si vigoureusement sur les films. Rien de plus difficile à lire, en vérité, que ces récits cinématographiques où le narrateur ne se fait jamais entendre directement, où la matière même de l'œuvre fait « écran » entre l'idée et le lecteur.

Naturellement, le cinéma n'est pas aussi démuné qu'il le paraît d'abord, et cette difficulté fut tournée de bonne heure. Aucun film n'a jamais été vraiment muet, tous visent à leur manière à parler. Le film parle d'abord par l'anecdote qui relie les images entre elles et leur donne au moins une suite, un ordre cohérent. Il faut que le criminel tue avant qu'on se lance à sa poursuite. Mais un crime n'est rien s'il n'est le crime de quelqu'un, accompli dans certaines intentions, précédé de tel espoir et suivi de tel châtement. L'anecdote elle-même, pour devenir récit, doit exprimer le temps, c'est-à-dire la liaison intérieure, vécue des événements. Or les images ne peuvent

pas me montrer l'intérieur, le vécu. Elles ne peuvent que le symboliser. Ainsi, pour prendre des exemples rudimentaires, les feuilles de calendrier arrachées symbolisent l'écoulement du temps, un bruit de pas dans l'ombre annonce l'événement dramatique, et les bons se distinguent des méchants par je ne sais quelle assurance vertueuse, quel courage tranquille qui avertissent immédiatement le spectateur de leur rôle. Le film policier, le western affichent avec ostentation ces symboles, et la faveur qu'ils connaissent est révélatrice. On devine — par tout un jeu de conventions préalables — ce que ces films signifient avant même qu'ils ne commencent. L'écran ne fait donc plus « écran » ; l'attention, délivrée de l'effort de comprendre, peut jouir pleinement de la représentation. Mais tout film qui raconte une histoire, dramatique ou comique, réaliste ou fantastique, vit aussi de ces symboles. Faites l'expérience. Regardez ces objets et ces lieux, ces visages et ces accoutrements qui semblent sortis tout droit de la vie quotidienne. Vous verrez qu'un langage grossier s'y dessine. Ils sont ce qu'ils apparaissent, mais ils sont aussi et surtout autre chose qui les explique, qui les situe, qui les classe. Comme l'écrit Dina Dreyfus, ce sont des objets « surdéterminés » (1). A la différence de leurs analogues réels, on voit toujours ce qu'ils veulent dire, et plus ce savoir est évident, plus l'objet s'y dilue, perd sa saveur particulière. En sorte que le film semble condamné soit à l'opacité d'un sens riche, soit à la clarté d'un sens pauvre. Ou bien symbole ou bien énigme. Pour la plupart des spectateurs — les statistiques d'entrée dans les salles en témoignent éloquemment — le cinéma, art fruste, art mineur, ne dépasse pas le niveau de l'imagerie.

Le cinéma « littéraire » est celui qui cherche à échapper au symbolisme. Cela signifie retrouver l'expérience dans le spectacle. Pour y parvenir il faut d'abord accepter une certaine obscurité. L'expérience regardée est toujours décousue. Fermée sur elle-même, coïncidant avec soi, elle ne livre pas aisément son secret. Et peut-être n'en a-t-elle pas : elle se passe, en tout cas, de justification. Ainsi la promenade au bord de la mer dans *Femmes entre elles*, les séquences de l'île dans *L'Avventura* me laissent le même sentiment de plénitude et d'ambiguïté que m'apporte à chaque instant le spectacle d'autrui. C'est sur cette plénitude, cette ambiguïté qu'Anto-

(1) *Cinéma et langage*, dans *Diogène*, juillet 1961. J'ai plaisir à citer cet article qui dit fortement, avec toute l'autorité et la rigueur du philosophe, des vérités autour desquelles je tâtonnais moi-même depuis longtemps.

nioni construit ses films : il utilisera les moyens du cinéma (cadrages, mouvements de camera, montage, dialogue, musique) non pour les abolir, mais pour laisser percevoir, à travers elles, un sens qui ne sera jamais vraiment révélé, que je devrai découvrir avec lui comme je lis à tâtons sur les visages de ceux qui m'entourent, dans leurs gestes, dans leurs mots le dessein caché qu'ils poursuivent. *Hiroshima* va plus loin encore : ce mouvement de reprise devient le sujet même du film. Esthétiquement parlant, le travail auquel se livre Resnais sur le scénario de Marguerite Duras (avec l'aide de ce scénario et d'un dialogue parfois tâtonnant, mais dans ses meilleurs moments, singulièrement efficace) se présente comme un effort pour récupérer la littérature au niveau du cinéma, la mémoire au niveau de l'image, le sens du récit dans sa signification. Je ne peux lire *Hiroshima* que si, avec l'héroïne, je me délivre des images, — ce qui est retrouver leur signification concrète, y réintroduire l'expérience et le temps.

Nous avons vu au contraire qu'un film comme *Marienbad* ne se « lit » pas : il se regarde. Qu'est-ce que cela veut dire ? Que la passivité du spectateur est pour la première fois fondée. Non plus parce qu'une anecdote facile le dispensera de tout travail, mais au contraire parce que, privé du secours de l'anecdote, livré simultanément au symbolisme le plus envahissant, il devra renoncer à la fois à construire une histoire et à interpréter les symboles. Le scénario inventé par Alain Robbe-Grillet, et décrit par lui jusque dans ses détails, fait appel à tous les pouvoirs de la représentation et ne fait appel qu'à ces pouvoirs. En ce sens, *Marienbad* s'approche autant qu'il est possible d'un cinéma pur, intégral, où le dire se résorbe sous le montrer. Imagerie supérieure, mais qui s'assume comme telle et ne se donne plus comme un simulacre de raison. On ne saurait rêver meilleur exemple à l'appui des analyses d'Edgar Morin sur l'essence du spectacle cinématographique : obsession du double, charme de l'image, jeu des métamorphoses, univers « fluide » de l'« anthropo-cosmomorphisme », tout s'y trouve (1). L'opération n'était possible que par une séparation radicale du sens et de la signification : l'intensité du spectacle s'accroît à mesure que s'effondrent les références à une expérience dominée. On dirait aussi bien que, pour la réussir, il fallait d'abord tuer le temps, et cela, seul le cinéma pouvait le faire. Un récit sans temps, formule apparemment contra-

(1) Cf. *Le cinéma et l'homme imaginaire*.

dictoire, ne se conçoit qu'au royaume de l'apparence pure (1). Le temps est une façon de limiter l'apparence : en la datant, il lui fait dire quelque chose et dépendre de ce qu'elle dit. Ici, la représentation ne dépend plus de rien ; mais elle renvoie à d'autres représentations. Les images, comme s'il était devenu indifférent de savoir de quoi elles sont l'image, se prennent à leur propre piège. Aussi le texte ne peut-il servir à les situer. Il veut au contraire les rendre plus pures, plus présentes ; il devient lui-même comme une image de texte, où le ton, la conviction, la musique obsédante du discours ajoutent à la représentation la dimension supplémentaire de la voix, et ce n'est pas un hasard si cette œuvre, qui repose entièrement sur le récitatif du héros, donne en même temps le sentiment d'être muette. Les paroles du rêve ne sont pas de vraies paroles ; ce sont d'autres rêves.

La preuve par les textes

L'examen des scénarios des deux films, tels qu'ils ont été publiés par leurs auteurs, peut servir de contre-épreuve à cette analyse.

Dans l'esprit de Marguerite Duras, le synopsis l'indique clairement, *Hiroshima* devait être une sorte d'« opéra » (2) sacrilège. Il s'agissait, non pas de décrire une nouvelle fois les horreurs du bombardement, mais, en montrant qu'« on peut parler de Hiroshima partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontres, d'amours adultères », de ressusciter l'horreur « en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et « émerveillant ». Et auquel on croira davantage que s'il s'était produit partout ailleurs dans le monde, dans un endroit que la mort n'a pas conservé. » Autrement dit, sur la scène privilégiée de la ville détruite, le Japonais et la Française auraient joué le drame éternel de la passion et de la mort. « Hiroshima sera le terrain commun (le seul au monde peut-être ?) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable ». Dans cette perspective, qu'illustrent les

(1) Éliminer la signification, tuer le temps et convertir le récit en spectacle, ce sont là, aussi bien, les objectifs du roman tel que le conçoit Robbe-Grillet. Il n'est pas étonnant que sa démarche l'ait conduit vers le cinéma. Film pur, *Marienbad* est aussi le premier vrai nouveau roman.

(2) Le mot est de Marguerite Duras. Mais Resnais voulait aussi « faire opéra » : « Je suis parti du récitatif et j'espère un jour aboutir à quelque chose de plus purement lyrique, voire au chant. »

premières images du film (« deux corps mutilés en proie soit à l'amour soit à l'agonie »), la mémoire occupait une place secondaire. Elle intervenait d'abord, sous sa forme monumentale, comme image de la mort « conservée », puis, sous sa forme destructrice, comme désagrégation inévitable de la passion par l'oubli : « Amour sans emploi, éborgné comme celui de Nevers. Donc relégué déjà dans l'oubli. Donc perpétuel (sauvegardé par l'oubli même) ».

Si le film, sans modifier fondamentalement le problème, en renverse les données, s'il met l'accent davantage sur la mémoire que sur la torture, sur l'usure que sur l'« émerveillement », on peut penser que la responsabilité en incombe d'abord au metteur en scène. Ce changement d'accent doit être la marque personnelle de Resnais dans l'histoire. En ce sens, on serait tenté de dire qu'il a « adapté » le scénario. Mais l'inverse est vrai aussi. Les pages de Nevers, intitulées « Les évidences nocturnes », commentent des images qui n'existaient pas encore et que Resnais s'est efforcé de construire sur des évocations littéraires. Les différences que l'on observe entre le texte et l'image ne sont donc pas de conception, mais de moyens. Elles traduisent le passage du récit écrit au récit filmé. « Rien n'est « donné » à Hiroshima », écrit par exemple Marguerite Duras. « Un halo particulier y auréole chaque geste, chaque parole d'un sens supplémentaire à leur sens littéral ». Mais le cinéma ne nous montre jamais que le « donné », et il faut une parole, il faut que les choses soient dites pour qu'apparaissent en elles un « sens supplémentaire ». A moins de consentir à un symbolisme qui aurait beaucoup amoindri la portée du film, ce n'était pas Hiroshima qui pouvait nous donner l'idée de l'émerveillement mortel : car Hiroshima, à l'écran, n'est pas une ville où la mort agit encore, c'est une ville qui a oublié et qui vit à l'aise dans cet oubli. La mort ne pouvait apparaître que comme répétition vécue. On ne croit pas « davantage » à l'amour de la Française et du Japonais parce qu'il se passe à Hiroshima, au milieu de ruines muettes, mais parce qu'il se passe à la fois à Hiroshima et à Nevers, dans deux lieux, deux moments différents et pourtant semblables, dont le choc exprime ce que Resnais appelle « les contradictions de l'oubli indispensable et terrifiant ».

Ainsi le film nous présente-t-il l'équivalent d'un roman qui n'a pas été écrit. Et le scénario, à son tour, nous livre « les éléments à partir desquels » Resnais a tourné. Par là, il s'éloigne d'autant plus de l'œuvre cinématographique que les qualités de l'écrivain s'y donnent cours plus librement. Ce n'est pas

encore une œuvre littéraire, mais c'est beaucoup plus qu'un scénario.

Le « ciné-roman » que publie Alain Robbe-Grillet sous le titre *L'année dernière à Marienbad* remplit une fonction toute différente. L'auteur ne nous dit pas ce que devrait être le film ; il se contente de le décrire, et lorsqu'il évoque la signification possible de telle ou telle image, c'est toujours pour l'écartier : « L'image demeure un instant arrêtée sur (la) carte restante comme si elle avait une signification ». « Allures pompeuses, gestes interrompus, poses qui semblent avoir une signification précise, mais dont la signification échappe ». Ici, l'adhésion du récit à l'image est totale, et quiconque a vu le film aura l'impression de le revoir en lisant ce texte qui est, à quelques détails près, son compte rendu littéral (1). Non seulement Robbe-Grillet a construit et découpé l'histoire, écrit les dialogues, mais il a prévu comment le film devait être tourné. Les déplacements de la caméra, ses glissades sinueuses, ses volte-faces, ses brusques arrêts sont indiqués, — et avec eux la position des personnages et des objets, la construction de chaque image, les rapports des diverses images entre elles, le rythme même du montage. En sorte que son scénario ne constitue pas, comme celui de Marguerite Duras, un matériau de base, un projet sur lequel travaillera le metteur en scène, mais la description à l'avance d'un film qui restait à faire. Tout se passe comme si, ce film, Robbe-Grillet l'avait vu en écrivant, et comme si son unique et constant souci eût été de rendre compte, avec la plus grande exactitude possible, de sa vision. N'en déduisons pas que Resnais « n'avait plus qu'à » le tourner. Car la réalisation exigeait une invention de même qualité, d'exactitude égale, et l'on devine aisément à quel désastre aurait abouti un metteur en scène qui se fût contenté d'illustrer platement le récit de Robbe-Grillet, au lieu de l'écrire en images.

Faut-il en conclure qu'à la différence du texte de *Hiroshima*, celui de *Marienbad* disparaît totalement derrière le film ? Oui et non. Oui, si on le considère comme l'œuvre fonctionnelle qu'il veut être : un creux que l'image viendra remplir, — tout le film, et par conséquent rien si l'écran ne le réalise pas. Non, dans la mesure où ces quelque cent cinquante pages, présentées sous la forme d'un livre, possèdent leur existence

(1) La différence la plus importante concerne la scène de viol que Resnais a remplacée, si je ne me trompe, par la course éperdue dans le couloir. Notons-le en passant : il est très difficile de se remémorer ce film qui ne fait appel qu'à la représentation, c'est-à-dire au souvenir, réel ou imaginaire.

et leur vertu propres. Entre l'image — parce qu'elle n'est encore que décrite — et le récitatif — parce qu'il est lu — l'équilibre se modifie. Si minutieuse que soit la description, elle n'aura jamais l'efficacité d'une représentation réelle. Plus elle est minutieuse, même, moins elle parvient à montrer, et dans son effort pour tout faire voir, on a l'impression, en lisant Robbe-Grillet, que l'auteur poursuit une proie qui sans cesse lui échappe, — une proie à laquelle tout l'art de Resnais sera de tendre le piège soyeux de l'écran. Cette prose volontairement plate, transparente, esclave de son objet manifeste l'écart qui sépare le langage littéraire, fait pour séduire, du langage indicatif, fait pour communiquer. Voici par exemple comment Robbe-Grillet décrit la scène de la chaussure brisée : « Ils font demi-tour et se dirigent vers l'hôtel, qui est tout proche. On les voit s'éloigner, de dos, à une certaine distance l'un de l'autre, X situé un peu en retrait. Dans une scène assez rapide, mais sans précipitation, A se tord le pied droit, et s'arrête. X s'approche d'elle et lui offre son bras. Elle s'y appuie pour ôter sa chaussure et reste le pied posé sur sa pointe, comme à la première apparition de la chambre. Elle regarde la chaussure cassée. Ils se taisent tous les deux. Puis X se retourne à demi vers la caméra, et le plan change. » Ce texte nous donne bien le signalement du spectacle ; mais il ne vaut que par lui et ne saurait s'y substituer.

A l'inverse, — est-ce parce qu'en lisant, se réveille le souvenir de la voix sourde et lancinante de Giorgio Albertazzi ? ou parce que le texte de Robbe-Grillet est très beau ? — les paroles prêtées à X prennent à la lecture une résonance, un poids nouveaux. On s'aperçoit que d'une certaine manière, on ne les avait pas entendues, qu'elles s'étaient fondues dans le spectacle, même et peut-être surtout quand ce spectacle les contredisait. Ainsi s'amorce, au cœur d'une entreprise intégralement cinématographique, je ne dis pas le roman que Robbe-Grillet, lui aussi, aurait pu écrire, — mais une esquisse perpétuellement brouillée de roman ; une voix tremblante, fantomatique s'éveille, que ne parviennent plus à faire taire les images, et qui, justement parce qu'elle n'a pas les images pour se faire comprendre, cherche à nous convaincre par les mots. Le livre vérifie donc a contrario le film. Il est difficile à lire, presque impossible peut-être — ou en tout cas de faible intérêt — pour qui n'a pas vu *Marienbad*. C'est que Robbe-Grillet a eu l'honnêteté de ne pas l'« écrire ». Le sens est resté prisonnier de l'écran : la lumière éteinte, le spectacle se réduit à son programme. Tant il est vrai que *Marienbad* n'est pas un film « intellectuel », qu'il ne cherche pas des lecteurs

mais des spectateurs, et ne s'adresse finalement qu'à la sensibilité du public, à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir. » (1)

« Regarder, cela s'apprend », disait la jeune actrice de *Hiroshima mon amour*. Elle voulait signifier par là que le vrai regard suppose la perception de la distance et qu'il y faut une volonté continuelle. Mais voir aussi s'apprend, si voir est s'abîmer dans le spectacle. Les efforts différents qu'exigent de nous ces deux films témoignent, par leur contradiction même, de la contradiction de l'expérience : la mémoire met en cause la représentation et la représentation la mémoire, parce que nous ne pouvons vraiment ni nous retrouver ni nous perdre.

Bernard Pingaud.

(1) *Réalités*, mai 1961.

ENQUETE

En collaborant avec Alain Resnais à la création d'un certain nombre de films — *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima mon Amour*, *L'Année dernière à Marienbad* — Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet semblent accréditer une fréquente thèse critique. Les œuvres romanesques modernes — ou, selon une expression journalistique à succès : « le Nouveau Roman » — se caractériseraient par l'étrécissement des rapports qui les lient au cinéma. Cette thèse prend sous la plume des critiques les formes les plus variées. Certaines œuvres seraient directement inspirées par le cinéma ; d'autres y aboutiraient ; certaines ne seraient que des films au rabais, des succédanés ou de simples scénarios n'attendant plus que le premier tour de manivelle ; d'autres, enfin, soucieuses de ne point rivaliser avec le cinéma, s'écarteraient craintivement de lui.

Préciser les données de ce problème, et, par le biais invoquer l'œuvre cruciale d'Alain Resnais, apporter encore au lecteur des éclaircissements, des éléments précis — des exemples, des analyses, des opinions, des mises au point, — tels sont les buts de l'enquête suivante. Nous avons prié en effet les premiers intéressés, c'est-à-dire quelques-uns des rares romanciers qui peuvent prétendre au titre d'écrivains modernes, de répondre, et selon la manière qu'ils jugeraient la plus conforme à l'expression de leurs idées, au questionnaire que voici :

Questionnaire

1. Les mécanismes créateurs de votre œuvre romanesque

- ne présentent-ils aucun point commun,
- entretiennent-ils des relations de parenté,
- manifestent-ils une convergence,
- ou peuvent-ils être confondus

avec les mécanismes créateurs du cinéma ?

2. L'œuvre d'Alain Resnais a-t-elle influencé votre opinion ? et dans quelle mesure ?

Pensez-vous que par ses recherches et les collaborations qu'il a souhaitées (Cayrol, Marguerite Duras, Robbe-Grillet) Resnais effectue un rapprochement autre que superficiel entre la création littéraire et le cinéma ?

3. Dans l'hypothèse où vous vous proposeriez d'accomplir votre œuvre en usant des possibilités du cinéma, écririez-vous

- un scénario que le metteur en scène aurait la liberté d'interpréter,
- un découpage (comme l'a fait Robbe-Grillet) que le metteur en scène **recréerait** concrètement,
- un découpage que vous mettriez vous-même en scène (avec l'aide d'un conseiller technique par exemple) ?

4. Toutes précisions qui vous sembleraient utiles.

MICHEL BUTOR

I. Relations de parenté.

II. Elle ne m'a pas influencé.

III. Je voudrais une quatrième formule : une collaboration bien plus étroite avec le réalisateur d'un bout à l'autre de l'entreprise.

CLAUDE OLLIER

Je ne pense pas que mes « recherches », par hypothèses romanesques, aient plus à voir avec le cinéma qu'avec, par exemple, la musique. Il semble parfois qu'il y ait certains rapports dans la construction, les développements, les enchaînements, mais cela est purement superficiel : ce sont de fausses analogies. En fait, les moyens employés font appel à des techniques de communication qui, si elles visent au même but, sont par nature complètement différentes. Roman et film procèdent par associations d'images et systèmes d'allusions fondées dans le premier cas sur les mots et les assemblages de mots, et dans le second cas sur des vues animées combinées à des paroles et à des bruits. Il s'ensuit que la notion de description, par exemple, n'a pas d'équivalent cinématographique. Ce que certains nomment « description » au cinéma est même l'opposé d'une description : les signes, les suggestions et le sens ne fonctionnent pas du tout de la même façon, et bien sûr tout cela est très embrouillé.

II. L'œuvre de Resnais est évidemment très significative à cet égard : c'est certainement l'une des moins littéraires qui soit. La plupart des gens appellent « littéraire » le cinéma où l'on parle beaucoup, ou d'une manière recherchée. Mais cela n'a rien à voir : un film muet peut-être insupportablement littéraire. Il faut reconnaître que la presque totalité de la production actuelle est basée sur l'acquis romanesque du siècle passé, tant pour la conception de l'intrigue que pour la typification des personnages, l'évolution de leurs caractères, leur façon de voir le monde, leur utilisation des dialogues, leur idée implicite du temps, etc... Cela est également vrai pour la plupart des films réalisés par les metteurs en scène dits « nouvelle vague ». Resnais, au contraire, cherche à créer de nouvelles formes cinématographiques par des combinaisons inédites de sons, de textes et d'images, et le résultat, chaque fois, n'a en définitive que des rapports très lointains, très vagues, avec la littérature. Un film comme *Hiroshima* est tout à fait exemplaire ; il n'est de voir ce que d'autres ont réalisé avec la même matière première « littéraire » : ils ont fait de la mauvaise littérature filmée. Pour *Marienbad*, Robbe-Grillet, imaginant en fonction du cinéma, a écrit ses premiers textes non-littéraires. Les textes en question ne sont pas organisés autour des mots et des descriptions, mais autour des sons et des images. Nul doute que si Robbe-Grillet avait commencé d'écrire non pas un film, mais un roman sur le même schéma, il aurait été amené bien vite à construire différemment ses phrases et même probablement à concevoir autrement l'enchaînement des épisodes. Je ne vois donc pas en quoi peut consister en l'occurrence un « rapprochement » entre la création littéraire et le cinéma. Il me semble plutôt que la condition nécessaire pour écrire en vue d'un

film est de s'écarter de l'écriture littéraire. Pour ce travail avec Resnais, Robbe-Grillet a été entraîné, pour la première fois, à se détourner de la littérature, et c'était à mon avis inévitable.

III. Dans une telle hypothèse, j'essaierais d'écrire un découpage aussi précis que possible, qui fournisse au réalisateur des solutions de tournage très concrètes. Écrire un simple scénario me semble sans intérêt, puisque la création du film s'effectue au niveau de la mise en scène. Évidemment, l'idéal serait de mettre en scène soi-même le découpage. Mais bien des problèmes pratiques m'apparaîtraient à ce moment-là redoutables, à commencer par la direction des acteurs.

Claude Ollier.

JEAN RICARDOU

I. Récemment, un critique littéraire, M. Mathieu Galey (*Arts*), prétendait de mon roman, *L'Observatoire de Cannes*, qu'il était un scénario détaillé. Cette affirmation n'est pas sans apporter quelque lumière : elle indique que M. Mathieu Galey n'a pas lu de scénarios détaillés. Il y a peu d'années, un autre critique, M. Michel Mourlet (*Cinéma et Roman, Lettres Modernes*), déclarait : « Tout ce qui compose le monde extérieur, décors, gestes des personnages, expression des visages, relève de la compétence exclusive du cinéaste... Toutes les fois que le roman marchera sur les traces du septième art, il sera déconfit avec pertes et fracas ». Cette prétention n'est pas sans enseignement : elle nous assure que M. Michel Mourlet n'a pas lu d'assez près les romans de la description. Ces deux critiques ont un premier point commun. Ils disposent de deux idées dont les vertus sont inégales. Considérer le roman et le cinéma comme deux arts distincts, spécifiques, c'est se recommander à l'évidence. Refuser sa spécificité et ses pouvoirs à l'image descriptive, ne voir en elle que l'ombre de l'image filmique, relève de la fantaisie. Je crois discerner le second point commun qui rapproche ces deux critiques : ce sont eux qui sont influencés — affolés — par le cinéma. Le cinéma qui les empêche de lire. Si la description, la description précise n'était rien de moins qu'un succédané de l'image filmique, les romanciers qui la pratiquent — qui la *connaissent* ; et qui aiment le cinéma, je crois — n'auraient peut-être pas été les derniers à s'en apercevoir. Or, précisément, ils pensent que l'image descriptive n'est rien moins qu'une image filmique au rabais. La lecture — attentive — de leurs livres permet de s'en convaincre. La description y montre toutes ses particularités. Ses apparentes insuffisances (Michel Mourlet qui en relève justement quelques-unes, se garde d'aller un peu plus loin) recèlent, en fait, tout un jeu de pouvoirs créateurs. L'art ne prend-il pas le plus souvent son plein essor dans et par les étroites limites qu'il se choisit ?

On ne peut présenter, dans le cadre d'une telle enquête, que les plus élémentaires des différences de nature qui séparent l'image descriptive de l'image filmique :

A) Le nombre et la variété des objets — et nous accordons à ce mot, ici, l'acception la plus générale — fixés par la pellicule ne sont soumis, en théorie, à aucune espèce de limitation. L'exercice de la description, au contraire, restreint considérablement le nombre et la variété des objets qu'il suscite. Les raisons en sont fort simples : la création descriptive d'un objet exige d'autant plus d'ampleur qu'elle est elle-même plus précise ; la disposition générale d'un groupe d'objets décrits tend à s'embrouiller en fonction même du nombre de ces objets.

Ce phénomène entraîne deux conséquences. Par leur *essentielle* rareté — au niveau de la création comme à celui de la lecture — les objets décrits voient chacun leur importance, leur présence soulignées, comme le sont celles d'individus peu nombreux, distincts de toute foule. Par leur rareté encore, les objets décrits sont disposés selon une manière de contiguïté qui permet leur comparaison, leur mise en rapport, qui les place en quelque sorte en état de *rimer*.

On objecte que, précisément, le metteur en scène a toute liberté de réduire à un petit nombre les objets qu'il souhaite filmer. Il est vrai. Mais justement, c'est dans cette entière liberté que réside la différence. Tandis que la rareté des objets décrits, *nécessaire*, est *naturelle*, la rareté des objets filmés, *contingente*, est *recherchée*. Leurs sens créateur se séparent déjà ; et cette divergence, d'autres différences l'accusent :

B) Considérons par exemple la perception d'un objet filmé ; nous la constatons globale. Les différents aspects de l'objet — forme, couleur, taille, matière, situation... — ne sont nullement fragmentés. Ils se fondent, ils se dissolvent dans l'unité de la *synthèse immédiate* qu'ils constituent. La description, au contraire, n'obtient pas cette immédiate perception de l'ensemble. Elle construit l'objet par l'épellation de ses différents aspects. Assemblant des qualités analytiques bien délimitées, elle propose une *synthèse différée*. Chacune des composantes reste donc, pour une large part, individualisée, précisée, soulignée, d'un mot : indépendante, au cours du mouvement même de l'élaboration de l'objet.

Dans la mesure où ses qualités sont transformées, remodelées, immédiatement assimilées par l'ensemble, l'objet filmé jouit d'une *intense autonomie*. Il est entièrement lui-même, et se trouve donc, par sa particularité même, et à proportion de cette particularité, isolé des autres objets. L'objet décrit, lui, est affecté d'une *autonomie relative*. Chacune de ses composantes, dont la semi-indépendance est un effet de la description elle-même, a tendance à se conjuguer avec les qualités correspondantes de toute une série d'objets. L'objet décrit demeure donc lui-même, certes, mais il appelle toujours la constellation d'objets qui ont, avec lui, une ou plusieurs qualités en commun.

Les correspondances qui peuvent s'établir entre les objets clos du cinéma diffèrent radicalement de celles qui se nouent entre les objets largement ouverts de la description. Celles-ci s'imposent continuellement et naturellement sous la plume de l'écrivain ; celles-là doivent, une nouvelle fois, être recherchées par la caméra du cinéaste.

Il serait dangereux en outre, car illusoire, de vouloir composer une image, une suite d'images filmiques en fonction des seules qualités analytiques de l'objet, déterminées par une manière de description mentale préalable. Les correspondances n'existeraient que *sur le seul papier*. Elles passeraient en majeure partie inaperçues au niveau de l'image mouvante, rapide, évolutive du film. Comme la description ne peut constituer un film décrit — un film au rabais — le film ne peut représenter une description filmée — une description soi-disant « magnifiée ».

Un film précisément, mais un film curieux, curieusement révolutionnaire, *L'Année dernière à Marienbad*, me semble souligner, à l'évidence, les différences fondamentales qui séparent les relations entre les objets filmés des correspondances entre les objets décrits. Le découpage du film indique par exemple à la page 117 : « X : Votre bouche s'entr'ouvre un peu plus, vos yeux s'agrandissent encore, votre main se tend en avant dans un geste inachevé (...) La caméra (...) exécute une sorte de mouvement tournant autour de A, pour la montrer en détail. » Les sens de cette phrase, qui varie avec chacune des intrigues hypothétiques du film, n'importent pas ici. Je constate la présence simultanée de l'image filmique et d'une description. La vision du film me confirme que ce plan n'est pas du tout néo-rasémique. En voici, à mon avis, la raison fondamentale, indépendante de toute donnée anecdotique. Robbe-Grillet, écrivain de la description, a pris soin de composer son film non pas avec des descriptions, mais avec des images filmiques, avec des perceptions globales. Ce faisant, il a constaté qu'il était privé de la plupart des correspondances issues des qualités analytiques de l'objet décrit. Il a tenté de les réintroduire par la parole ; de transformer la perception du spectateur. Jouxtant l'image filmique de sa description parcelle, Robbe-Grillet exige de la perception du spectateur qu'elle joue sur deux niveaux simultanément. La perception globale se double d'une perception du détail descriptif. Comme tout roman comporte la pédagogie de la lecture qu'il exige, en façonnant la lecture de son lecteur, *L'Année dernière à Marienbad* monte une manière de réflexe conditionné. Même là où la description est absente, la double perception — aidée par l'immobilité des personnages — continue à se produire. Peuvent alors s'épanouir les correspondances filmiques globales, et les correspondances descriptives détaillées.

En s'efforçant d'obtenir la synthèse de ces deux spécificités, *L'Année dernière à Marienbad* n'apporte-t-il pas la meilleure preuve de leur existence ?

Cette synthèse, remarquons-le, par les pouvoirs nouveaux qu'elle reçoit précisément du nouveau jeu des interférences qui la constitue, implique la respective imitation des possibilités de chacune des deux séries de perceptions qui la composent. Le développement créateur, prenant un appui simultané sur l'une et sur l'autre, n'a nul besoin de pousser à fond les respectives possibilités de l'une ou de l'autre. Et même, ce faisant, il romprait le lien dialectique qui les unit, et s'anéantirait lui-même. La complète libération des pouvoirs spécifiques de l'image filmique et de l'image descriptive, exige la rupture de ce lien dialectique. Elle définit, d'une part, un film qui reposerait uniquement sur les qualités spécifiques de l'image et, d'autre part, un roman qui se constituerait exclusivement par le jeu des non moins spécifiques mécanismes créateurs de la description. De tels romans existent déjà, en tout cas. Il n'est pas inutile de voir comment une partie de leurs mécanismes créateurs fonctionnent.

C) Lorsque par l'exercice d'une précise description, le romancier met à jour — et, nous l'avons vu, isole d'une certaine manière — l'une des qualités d'un objet — une forme triangulaire, par exemple — cette forme libre tend à s'incarner. L'imagination de l'écrivain, sensibilisée, orientée par la description, se trouve instantanément envahie par une foule d'objets, ici triangulaires. La précise expression de chacune des qualités de l'objet s'accompagne, de façon analogue, de la série imaginaire correspondante. Naturellement, ici et là, les mêmes objets sont appelés, par l'une ou l'autre de leurs qualités, à se retrouver dans des séries imaginaires différentes. Plusieurs fois, proposés à l'imagination de l'écrivain, obsessionnels, ces objets finissent par s'imposer. Choisis, décrits à leur tour, ils relancent les séries dont ils sont issus ; ils les proposent sans cesse à l'écrivain ; ils les rendent obsessionnelles à leur tour, enrichissant, multipliant ainsi le phénomène initial. Ces mécanismes, on le conçoit, deviennent rapidement très complexes. Par des relais et des chaînes contrôlés, dans le détail desquels on ne peut bien entendu entrer ici, mais qui s'accomplissent à chaque instant et à tous les niveaux, la matière romanesque se trouve ainsi obtenue, inventée, dans et par l'exercice même de la description.

Ce processus de la complète création d'un monde par l'acte d'écrire, j'ai cru le constater, avec des variantes ou des repentirs, chez les actuels romanciers de la description (cf. : *Aventures et Méaventures de la Description*, dans *Critique et Aspects de la Description créatrice*, dans *Médiations*, n° 3, Automne 1961) : Alain Robbe-Grillet et Claude Ollier. Il importe de donner des exemples, que l'on évite généralement un peu trop en ces matières. Pour n'être pas taxé d'interprétation abusive je tirerai ces exemples — qu'on m'en excuse — de mon propre roman. La création descriptive est en effet l'une des particularités de *L'Observatoire de Cannes*. Fragmentaires, simplifiés à l'extrême, ces exemples ne représentent naturellement qu'une ébauche erronée, un simulacre du processus véritable :

Le triangle et le V : L'échancrure triangulaire du corsage engendré, au cours du roman, les pièces de linges triangulaires qui sèchent sur des fils, les voiles des bateaux, les trois bouées de la régate, l'échancrure triangulaire des feuillages, la chaîne dentelée de l'Estérel, la murette de sable élevée contre les vagues (et le triangle ici fait sa jonction avec le V et l'angle) etc... La description de la jeune baigneuse, on le voit, se trouve à l'une des apogées de ce mouvement obsessionnel : c'est les triangles du soutien-gorge et du slip de bain, les cils blonds coagulés en une frise de triangles, la mèche angulaire sur la joue bronzée, l'angle des jambes disjointes, etc... Le triangle se trouve ainsi affecté d'une intense tonalité érotique. Evoquer dès lors les bateaux ou les bouées, l'Estérel ou l'échancrure des mimosas, tout objet triangulaire, c'est, à chaque fois, faire allusion à la jeune fille. Celle-ci, à l'inverse — et bien entendu par l'effet de toutes les autres séries et de leurs associations en chaînes — se trouve contenir, résumer tous les aspects du monde tel qu'il se présente au narrateur par l'exercice de la description. Que l'on me permette une parenthèse : on a dit et un peu trop répété que nos romans étaient glacés, privés de toute émotion, de toute subjectivité pour que nous n'évitons pas, une bonne fois, de souligner combien ce développement formel de la description suscite une sensibilité aux multiples résonances. Ainsi, par

exemple, songer à un être devant chacun des spectacles du monde, et retrouver le monde dans chacun des aspects de cet être, n'est-ce pas éprouver au-delà du désir immédiat, quelque chose comme de l'amour ?

De semblables séries pourraient être relevées dans d'autres domaines ; dans celui des *couleurs* (l'étroit pantalon aux rayures vertes et blanches alternées entraîne, par exemple — outre les maisons blanches dans la verdure, qui servent de relais — les carreaux verts et blancs du slip triangulaire, qui se conjugant avec les rayures de l'écume sur les vagues, établissent une étroite correspondance entre la jeune fille et la mer, et suscitent les scènes sous-marines...), dans celui des *nombres* (le nombre huit extrait de la description de la plateforme octogonale de l'Observatoire, des places du compartiment du train, engendre, entre autres, le groupe des huit baigneurs et ses conséquences, les groupes des poissons, etc...) celui des *dispositions* (la seconde île plus petite correspondant à la seconde plateforme plus petite, entraîne la fillette blonde, jeune fille plus petite...) celui des *mouvements* (le lent dévoilement du paysage lors de la montée du funiculaire provoque toute une série de dévoilements dont le strip-tease...) ; elles organisent, elles inventent la matière romanesque selon une cohérence toujours plus accusée. Ainsi me dira-t-on, tout est fabriqué. Il me semble préférable de dire tout est écrit.

D) Le fait qu'un cinéaste travaille sur des images directes et un romancier avec des mots, provoque bien d'autres divergences entre les mécanismes créateurs du cinéma et ceux du roman. Francis Ponge, par exemple, remarque en effet : « Les mots, c'est bizarrement concret... ils ont, mettons, deux dimensions, pour l'œil et pour l'oreille, et peut-être la troisième, c'est quelque chose comme leur signification » (*La pratique de la Littérature, Mercure de France*, juillet 1960). La description précise, créatrice, n'est aucunement contrainte, comme on le prétend un peu trop souvent aussi, de négliger cette caractéristique du langage. Tout la pousse au contraire, pour peu qu'on y réfléchisse, à en user au maximum. Le jeu des correspondances qu'elle établit entre les objets, tend à s'accomplir également entre les mots. J'en donnerai, toujours extrait, pour plus de sûreté, de mon livre, un exemple. Je choisis le mot *volve*, à dessein : il semble avoir dépassé l'entendement de certains critiques, qui, donc, l'ont contesté. J'emploie ce mot pour définir la corolle de la robe de la jeune fille ; la jeune fille venant d'atteindre le haut de l'escalier. Je crois pouvoir donner les multiples raisons de ce choix. Il s'agit d'abord de la description d'une *forme* (la *volve* est cette membrane qui entoure le champignon, et se retourne en corolle sur le pied après l'expulsion des spores germinatifs) et d'un *mouvement* (la correspondance paronymique entre *volve* et *volte* — latin : *volvere* — est évidente ; ainsi se trouve également décrit, d'une certaine manière, le léger tournoiement de la robe sur les mollets). En outre, comme chaque détail de l'objet appelle les autres objets qui disposent de ce détail, les syllabes — et surtout lorsqu'elles bénéficient de quelque particularité — de certains mots tendent à susciter les mots qui comportent les mêmes syllabes. Ce phénomène se produit justement ici. Le mot *ulve* (LVE) utilisé un peu plus haut (c'est, on ne l'ignore pas, le nom d'une famille d'algues) entraîne *volve*. De plus, la conjonction de ces deux mots en évoque un troisième : *vulve* qui est comme leur somme panoramique. Par son caractère érotique (qu'il doit à son association) le mot *volve* est donc également appelé par l'érotisme qui caractérise les descriptions de la jeune fille. Et il l'accentue. Enfin, une autre des particularités de ce mot le rend à mon avis éminemment convenable. Par son association à l'idée de champignon, il est lié à cette variété particulière de cryptogames nommée *phallus*. Le rôle masculin de cette vision érotique ne va pas, me semble-t-il, sans traduire le désir du narrateur. Le mot *volve*, je crois pouvoir l'affirmer maintenant, n'est pas choisi au hasard ; il compose, comme bien d'autres mots de ce livre, une sorte de microcosme sémantique subjectif. Il est le lieu, en tout cas, d'un intense jeu de correspondances.

Les distinctions fondamentales que j'ai essayé d'établir sommairement entre l'image filmique et la description, m'inclinent à remarquer combien les mécanismes créateurs de mon livre n'entretiennent, au-delà de superficielles ressemblances, qu'une relation de parenté assez lointaine avec ceux du cinéma.

Mais je voudrais à ce propos faire une dernière remarque. Loin de moi est la pensée que le cinéma n'a produit ni grands metteurs en scène, ni films admirables. Je constate seulement que dans l'immense majorité des cas le metteur en scène, qu'il travaille à partir d'un scénario ou d'une adaptation de roman, a pour rôle d'*illustrer un développement préalable à toute image précise*. Les images sont soumises à ce développement ; et, malgré les quelques retouches qu'elles peuvent entraîner, elles ne le créent pas. Ou plutôt, dans le meilleur des cas, elles n'obtiennent une cohérence esthétique qu'en acceptant, pour une large part d'être suscitées par le développement auquel elles obéissent. Quelquefois, donc, le metteur en scène est amené à mépriser son scénario. Aussi est-il fréquent de voir certains critiques de cinéma se moquer du scénario d'un film à proportion qu'ils en admirent la mise en scène. Ils ont bien raison, parfois. Mais cela, en a-t-on conscience, c'est accepter de l'œuvre réalisée qu'elle soit un *brillant exercice de style* sur un quelconque prétexte, d'un mot, le contraire d'une création pleine, entière, où la forme, en toute liberté, et par l'effet de son accomplissement, suscite sa propre matière, son propre sujet, son propre fond.

II. L'œuvre d'Alain Resnais n'a donc pas spécialement influencé une réponse qui s'est efforcée de s'établir par une analyse théorique assez précise — quoique, naturellement, bien trop limitée. Je voudrais cependant esquisser quelques remarques :

A partir de cette idée « que la photographie a pour une certaine part éliminé de la peinture le souci de la ressemblance anecdotique », (idée que partage Colette Audry, cf, encore *Cinéma et Roman*), Michel Mourlet (qu'il m'en excuse, mais je ne suis décidément pas d'accord avec lui !) prétend que le cinéma élimine nécessairement toutes les tentatives du roman de la description. La peinture est devenue peinture moderne quand elle a acquis un statut purement pictural (Colette Audry, eile, l'a bien compris), quand elle s'est libérée de l'anecdote. Pour elle l'anecdote était l'image — visages, objets, paysages — ces modèles, ce développement antérieur à son exercice. Pour le roman l'anecdote n'est nullement l'image, mais l'intrigue — d'un mot : la temporalité des événements et la nette démarcation du vécu et de l'imaginaire — ce développement composé avant l'acte d'écrire, cette création avant la création. Accomplissant à son tour sa révolution, c'est l'*intrigue a priori*, et non l'image, que le roman moderne, pour donner les pleins pouvoirs créateurs à l'écriture, tend à expulser. De même que nous pouvons suivre sur un tableau moderne les aventures d'une création picturale, plutôt que l'histoire, le caractère et les passions d'un bourgeois flamand, de même pouvons-nous lire dans un roman moderne — et en particulier dans un roman de la description — les aventures d'une création scripturale plutôt qu'une histoire de cocu. Je ne marque évidemment aucune supériorité : je me borne à constater une différence entre l'art ancien et l'art moderne.

Mais on rétorque : malgré que vous en ayez, une intrigue subsiste dans vos romans de la description. Certes, mais elle est bien particulière : elle est, dans les meilleurs cas, le produit intégral des développements d'une écriture ; elle est irréductible à toute autre interprétation ; elle ne se laisse saisir par aucune de ces techniques — psychologies, sociologies, philosophies, politiques de toutes sortes — qui font merveille, mais dans le seul monde quotidien. Elle ne se laisse percevoir, pour conclure, que par une intégrale lecture littéraire qui épouse à chaque instant les mouvements de la création.

Puisqu'il me semble impossible, *L'Année dernière à Marienbad* ne me paraît pas effectuer un rapprochement entre le roman et le cinéma. La perception synthétique que ce film s'efforce d'obtenir à partir de l'image filmique et d'une parodie quelquefois descriptive, ne se rapproche, dans la mesure où elle est réussie, ni de l'une, ni de l'autre : comme toute synthèse dépasse ses composantes, elle les dépasse au profit d'une vision nouvelle.

Mais, de portée plus générale que cette expérience admirable, me paraît cette tentative tout à fait réussie de libérer le film d'une intrigue *a priori*, soit d'une temporalité des événements et d'une nette séparation entre les événements et les fabulations de tous ordres. Les images, enfin libérées de toute fonction illustrative d'une intrigue pré-établie, s'organisent selon leurs

propres possibilités (compte tenue de leur dialectique avec les descriptions parlées) en un développement cohérent et créateur qui suscite non pas une seule intrigue, mais, on l'a remarqué, tout un faisceau d'intrigues hypothétiques. *L'Année dernière à Marienbad* constitue, plutôt qu'un superficiel rapprochement entre deux arts spécifiques, l'une des étapes les plus conscientes de la transformation d'un art récent, mais ancien, en art rigoureusement moderne, en forme créatrice en pleine possession de ses pouvoirs.

III. Les quelques opinions que je me suis permis de soutenir plus haut laissent entendre clairement qu'elles peuvent être mes positions quant à cette dernière partie du questionnaire. Ecrire un scénario — ou un dialogue de théâtre, aussi bien — c'est-à-dire composer un enchaînement d'événements avant même que ne s'effectue la mise en scène, relève, à mon avis, d'une conception complètement étrangère à l'acte de créer intégralement, tel que, dans différents domaines, nous sommes quelques-uns à l'envisager aujourd'hui. Si, comme nous le croyons, les événements contenus dans un film, une pièce, un roman sont l'effet d'une forme créatrice, ils ne peuvent nullement précéder l'image filmique, l'image scénique, la description.

La seule manière, pour moi, de faire un film, si j'en suis capable, reviendrait à composer le découpage le plus précis possible, de travailler au niveau de chaque geste de l'acteur — et du maquillage, etc... —, de chaque réplique, de chaque phrase musicale, de chaque bruit (et de toutes leurs correspondances, donc), de chaque mouvement de la caméra.

Resnais a aussi réalisé d'excellents exercices de style, mais qui, simplement, place plus haut ses exigences créatrices, et veut accomplir des films qui soient véritablement des créations intégrales, a apporté la preuve qu'une telle œuvre était possible par un travail en commun. D'autres formes de collaborations, plus étroites, le sont encore, probablement.

L'autre solution serait que l'auteur de ce découpage, puisque ce découpage serait déjà un travail de mise en scène, le mette lui-même en scène (avec un conseiller technique naturellement). Là se poseraient pour moi ces bien graves questions que pourraient rencontrer un simple romancier ; mais, et cela nous évite d'insister, dans l'état actuel des choses, elles ne se posent pas pour moi.

Jean Ricardou.

CLAUDE SIMON

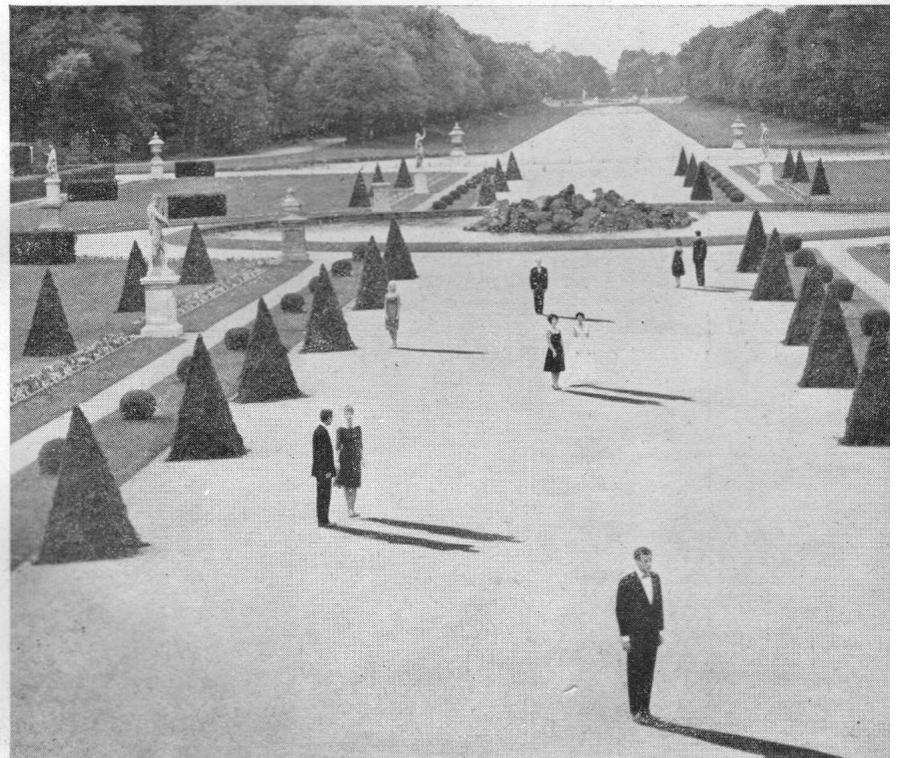
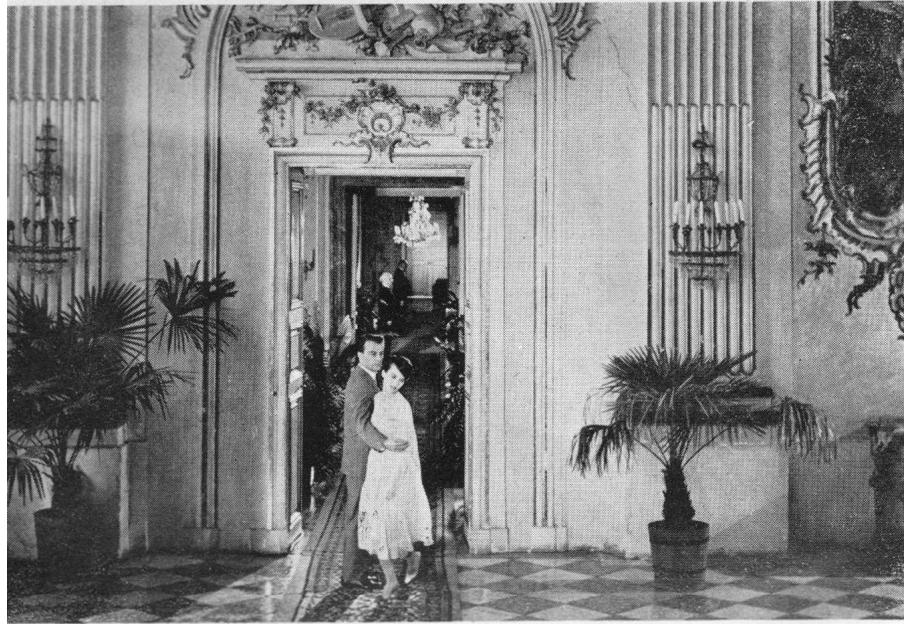
I) Il est certain que la photographie et le cinéma ont modifié radicalement chez chacun de nous la façon dont il appréhende le monde. Il se trouve de plus qu'en ce qui me concerne, et sans doute du fait d'un esprit beaucoup plus sensible au concret qu'à l'abstrait, je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de la vision, distance, mobilité par rapport à la scène décrite — ou, si l'on préfère, dans un autre langage : angle de prises de vues, gros plan, plan moyen, panoramique, plan fixe, travelling, etc...). Même lorsque mon ou mes narrateurs rapportent autre chose que des scènes immédiatement vécues (par exemple des situations, des épisodes remémorés ou imaginés), ils se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier et limitatif.

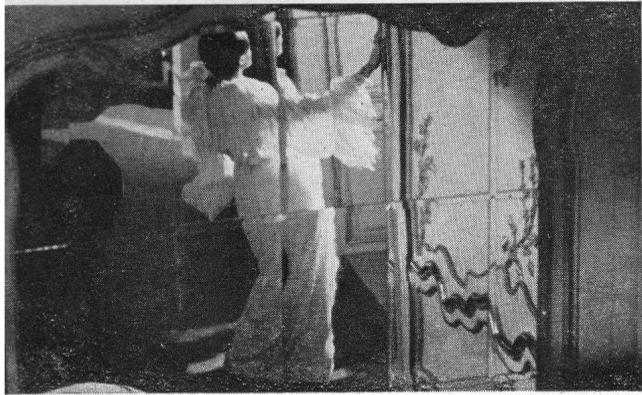
C'est probablement cette conception du roman, totalement subjective, qui m'a conduit à un mode de travail assez proche des méthodes employées dans le cinéma. Par exemple, j'ai écrit mon dernier livre (dont le véritable titre, auquel j'ai dû renoncer pour des raisons pratiques, était : *Description fragmentaire d'un désastre*) par petits morceaux, fragments sans suite que j'ai ensuite « montés », articulés les uns aux autres au moyen de charnières (associations — ou, à l'opposé, contrastes — de sensations, d'émotions, ou parfois même simplement de mots, d'assonances) comme on procède, je crois, pour un film.

A ce titre, je dirai qu'il y a probablement une relation de parenté entre ma technique ou, si vous préférez et pour employer votre terminologie, mes











« mécanismes créateurs », et ceux du cinéma. Il me semble toutefois évident que le fait de me servir du langage écrit, c'est-à-dire d'équivalents ou de symboles verbaux, au lieu d'images visibles, interdit toute *confusion* entre cette « mise en forme » et celle d'un film.

II) Je dois avouer que non. Ce sont les œuvres vues dans ma jeunesse (comme par exemple *L'Age d'Or*, *Potemkine*, et plus tard d'Orson Welles, Kazan, ou certains Westerns dont la technique est admirable) qui m'ont le plus frappé.

Cela dit, le très grand film qu'est *L'Année dernière à Marienbad*, auquel Resnais a abouti après les tâtonnements sans doute nécessaires de ses œuvres précédentes, est la meilleure réponse à la seconde partie de votre question.

III) Ainsi que le rappelle très justement Robbe-Grillet, tout art, qu'il s'agisse de cinéma ou de roman, consiste à créer la réalité avec des formes, et l'écriture (la mise en phrases) est aussi importante, sinon plus, que l'anecdote.

Aussi n'est-il absolument impossible de concevoir une « histoire », en dehors des formes sans lesquelles elle ne peut avoir, dans mon esprit, aucune existence. Je serais donc bien en peine d'imaginer la simple anecdote à quoi se réduit un scénario.

Par contre, à partir d'un roman comme *La Route des Flandres* essentiellement composé d'une suite d'images, il m'a été très facile d'écrire le découpage d'un film où tout (place et mouvement des acteurs, de la caméra, cadrages, décors) est indiqué d'une façon très détaillée, et j'aimerais réaliser un tel film moi-même, avec, bien entendu, l'aide des indispensables conseillers techniques, ou en très étroite collaboration avec un metteur en scène.

Claude Simon.

PHILIPPE SOLLERS

I. — L'influence du cinéma sur le roman (une certaine « visualisation » du langage) peut avoir deux conséquences. L'une est encourageante : lorsque le roman tient compte du cinéma, il peut en égaler le formalisme, la logique formelle (pas un romancier qui n'ait d'ailleurs inventé le cinéma avant la lettre). En égaler aussi les qualités plastiques, détaillées, prenantes, immédiates. L'autre conséquence est fâcheuse : c'est que le cinéma, tout-puissant envahisseur, prétend donner de la réalité une image *totale*. Il se produit alors trop souvent, dans la littérature comme dans la pensée, une sorte de terreur par l'image qui entraîne un fétichisme puéril. Or, permettez, ce que nous voyons, et ce que nous voyons « distinctement », n'est qu'une partie de ce que nous sommes. Le vrai spectacle s'inscrit, fragmentaire, sur fond inconnu. Le cinéma — réalité au second degré ; réalité orientée, pervertie, élective et signifiante — n'est qu'une illustration du fonctionnement de l'imaginaire. Mais il est loin d'en épuiser les possibilités (il est vrai que le sentiment du réel donne à la plupart une satisfaction curieuse). « Nulle part comme au cinéma, écrit André Breton, on eût été en mesure de nous munir de cette clé d'ouverture qui fait fonctionner à perte de vue les *correspondances*. Mais, bien entendu, on a préféré s'en tenir à une action de type théâtral. » C'est cette clé d'ouverture que je recherche personnellement dans le roman, et que le cinéma devra nécessairement découvrir à son tour, s'il veut aider, seule justification possible, à l'exploration de l'esprit.

2. — Mis à part l'extraordinaire *Marienbad* (où le moins qu'on puisse dire est que Robbe-Grillet a constamment la parole), et *Nuit et Brouillard* (où le parfait texte de Cayrol est magistralement documenté par l'image), je n'ai pas un seul souvenir de mots prononcés au cinéma. La musique, par contre, y joue à mes yeux un rôle déterminant.

Resnais semble en effet mettre en scène, de préférence, des systèmes verbaux. On peut admirer cet effort, tout en étant, peut-être, davantage requis par les cinéastes qui s'expriment plus directement, naturellement : Welles ou Bunuel, par exemple. Leur solitaire vision atteint pour moi, même imparfaite ou involontaire, la plénitude.

3. — Evidemment : un découpage que je mettrais moi-même en scène.
4. — On peut dire qu'au cinéma, le langage fait partie de l'image, tandis qu'en littérature c'est l'image qui fait partie du langage. Or, ceci est plus général que cela. En conséquence, je suggère que cesse l'état récent d'esclavage dans lequel le cinéma semble tenir l'écriture. Et que viennent plus nombreux des esprits pour qui l'exercice de la parole ne soit pas au fond un vain mot.

Philippe Sollers.

JEAN THIBAudeau

I — Un critique a écrit de mon livre : « Un reportage télévisé d'une cérémonie royale. Tout y est : le champ, le contre-champ, les plans de coupe, les gros plans de la reine et des spectateurs, les scènes d'intérieur et d'extérieur, les travellings et les fondus. Plaisant exercice de bon élève, ce court métrage consacre les lettres de noblesse du *nouveau roman* ». Et encore : « ...Mais je ne manquerais pas de rendre hommage à la technique romanesque de M. Thibaudeau, directement inspirée d'une longue fréquentation des salles obscures. Je noterais son artifice et je l'appellerais peut-être une *cinématographicité instantanéiste*. » Bien sûr, c'était un esquintage, d'ailleurs gentil, et qui ne m'a pas été désagréable. Cependant qu'un autre critique, favorable, et sérieux, disait, en résumé, à la fin, pour se faire mieux comprendre : « Pratiquement, il est fait appel à une manière de téléviser idéale, présente successivement en de multiples points du spectacle. »

Et, sans doute, à l'origine d' *Une Cérémonie royale*, il y avait eu des actualités cinématographiques (en couleurs) dont j'avais imaginé un montage très particulier. Mais, très vite (il suffit de prendre la plume), je n'ai eu d'autre ambition que *faire un livre* ; avec ce qu'on peut inventer dans un livre, et le seul matériau de la prose (par exemple, l'emploi des conjugaisons). Si *Une Cérémonie* est conçu comme un spectacle, par enchaînements d'images, où les « images imaginaires » n'ont pas moins de réalité que les images vraisemblablement réelles, où les monologues sont extérieurs (théâtraux) plutôt qu'intérieurs, c'est le langage, d'abord, qui est mis en représentation, qui s'ordonne en composition musicale, mathématique et typographique, pour constituer à la fin un monde tout « intérieur » : et je ne sais quels rapports le langage entretient avec ce monde visible (1), en l'absence duquel, sur le papier, je prends d'autres références (comment adapter, au cinéma, l'imbrication du présent de l'indicatif et du conditionnel ?).

2 — Resnais, cela va de soi, n'a pas influencé ma réponse à votre première question ; et il ne m'apporte aucune solution : puisque, en effet, la qualité révolutionnaire (à l'égard de la littérature — il y en a d'autres) de *Hiroshima* et de *Mariénbad*, est l'aboutissement spectaculaire extrême des œuvres de Marguerite Duras et Robbe-Grillet : l'exaltation du dialogue, la magie de la description, qui ne caractérisent pas mon travail.

Mais (cela est évident, déjà, avec le commentaire de Jean Cayrol à *Nuit et Brouillard*, ou le poème de Raymond Queneau pour *Le Chant du Styrene*) Resnais accomplit la promesse du cinéma parlant, où il ne suffit pas (en bonne logique, et pour nous, écrivains français (2) que la parole « accompagne le geste », ou s'y oppose ; où il faut encore qu'image et langage composent, à responsabilité égale sinon à égalité, une œuvre d'art.

Le cinéma a une telle importance, dans mon existence, que, assez naïvement, il m'arrive de souhaiter voir « porté à l'écran — pour une gloire plus manifeste, et plus étendue ? — un livre que j'aime : telles adaptations hollywoodiennes de Faulkner sont navrantes... Alain Resnais sait qu'il faut prendre un écrivain à son écriture, à la lettre : et, en effet, *Hiroshima*, *Mariénbad*, témoignent aussi bien pour le cinéma, et pour la littérature.

3 — On n'écrit rien à moitié, ou ce n'est pas la peine. S'il me fallait imaginer un film, je l'imaginerais tout. Un découpage très détaillé, donc, mais, ressemblerait-il beaucoup à celui de *L'Année dernière à Mariénbad* ? Le livre que viennent de publier les Editions de Minuit est, d'une certaine façon, l'extraordinaire roman d'un homme qui invente un film, comme il y avait un narrateur-inventeur caché de *Dans le Labyrinthe* : mon découpage,

pour être très précis, serait aussi différent (mais comment, je ne peux le deviner) celui de Robbe-Grillet, que mon roman l'est de ses livres.

Quant à la réalisation, j'aimerais y collaborer, avec un metteur en scène qui aurait autant de liberté que je m'en serais réservée. Libertés que nous mettrions en commun : car je suppose que la réalisation d'un film provoque autant de surprises que l'écriture d'un livre. Pourquoi s'en priver ? Comment pourrais-je m'en servir, alors que je ne sais rien du cinéma ?

Plus tard, peut-être, aurais-je l'envie de faire un film tout seul...

4 — *Vous ne nous demandez pas si nous souhaitons travailler au cinéma. Là, pourtant, est la question...* J'ai été frappé de voir, à propos de *Mariénbad*, que les critiques de cinéma sont, dans leur ensemble, infiniment plus sensibles que nos critiques (pour qui toute œuvre prend place, sans plus le déranger, dans le paysage littéraire). Il y a, chez les gens de cinéma, comme un espoir commun qui, aujourd'hui, fait défaut à la République des Lettres — mais existe-t-elle encore ? Cependant, je sais assez bien que je cherche un ordre en littérature, tandis qu'au cinéma je ne suis pas autre chose que spectateur. *L'Année dernière à Mariénbad*, sans doute, me touche de très près. Mais bien des films qui n'entrent aucunement dans mes préoccupations d'écrivain, ou alors d'une façon très secrète — Godard, par exemple, aujourd'hui en France, et, bien sûr, Bunuel, Antonioni, Mizoguchi, etc., etc. — Tous ces films m'empêchent de vouloir un certain cinéma, plutôt qu'un autre.

L'écriture, je le crois, engage trop loin un débat qui la dépasse singulièrement (en même temps qu'elle le réduit à ce qu'elle est), pour que cesser d'écrire — j'entends, écrire un livre — en faveur d'un autre mode d'expression, si proche soit-il, ne soit pas, en bonne partie, un échappatoire, une solution de circonstance. Tout au moins aussi longtemps que le livre n'est pas écrit.

Après quoi, en effet, on peut tenter, à l'aide d'un matériau nouveau, de prendre une scène de recul, et attraper ainsi un nouveau point de vue. Pour ma part, j'ai le goût de ces expériences (toute œuvre n'est qu'expérience) où une nécessité extérieure relaie l'inspiration. On y retrouve la rhétorique romanesque, qu'un livre avait épuisée, mais à la condition d'oublier le roman.

Ainsi, après la *Cérémonie*, j'ai écrit un texte radiophonique (3). Je suis parti d'une situation proprement radiophonique : le reportage d'un match de football — et j'ai tenté d'utiliser toutes les ressources radiophoniques qui me convenaient. Il en serait de même au cinéma : les problèmes de l'image réelle, le document cinématographique, les possibilités techniques, etc., constitueraient la matière première. Il me resterait à trouver le moyen de *me faire entendre* (à la radio, c'est résolu d'avance). Mais le film qui, jusqu'à présent, m'a paru le plus proche de ma « façon de voir », est *Jazz à Newport* (4), où les paroles ne sont guère « littéraires » : bien que le cinéma me paraisse, littérairement, un prodigieux *haut-parleur* du langage (« le scandale, dit Marguerite Duras, n'est pas qu'on s'aime à Hiroshima, mais qu'il y ait eut la bombe à Hiroshima » ; mais le *scandale* véritable du film, c'est que Marguerite Duras parle) malgré cela, je chercherais peut-être dans le cinéma, à oublier toute littérature, au bénéfice de l'imagination libérée...

Jean Paulhan dit à peu près de *L'Année dernière à Mariénbad* : « On y voit un admirable château... une admirable passion. »

Oui. Le cinéma comme hygiène des Lettres, c'est-à-dire le cinéma pour le cinéma.

Jean Thibaudeau.

(1) Je ne sais quels rapports j'entretiens avec ce monde visible. Tout y est parfait. Pourquoi ? Et pourquoi le montrer (au cinéma) ?...

(2) Autant de pays, de professions, autant de cinémas ?

(3) A paraître dans la revue *Tel Quel* ; sera diffusé sur France III — réalisateur Alain Trutat.

(4) Cf. *Nouvelle Revue Française*, juillet 1960.

ALAIN RESNAIS à la question

— Pourquoi avez-vous fait un film inspiré du tableau de Picasso sur Guernica ?

— Guernica nous paraissait la première manifestation de la volonté de destruction pour le plaisir de la destruction : faire une expérience sur du matériel humain, pour voir. Cela commence par Guernica et on voit où cela aboutit. Le film aurait dû être fait dix ans avant, mais au cinéma, les films sont faits après...

Le film a été demandé un jour officieusement par l'Ambassade d'Espagne, pour 24 heures. Nous avons appris ensuite que la copie était allée pendant ce jour-là à Madrid.

— Et sur l'art nègre, ce court métrage interdit par les blancs ?

— *Les Statues meurent aussi* a été commandé par des Africains, qui l'ont beaucoup aimé et défendu, quand soudain, en huit jours, il y a eu un revirement assez bizarre de leur part. Le film a été censuré. On m'avait reproché pour un premier commentaire de laisser entendre d'autres choses que celles qui étaient dites, c'est pourquoi je l'ai changé et dit clairement ce que je voulais dire.

La censure essaye de persuader les gens que s'ils se censurent eux-mêmes il ne se passera rien, elle veut se garder les mains propres. Ainsi, pour la scène du gendarme dans *Nuit et Brouillard* qu'ils voulaient couper, ils ne m'ont jamais écrit.

— *Nuit et Brouillard* : quelles sont les origines et les sources du film ?

— *Nuit et Brouillard* a été commandé en mai 1955 par le Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale, et a été terminé en décembre 1955. Il est passé à Berlin hors festival, il n'a pas participé à la compétition. Je n'osais pas faire ce film moi-même : je n'ai jamais été déporté, quand j'ai vu Jean Cayrol, ancien déporté, qui a été d'accord pour le faire avec moi. Le scénario a été fait en partie avant le départ en Pologne

et modifié ensuite sur place. Je n'ai rien reçu d'Allemagne, sauf une correspondance très aimable.

Dans les archives du Service Cinématographique de l'Armée Française, je n'ai trouvé que deux plans qui m'intéressaient, mais on me les a refusés, « étant donné le caractère du film ».

Depuis la C.E.D., un accord a été passé entre les pays pour faire cesser les communications à propos des camps.

— N'y avait-il pas un certain sadisme dans les documents, que vous avez utilisés ?

— Le bulldozer : dans certaines bobines anglaises que j'ai visionnées, il y en avait ainsi pendant une heure. Il n'y avait d'ailleurs aucune recherche sadique de leur part. Ils étaient là pour filmer et le faisaient. Il suffisait de voir la figure crispée sous son foulard du conducteur du bulldozer.

La mer de cheveux se trouve au musée d'Auschwitz. Mais cela existait dans les camps quand les Anglais sont arrivés.

Les courts métrages qui ont été faits sur les camps en 45 et 46 n'ont atteint aucun public. Avec *Nuit et Brouillard*, j'ai eu la volonté de faire un film susceptible d'atteindre un grand public.

— Pourquoi avez-vous fait des parties en noir et d'autres en couleurs ?

— En faisant tout le film en noir, je craignais d'obtenir avec ces vieilles pierres, les barbelés et les ciels de plomb, un romantisme cinématographique qui n'aurait pas du tout été de bon aloi. Les couleurs et les parties muettes servent à montrer la différence. D'ailleurs dans les souvenirs on pense un peu en gris, en tout cas dans une couleur moins nette.

Le contraste entre le mouvement et l'immobilité pour certains aspects dramatiques paraît très recherché, j'en ai même eu un peu honte au moment du montage.

— Pourquoi avez-vous toujours fait des films à base picturale ?

— Par hasard. Les films documentaires sont toujours commandés. Si je pouvais choisir je ne ferais pas des films d'art. Je voudrais faire un long métrage, mais j'ai la sensation de ne pas connaître encore le métier. J'aimerais faire des films musicaux. Mais ce n'est guère possible en France. Il n'y a pas de producteur capable comme Arthur Freed à la M.G.M. Le film musical américain que je préfère ? Je crois que c'est *Chantons sous la pluie*.

— N'avez-vous jamais de scrupules concernant le parti-pris esthétique de vos films ?

— Non. Je crois que si c'est beau, ce ne peut être que plus efficace. Comme pour *Nuit et Brouillard* par exemple.

— Quel souci vous semble primordial pour l'efficacité de ces courts métrages ?

— La musique : c'est presque le principal dans ce genre de films. Il faut une musique précise, que le film d'art soit réalisé par des mouvements d'appareil ou par un montage de plans fixes. Elle donne au film rythme et même plus. Dans *Nuit et Brouillard*, plus l'image est violente plus la musique est légère. Eisler voulait montrer que l'optimisme et l'espérance de l'homme existaient toujours en arrière-plan.

(1956)

L'homme et l'œuvre
réponse à Cinémonde

Les rares photos que l'on possède de lui le montrent (mal) derrière d'énormes lunettes cerclées d'écaïlle sombre. Il semble toujours couvert de gros vêtements de sport. Et, par honnêteté, pour ne pas se disperser, il refuse de voir nombre de gens quand il n'en sent pas l'urgence ni la nécessité. Mais soudain, c'est lui qui vous appelle. Il peut vous voir quand vous le voulez. Et il est là en vêtements de ville, très grand, très mince, avec d'épais cheveux châtain clair qui se cendrent déjà, d'attentifs yeux gris sans lunettes, un sourire à la fois timide et franc, des mains fines, une voix réservée mais directe. Depuis un an et demi, j'attendais ce moment... Et j'étais sûr qu'il viendrait.

— Alain Resnais, pouvez-vous nous dire ce qui vous a donné le déclic, le choc, ce qui vous a permis de devenir ce que vous êtes ?

— Une représentation de *La Mouette* de Tchekhov donnée par les Pitoeff, en 1937, aux Mathurins. Le plus curieux est que je croyais ne pas aimer le théâtre. Soudain, c'est devenu pour moi la chose la plus importante du monde. Si bien que j'ai décidé de devenir comédien !

— Mais vous étiez encore bien jeune, et pas Parisien, n'est-ce pas ?

— J'avais quinze ans, puisque je suis né le 2 juin 1922 à Vannes, dans le Morbihan, où mon père était pharmacien.

— Étiez-vous fils unique ?

(Avec une légère ironie). — Toujours, les torturés... Dès que j'ai eu terminé mes études secondaires, je suis venu à Paris pour m'instruire au Cours René-Simon, que j'ai suivi pendant deux ans. Puis, j'ai fait des tournées avec des pièces classiques.

— Quelles pièces ?

— Oh ! des pièces comme *Le Barbier de Séville*. Et je n'y avais que de petits rôles !... Comme les résultats ne correspondaient vraiment pas à ce dont je rêvais, j'ai renoncé à être comédien pour entrer à l'I.D.H.E.C.

— En quelle année était-ce ?

— En 1943. Au concours d'entrée, j'avais Alexandre Arnoux comme principal examinateur et Claude Roy comme surveillant. Je me suis classé second. Mais je n'ai appartenu qu'un an à cette première promotion de l'I.D.H.E.C. et j'ai démissionné.

— Pourquoi ?

— Parce que d'une part, il me fallait un moyen de subsistance : je croyais devenir libraire. Et d'autre part, j'étais encore insatisfait. Heureusement, il y a eu la rencontre avec une monteuse prénommée Myriam qui m'a permis de participer au montage du *Roman d'un tricheur* de Guitry. C'est là, indubitablement, le deuxième déclic, la deuxième chance de ma vie. Et ce film ne fut pas important que pour moi. Nombre de cinéastes, dont Orson Welles, reconnaissent volontiers qu'ils lui doivent beaucoup.

— Vous êtes donc devenu monteur ?

— Aide-monteur. J'ai assisté comme ça, Nicole Védres pour *Paris 1900*. Mais, déjà, je voulais m'exprimer seul. J'ai tourné quelques essais en 16 mm, j'ai même commencé un long métrage avec Daniel Gélin et Danièle Delorme que nous n'avons pu achever.

— Heureusement, il y a eu la série de vos courts métrages...

— Oui, j'avais commencé le film avec Gélin et Delorme pour rester en contact avec le milieu des comédiens, qui est le milieu auquel j'ai appartenu et que je préfère à tout autre. Paradoxalement, il n'y avait pas place pour eux, par la suite, dans mes courts métrages. Mais je me rattrapais en demandant de dire le commentaire qui les accompagnait à Maria Casarès, Serge Reggiani, Michel Bouquet ou Pierre Dux !

— N'avez-vous été l'assistant d'aucun metteur en scène pour un long métrage ?

— Si, j'ai assisté Agnès Varda pour *La Pointe courte* en 1955. Vous savez qu'Agnès Varda était la photographe du

Théâtre National Populaire. Elle a donc réalisé ce film en marge, avec Silvia Monfort et Philippe Noiret pour interprètes. C'était l'histoire d'un couple traversant une crise. Le film avait le tort d'être trop en avance. Je suis sûr qu'il trouverait aujourd'hui son public.

— Vous deviez brûler de réaliser, à votre tour et seul, votre premier long métrage ?

— Bien sûr. Mais j'essayais de ne pas tricher, de ne pas ruser avec mes courts métrages. Il y avait la commande, et je tenais à la respecter. Et puis j'avais la chance de pouvoir faire appel, pour les commentaires, à des auteurs et à des acteurs que j'aimais. Le plus curieux est que j'ai vécu la querelle du parlant et du muet (je suis allé au cinéma très tôt). Et j'étais contre le parlant et pour le sonore !

— Vous étiez bien loin d'Hiroshima, par conséquent.

— Oui. Je crois qu'il faut faire des détours et vouloir différentes choses.

— Car vous avez tout voulu, d'Hiroshima ?

— Absolument tout ! J'avais demandé à Marguerite Duras une histoire d'amour située à Hiroshima et qui ne parut pas trop dérisoire dans le contexte de la bombe atomique. Je l'avais même encouragée à « faire littéraire », sans avoir de complexe. Je tenais à composer une espèce de poème où les images ne serviraient que de contrepoint au texte. Car, pour reprendre la phrase d'André-S. Labarthe : « Au cinéma, je peux fermer les yeux, mais je ne peux pas me boucher les oreilles ! »

— Comment votre choix s'est-il porté sur Emmanuelle Riva et Eiji Okada ?

— J'avais vu Emmanuelle Riva plusieurs fois au théâtre, notamment dans *Le Séducteur* de Diego Fabbri et *Espoir* de Bernstein. Comme je désirais une actrice ayant une récitation particulière et que je suis très sensible aux voix, j'ai été conquis par Riva.

— N'est-ce pas miraculeux qu'elle ait eu, dès son premier film, l'occasion de révéler toute l'étendue de son talent ?

— Oui, je peux presque dire qu'elle se rendit compte elle-même, durant le tournage, de ce que cette chance avait d'exceptionnel. Elle était très heureuse de travailler à ce film, et comme inquiète dans l'attente de ce qu'elle allait devoir payer...

— Les films suivants l'ont, comme inévitablement, obligée à rétrograder. Mais nous attendons beaucoup de celui qu'elle tourne actuellement, Léon Morin, prêtre, que réalise J.-P. Mel-

ville et où les rapports de valeur avec Belmondo fortifient ce que chacun a de singulier. Et Eiji Okada, comment l'avez-vous choisi ?

— Je l'avais remarqué dans un film japonais qui m'avait fortement impressionné : *Les Sept Samouraïs*. J'ai écrit pour demander une photo de lui en costume moderne, mais, déjà, je savais que ce serait lui, je sentais qu'il ferait l'affaire. Lui aussi est entré dans le rôle avec une ferveur et une intensité admirables.

— Le film s'est tourné en 1958, au Japon, n'est-ce pas ?

— Oui, à Hiroshima pour tous les extérieurs situés dans la ville, et à Tokyo pour quelques « intérieurs » japonais. Mais nous avons terminé, en décembre, par les séquences se déroulant à Nevers, et tout le film a été post-synchronisé à Paris. Eiji Okada l'avait déjà « joué » en français. Il est venu ici se doubler lui-même, et il avait encore fait d'appréciables progrès en français.

— Ce qui nous conduit à votre deuxième film.

— Qui devait être *Les Aventures d'Harry Dickson*, aventures fantastico-policières. C'est pour ce film que j'ai pressenti Delphine Seyrig, découverte un soir alors qu'elle jouait dans un petit théâtre d'avant-garde, à New-York, *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen, dans une traduction d'Arthur Miller. Elle n'avait jamais fait de cinéma.

— Mais elle avait fait du théâtre, et à Paris. Il est donc curieux que vous vous soyez rencontrés à New-York !

— C'est même encore plus curieux que vous ne le croyez. Car depuis dix ans, nous avons des amis communs. Il y a deux ans déjà, son frère François Seyrig m'avait offert d'écrire la musique d'*Hiroshima mon amour* (il a écrit celle de *L'Année dernière à Marienbad*) et c'est tout juste si je n'entraîs pas dans certains endroits alors qu'elle venait à peine de les quitter.

— Quelle carrière a-t-elle eue ?

— Issue d'une vieille famille alsacienne, Delphine Seyrig a été très tôt attirée par le théâtre. Elle entra en 1952 au Centre Dramatique de l'Est et y resta jusqu'en 1955. Elle se produisit à Paris dans *Un mari idéal* de Wilde, à l'Œuvre, et reprit le rôle d'*Ondine* quand Odile Versois dut l'abandonner. Elle a toujours aimé les grands auteurs et a interprété Shakespeare, Pirandello, Giraudoux, Ibsen. En 1956, elle s'envola pour les États-Unis, où elle a fait du théâtre et de la télévision.

— Pourquoi, cette fois encore, une presque inconnue au cinéma ?

— Toujours mon obsession d'un visage neuf qui soit aussi celui d'une comédienne expérimentée. Et puis encore, la voix... Avec Sacha Pitoeff, aussi, je me régale !

— Lui, je ne vous demanderai pas comment vous l'avez découvert. Mais qui est Giorgio Albertazzi ?

— Je vais quand même ouvrir une parenthèse concernant Sacha Pitoeff, pour vous faire part d'une autre coïncidence curieuse. Fils des Pitoeff, Sacha dut attendre d'avoir son baccalauréat pour être autorisé à monter sur la scène. Il travailla avec Louis Jouvet, et c'est lorsque ses parents créèrent *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen qu'il fit ses débuts au théâtre : dans la même pièce qui devait me révéler Delphine Seyrig !... Je cherchais un interprète pour le troisième personnage et, bien sûr, je le voulais presque inconnu. Mon assistant me montra près de deux mille photos, dont celle d'Albertazzi. Nous lui avons demandé de venir à Paris pour vingt-quatre heures et, au bout de dix minutes, l'accord se faisait. Tout de suite, nous nous étions mis à parler de théâtre, de Brecht, des derniers films que nous avons aimés... Car Albertazzi est non seulement un acteur, mais également un animateur très apprécié en Italie. C'est lui qui a mis en scène, au théâtre récemment, *Les Séquestrés d'Altona* de Sartre, et il doit venir nous présenter sa troupe au prochain festival du Théâtre des Nations. Au cinéma, il a tourné dans *La Novice*, avec Pascale Petit.

— Que représente, pour vous, *L'Année dernière à Marienbad* ?

— A l'origine, ce devait être très différent d'*Hiroshima*... Mais je m'aperçois qu'il y a des thèmes qui reviennent. Pourtant, ici, il y a trois personnages principaux. Et chacun participe à l'action étroitement. L'incarnation est forte, le ressort est physique. Le décor joue un rôle, mais pas de premier plan, il n'est pas « pittoresque ». Je voudrais, sans théorie ni manifeste, retrouver avec ce film les conditions de la lecture, c'est-à-dire que le spectateur se sente seul, comme le lecteur, qu'il n'ait pas besoin, pour s'intéresser à l'histoire, des éléments connus de progression dramatique, qu'il n'ait pas besoin de s'appuyer sur l'anecdote, la réplique, l'explication, la chronologie. Je voudrais que la vraie tension ne provienne pas tant du scénario que de l'image et du son, qu'elle s'impose à l'œil et à l'oreille. Mais on y trouvera, bien sûr, des thèmes psychologiques et même psychanalytiques très connus puisqu'ils font partie de notre monde mental. Je crois qu'il ne faut pas sous-estimer le public.

— Tout ce que vous m'en dites me rend plus impatient encore de voir *L'Année dernière à Marienbad*.

— Pas autant que moi, qui en suis au stade terrible et merveilleux du montage. Je découvre, morceau par morceau, un film. Mais que donnera l'ensemble ?...

— Nous espérons le savoir très bientôt, puisqu'on le cite parmi ceux qui pourraient représenter la France au prochain Festival de Cannes.

(Texte des questions et retranscription des réponses : Gilbert Guez - *Cinéma* 14 mars 1961)

réponse à Clarté

Ma première question a de quoi l'effrayer :

— Vous considérez-vous comme un maître à penser ?

Il a une moue dubitative : « Je ne vois pas pourquoi je le serais plus qu'un autre... » Il hésite, puis faisant semblant de se prendre au sérieux : « Mais, si on appelle maîtres à penser les gens dont les œuvres font penser, alors oui, peut-être. » Tout au long de l'entretien il montrera la même prudence dans l'expression, la même méfiance envers les mots qui ont vite fait, pour peu qu'on ne les surveille pas, de vous faire dire ce que vous ne pensez pas. Il semble leur vouer une sorte de rancune familière, celle qu'on a pour un instrument obstinément rebelle.

Je lui explique que, pour nous, sont des maîtres à penser tous ceux dont l'œuvre a pu jouer un rôle important dans la conscience des étudiants. Si les étudiants (et les jeunes en général) ont aimé *Hiroshima mon amour*, c'est qu'ils y trouvaient le reflet de leurs préoccupations et de leurs angoisses devant les problèmes que n'ont pas fini de poser sous leurs formes modernes d'érotisme, de bombe ou de névrose, l'amour, la mort et l'oubli (qui est aussi la mort : « La mort est le pays où l'on arrive quand on a perdu la mémoire », dit le commentateur des Statues meurent aussi).

Toutes ces choses dont vous me parlez, ces questions que se posent les jeunes et qu'ils retrouvent dans mon film, il faut bien dire que je n'y avais pas pensé, qu'elles n'étaient pas présentes dans mon esprit au moment où j'ai commencé à travailler. Si je faisais les films que je rêve de faire, ce serait moins pour détruire et démolir que pour provoquer chez le spectateur une remise en question.

Mon but est de mettre le spectateur dans un état tel que huit jours, six mois ou un an après, placé devant un problème,

cela l'empêche de tricher et l'oblige à réagir *librement*. Ce serait merveilleux d'arriver à ce résultat. Ce qu'il faut, c'est ébranler la certitude des gens, les réveiller, faire qu'ils n'acceptent pas les valeurs reçues comme intangibles. C'est plus important à mes yeux que la destruction pure et simple. D'un spectacle destructeur, violent, négatif, les gens sortent plutôt rassurés, en définitive. Ils sont contents d'avoir joué à Guignol. Cela ne va pas beaucoup plus loin que les chansonniers.

Créer un malaise tenace, provoquer en nous cette « purification » dont le nom moderne est « prise de conscience », tout cela fait bien sûr penser à Brecht. Je demande à Resnais ce qu'il pense du rapprochement. Sourire un peu gêné ; mais il ne récuse pas la parenté :

Vous savez, je mets Brecht très haut... Je trouve la comparaison un peu ridicule dans la mesure où lui était un auteur complet, et proposait d'autre part des réponses aux questions qu'il soulevait. Disons que j'ai comme lui le souci de m'adresser au spectateur en *état critique*. Pour cela je veux faire du cinéma qui ne soit pas naturel. Le cinéma vériste, la reconstitution de la vie quotidienne, la reproduction des gestes, je ne trouve pas ça intéressant.

Quant à Brecht lui-même, je l'ai connu assez tard, vers la Libération. C'est dans un journal américain que j'ai lu des extraits de ce qui devait être le *Petit Organon*. On ne connaissait alors que « l'Opéra de quat'sous », et encore dans la version de Pabst, c'est-à-dire complètement déformé.

Ce que j'en avais lu m'avait beaucoup intéressé. Sa démystification du héros, par exemple, tout ce dont parlait Vilar dans le numéro de *Clarté*. Il a raison, il n'y a pas de héros...

— *Vous êtes contre un cinéma de participation ? d'identification à un personnage ?*

Pour moi, le personnage idéal est celui qui, en trois répliques, devient attirant, puis en trois autres repoussant. C'est entre ces deux pôles qu'on peut essayer de saisir l'ambiguïté de la vie. On ne peut pas avoir de jugement définitif, tout est constamment remis en question. La notion même de « salaud » n'a pas un contenu fixe, et vous connaissez la phrase de Sartre tant que la mort ne lui a pas donné sa forme...

Par son respect de l'ambiguïté, son refus de donner du monde une image figée, sa volonté de remettre en question les habitudes mentales du public, la tentative de Resnais rejoint celle du nouveau roman que Claude Simon définit comme une discipline de la « contestation ».

(Je n'ai pas lu Claude Simon, je connais mal le nouveau roman).

— *Pourtant, dans votre prochain film, l'Année dernière à Marienbad, vous travaillez avec Robbe-Grillet ?*

— Oui (c'est mon producteur qui me l'a fait rencontrer). A une première lecture du *Voyeur*, je n'avais pas « marché », puis huit jours plus tard, je me suis aperçu que le malaise persistait, que tout cela faisait son chemin en moi. Ce n'est pas un livre qui vous laisse tranquille.

— *N'est-ce pas précisément cet état de gêne que vous voulez provoquer chez le spectateur ?*

— Oui, et le plus étonnant, c'est que nous soyons arrivés au même point par des chemins différents. Il y a des moments où les choses sont dans l'air. Voyez *Zazie* : il y a là des recherches tellement semblables aux miennes que j'ai l'impression, après coup, d'avoir copié Malle.

Robbe-Grillet m'a soumis cinq scénarios, tous intéressants. Nous avons choisi le plus difficile.

Un homme apporte à une femme un passé, cette femme le refuse, puis paraît l'accepter. C'est peut-être le contraire. Ça a l'air idiot, réduit à cela. C'est un film qui se place entièrement sur le plan des apparences. Tout y est équivoque. D'une scène on ne peut pas dire si elle se passe aujourd'hui, hier, ou il y a un an ; d'une pensée, si elle appartient à tel ou tel personnage. Réalité et sentiments, tout est remis en question, ce qui est rêvé et ce qui ne l'est pas... Ça a l'air d'un exercice gratuit et peut-être que ça l'est.

Il a l'air étonné de cette découverte : « Ça m'épate », répète-t-il. Puis, avec une certaine véhémence et me prenant à témoin de son illogisme :

— Et faire ce film au moment où je crois, justement, qu'on ne peut faire de film, en France, sans parler de la guerre d'Algérie. D'ailleurs, je me demande si l'atmosphère close et étouffante de *L'année dernière à Marienbad* ne résulte pas de ces contradictions.

— *Aimeriez-vous faire un film sur la guerre d'Algérie ?*

— J'avais un projet assez précis, un scénario d'Anne-Marie de Villaine : il s'agissait des répercussions de la guerre sur les rapports d'un couple dont le mari était rappelé. Cela recouvrait, du reste, certaines recherches formelles... D'ailleurs ces recherches ne sont pas que formelles. Un film classique ne peut pas traduire le rythme réel de la vie moderne. Dans la même

journée, vous faites vingt-six choses différentes, vous allez au cours, au cinéma, à votre réunion de cellule, etc. La vie moderne est faite de ruptures, cela est ressenti par tout le monde, la peinture comme la littérature en témoignent, pourquoi le cinéma n'en témoignerait-il pas également, au lieu de s'en tenir à la construction linéaire traditionnelle ?

— *Je me demande s'il n'y a pas dans votre œuvre une évolution qui la tirerait peu à peu hors de l'histoire. Avec Nuit et Brouillard, on était en plein dans l'histoire ; dans Hiroshima, la part du monologue intérieur s'accroît, vous essayez de recréer la vie intérieure ; dans Marienbad, il me semble qu'il n'y aura que cela...*

— Oui, *Marienbad* est totalement onirique ; c'est une comédie musicale (sans chansons) qui tente d'approfondir les forces du rêve. Mais je ne crois pas qu'il y ait d'évolution définitive dans l'ensemble de mes films, il n'y a pas de rupture par rapport à ce que j'ai pu faire, mais un balancement entre deux tendances qui coexistent, et qui l'emportent à tour de rôle.

— *Vous avez parlé de « comédie musicale », d'autres d'« opéra »...*

— Il y a, si vous voulez, un ton récitatif qui correspond à l'opéra. D'ailleurs je pense que le cinéma fera des opéras, puisque le théâtre n'en fait plus.

J'ai toujours accordé une grande importance à la piste sonore. La musique, ou le texte, font partie intégrante de l'image. J'avoue être surpris, par exemple, quand on me dit qu'Antonioni n'attache pas d'importance à la musique de ses films. Imaginez combien *Le Cri* serait différent, sans la musique de Fusco. On m'a parfois reproché de donner une place exagérée au texte, mais à me tromper, je préfère que ce soit dans ce sens. Le cinéma en reste encore à la primauté de l'image.

— *Est-ce que Marienbad sera aussi une variation sur la mémoire ?*

— Non. J'ai essayé de faire quelque chose d'aussi différent que possible d'*Hiroshima*.

L'action (si l'on peut dire) a l'air de se passer vers 1930, je dis bien « a l'air ». J'ai voulu renouer avec un certain style de jeu du cinéma muet. La mise en scène ; les maquillages essaient de recréer cette atmosphère...

— *Pourquoi 1930 ?*

— (Evasif) : une envie...

— *Vous avez le goût du suranné ?*

— (Riant). C'est cela. Je veux faire des films qui soient des expériences. Toutes les expériences sont intéressantes. Même si un film est condamné, s'il y a dix bonnes minutes, il servira à quelque chose.

— *Comme Robbe-Grillet, vous pensez qu'il peut y avoir des « impasses fécondes » ?*

— Tout à fait. Mais encore une fois, ce film n'a aucunement valeur de conclusion. La preuve, c'est que j'ai maintenant envie de tourner *Les Aventures de Harry Dickson*. Ce sera un film fantastique et policier — policier, du moins dans la mesure où dans enquête il y a quête...

Changement de décor : Harry Dickson est un héros de roman populaire, cousin de Nick Carter et des personnages de ces comics dont Resnais partage le goût avec Queneau et Chris Marker, et dont il aime dire qu'ils lui ont appris le cinéma. La plupart de ces bandes (américaines), contemporaines de Scott Fitzgerald, sont aujourd'hui à peu près introuvables. La Bibliothèque Nationale elle-même n'en possède qu'un fond très incomplet : la « mémoire du monde » a bien des trous.

Nous voilà loin d'Hiroshima et des problèmes de la jeunesse...

— *Le plus important, dans Hiroshima, n'est-ce pas le parallèle qui est établi entre un drame individuel et un drame collectif ? Les mettez-vous sur le même plan ?*

— Plastiquement, oui. Mais on nous a accusés de donner autant d'importance au drame individuel, comme si on voulait identifier l'énorme tragédie d'Hiroshima au drame en apparence dérisoire de la « tonte » d'Emmanuelle Riva ! Ce n'est pas la question.

Toute douleur est incommensurable. Nous avons rapproché ces deux drames, ces deux douleurs, pour mieux les appréhender.

Il esquisse de la main une sorte d'entonnoir, de « vase communiquant » de la douleur : « la douleur des 260 000 personnes qui brûlèrent s'amenuise dans cette petite douleur personnelle. Entre les deux, il y a des correspondances, des rimes.

— *Dans votre film, il y a donc une dialectique entre un drame sentimental et un drame historique. Pourrait-on isoler l'aventure sentimentale de son contexte collectif ? Et l'imaginer sans l'arrière-plan d'Hiroshima ?*

— Il n'y a pas d'aventure sentimentale intemporelle, sauf peut-être dans le rêve. Et encore le rêve lui-même est-il condi-

tionné : pourquoi rêve-t-on de telle ou telle manière ? D'ailleurs, les rêves d'évasion sont souvent des signes de névroses, et propres aux sociétés angoissées.

— *Pensez-vous qu'il y a un parallèle entre ces rêves d'évasion et le cinéma d'évasion, produit d'une société fermée ?*

— Bien sûr, les films d'évasion prolifèrent dans les régimes policiers (l'Espagne, le Mexique d'une certaine époque).

— *On prétend que lorsque l'homme sera libre, il ne rêvera plus. Faut-il en déduire qu'il ne fera plus de cinéma ?*

— On prétend parfois qu'il n'y aurait pas d'artistes sans la douleur... Ce ne sont que des hypothèses. Faux problème, à mon avis : pourquoi dans un monde heureux, n'y aurait-il pas des artistes qui diraient « autre chose » ? Quoi ? C'est difficile à imaginer, ça sort de notre cadre mental. Des gens ont dit bêtement qu'il valait mieux brûler tout Van Gogh pour construire un H.L.M. de plus. Ce sont des discussions imbéciles qui veulent opposer les H.L.M. à l'art. Engels, je crois, disait que dans une société heureuse, l'art aurait une plus grande place. On a prétendu que les gens s'ennuieraient, ne travaillant plus assez. Quand la journée de travail sera réduite à quatre heures et que tout le monde sera ouvrier...

— *C'est-à-dire que personne ne sera qu'ouvrier...*

— La part du loisir sera d'autant plus grande et les gens auront plus de temps à consacrer à l'art. Vailland a dit là-dessus de très bonnes choses (un temps) ; je vous parle du Vailland d'il y a dix ans. Vailland a été une sorte de Dieu pour moi, une passion de jeunesse. J'aurais aimé tourner un de ses romans. *Les mauvais coups*, par exemple. Mais ce n'était pas alors le moment pour de tels films : je ne faisais que des courts métrages et les producteurs avaient peur.

— *Envisagez-vous de revenir, à l'occasion, au court métrage ? Il paraît admis qu'un auteur commence par végéter en fabriquant des documentaires en attendant de pouvoir faire son premier long métrage. Après quoi, il ne fait plus que cela. Ce qui implique une hiérarchie des genres ?*

— Il ne s'agit pas de faire du court métrage un genre inférieur. Le problème se pose en fait en termes financiers. Le court métrage n'est pas payant. La structure du marché de distribution n'est pas favorable aux films de qualité, trop longs et trop chers au goût des exploitants. Il faudrait créer des salles spécialisées dans les courts métrages. Il faudrait aussi débarrasser les programmes des actualités qui devraient trouver leur place à la Télévision.

— *Pour en revenir à Hiroshima, Emmanuelle Riva dit qu'elle a « une moralité aouteuse parce qu'elle doute de la morale des autres ». Pour vous, ce doute est-il la première étape vers une émancipation ?*

— Attention ! les personnages d'un film ne sont pas forcément des porte-paroles. Toute phrase du dialogue n'est pas exemplaire. Faire dire ces mots à l'héroïne, c'est se placer à l'intérieur de sa psychologie. Evidemment, c'est aussi, à sa manière, une boutade de boulevard.

— *On a beaucoup discuté ces raisons que les deux héros pouvaient avoir de se séparer à la fin du film ? Craignent-ils les compromis de la vie quotidienne, refusent-ils de « faire la part des choses », comme le dit Sagan à propos du Couple ? Emmanuelle Riva est-elle trop marquée par son échec de Nevers, et n'étant pas morte de la mort de son premier amour, sait-elle d'avance qu'elle oubliera à nouveau ?*

— Je crois qu'ils se quittent parce que leur amour n'a pas de racines. Sa rencontre avec le Japonais lui fait surtout découvrir ce qui lui a manqué pendant dix ans de vie conjugale. Elle dit bien avoir été heureuse, mais je pense que son mariage est surtout une union affectueuse et tranquille. Le choc érotique la bouleverse. Elle ne croyait plus cela possible. Elle est réveillée de 12 ans de « torpeur ». Je crois que cette « épreuve de vérité » lui sera salutaire. Si on imagine une suite au film, je crois qu'il se passerait quelque chose à son retour en France...

— *Parce qu'elle reviendra en France ?*

— A mon avis, oui ; mais là encore ce n'est qu'une hypothèse ; peut-être que Marguerite Duras ne dirait pas la même chose.

— *L'échec final de leur aventure est-il désespérant ?*

— Non, nous avons voulu montrer sa névrose à elle. Je n'emploie pas névrose au sens psychanalytique, mais au sens où des milliers d'entre nous sont névrosés. Il y a chez elle une sorte de provocation, de révolte contre son milieu : d'une part contre sa famille ; ce père bizarre, réfugié dans la boisson, sa mère, peut-être juive, et qui vit séparée d'eux ; d'autre part contre la guerre et les conditions qu'elle crée pour leur amour : on peut supposer que les parents de son amant sont professeurs à Fribourg et menacés par les nazis, si bien qu'il ne peut pas désertier. Naturellement, ce n'est pas sûr, c'est encore une hypothèse...

Cette façon nouvelle pour un auteur de parler de ses personnages, de respecter leur liberté, liée à tout ce qu'elle comporte

de nouveau dans la manière d'appréhender le monde, risque parfois de désorienter le spectateur. On a accusé Resnais de faire des films pour intellectuels, sans véritable audience populaire. Il s'en défend vivement : ce qui l'intéresse, c'est la démocratisation des procédés que le nouveau roman, par exemple, ne mettait à la portée que d'un faible public.

— Avez-vous fait l'expérience d'assister à une projection d'Hiroshima dans une salle de quartier ?

— Oui. Bien sûr, il y a des gens qui rient, qui s'en vont. Mais dans l'ensemble, les deux tiers des spectateurs restent. Et si des millions de spectateurs ont vu *Hiroshima*, croyez-vous qu'ils étaient tous des « intellectuels » ?

— Est-ce que vous croyez à l'éducation du public ?

— L'audience d'un film se transforme. De toute façon, il ne faut pas être pessimiste. Ce qu'il faudrait, c'est pouvoir expliquer au spectateur, qui ne s'attend pas à ce qu'il va trouver.

— N'est-ce pas le rôle de la presse ?

— Oui, mais un film passe dans un cinéma de quartier après que les articles qui lui étaient consacrés aient paru. Il faudrait afficher quelque chose à la porte du cinéma, mieux synchroniser la publicité du film et son exploitation dans les quartiers.

— Et à l'étranger, quel accueil a-t-on fait à votre film ?

— Il vient de recevoir le prix de la Critique à New-York, ainsi que le prix des Distributeurs. Il va même être doublé, ce qui est très rare là-bas. Le plus curieux, c'est que le film avait été écarté du Festival de Cannes, pour ne pas gêner les Etats-Unis. Aujourd'hui, c'est là-bas qu'il fait la meilleure carrière (la même chose s'est produite pour *Nuit et Brouillard* avec l'Allemagne). A Moscou, il a suscité de nombreuses polémiques. Présenté hors festival, il a été le seul à être projeté cinq fois. J'ai reçu une lettre de félicitations de jeunes cinéastes soviétiques.

Personnellement, je pensais avoir fait un film « vieux jeu », à la 1930, avec des recherches de montage et de découpage, quelque chose comme *Intolérance*. Au fond, hasarde-t-il en souriant, peut-être suis-je resté un amateur de films muets, donc un adolescent...

— C'est sans doute pour cela que les jeunes trouvent dans vos films le reflet de leurs préoccupations. En particulier, ils y trouvent un ton nouveau dans la manière de parler de l'amour.

— Oui, c'est d'ailleurs lié à une certaine atmosphère intellectuelle. On ne parle plus de l'amour comme avant. Avant, on se résignait à l'échec de l'amour, on n'en parlait pas. Cela provoquait plutôt une sorte de désespoir romantique, on disait que l'amour était impossible. On n'acceptait pas les possibilités de changement. Les passions étaient des passades, il était admis que l'amour ne pouvait pas décemment se prolonger au-delà du service militaire. Maintenant, on croit à la vérité de l'amour. L'amour n'est plus une compensation dans un monde où il ne subsiste rien d'autre ; les jeunes le prennent au sérieux et le considèrent comme quelque chose de grave.

Je crois qu'il y a moins de gens malheureux. Encore qu'il puisse paraître idiot de parler de progrès dans le domaine des sentiments.

— Puisqu'on parle de progrès dans les sentiments, Antonioni a noté le décalage entre la marche incessante de la science et la stagnation de la morale qui continue de reposer sur « des mythes et des tabous périmés ». Ses films sont une illustration de ce « douloureux divorce ». Les vôtres le sont-ils également ?

— J'aimerais bien !

— Antonioni parle aussi de « la peur de l'homme devant l'inconnu moral... »

— Effectivement, à chaque fois on a un peu l'impression de se heurter à un mur. On ne sait pas si de l'autre côté il y aura des choses merveilleuses ou un gouffre. A ce propos, je peux vous répéter ce que Fellini me disait un soir, sur la plage des « Vitelloni » : « J'ai l'impression que chaque film que je fais frappe à une porte, et que si la porte s'ouvrait, je m'arrêteraie de faire du cinéma ».

— Devant cet « inconnu moral », les gens se posent des questions. Pensez-vous leur apporter des éléments de solution ?

— Je partage les interrogations du spectateur, je pose les questions avec lui. Les réponses, j'aimerais bien les donner, mais...

— C'est ce que nous avait aussi répondu Mocky...

— Ce n'est pas par principe que je ne réponds pas, en disant par exemple que ce n'est pas le rôle de l'artiste de donner des réponses : si je ne réponds pas, c'est que je ne peux pas. (Naturellement je ne préjuge pas en disant cela de l'attitude de Mocky.)

— Il y a une question qui sort un peu de notre propos, mais que j'aimerais vous poser : on dit souvent qu'« avant », tout était plus simple, mais qu'aujourd'hui, on ne peut pas s'y

reconnaître. Jean-Luc Godard, par exemple, déclarait récemment qu'avant la guerre, au moment du Front Populaire ou de la guerre d'Espagne, tout était clair, il n'était pas difficile de prendre parti. Croyez-vous que les cartes étaient si bien distribuées alors, et sont si bien brouillées maintenant ?

— Non, c'est une illusion : le recul seul fait paraître les choses faciles. Quand on a le nez sur l'événement, il est toujours difficile d'y voir clair. *La Force de l'Age*, par exemple, nous montre que même pour des gens lucides, le choix n'était pas si aisé...

D'ailleurs une situation claire elle-même est parfois illusoire. Regardez : avant le XX^e Congrès, d'une certaine façon tout était simple et bien tranché. C'est parce qu'on masquait les vrais problèmes. Maintenant, la situation est peut-être plus compliquée, mais aussi plus intéressante. On en a fini avec un certain style de discussion. Le climat est plus confiant, plus exaltant.

— *Le thème de l'oubli est une ligne de force de votre œuvre : oubli et mort d'une culture, d'un art, des sentiments. L'héroïne du film exprime cette hantise de l'oubli. L'oubli est-il un mal nécessaire ?*

— Si on n'oublie pas, on ne peut, ni vivre, ni agir. Le problème s'est posé pour moi quand j'ai fait *Nuit et Brouillard*. Il ne s'agissait pas de faire un monument aux morts de plus, mais de penser au présent et au futur. L'oubli doit être construction. Il est nécessaire, sur le plan individuel comme sur le plan collectif. Ce qu'il faut toujours, c'est agir. Le désespoir, c'est l'inaction, le repli sur soi. Le danger, c'est de s'arrêter.

Pour *Hiroshima* non plus, il ne s'agissait pas de faire un monument aux morts. Là-bas plus qu'ailleurs, il importe de vivre. Partout on sent la présence de la mort. Par réaction, on ressent un violent appétit de vivre, une volonté de sensations immédiates. C'est une réalité psychologique banale. Cela peut expliquer peut-être un certain besoin de libération sexuelle...

— *Pour nous aussi, la mort est devenue plus présente : il y a la guerre, il y a toujours cette menace de la bombe de Damoclès que les gens s'habituent à sentir planer sur leur tête. Peut-être est-ce une des explications pour la remise en question que les jeunes font des valeurs sur lesquelles ont vécu leurs parents, notamment en matière de morale sexuelle — remise en question qu'on essaie de camoufler en non-conformisme.*

— Oui, il y a chez les jeunes un besoin de satisfactions

immédiates. On a l'impression qu'ils ne se contenteront pas de promesses. Autrefois, on leur apprenait à rêver d'une vie calme, à penser à l'avenir. On parlait en termes de maisons de campagne et de retraite. Tout cela est fini aujourd'hui, et je trouve cela plus sain. Il y a moins d'hypocrisie.

— *Une des valeurs les plus attaquées est sans doute la fidélité. Pensez-vous qu'on doive la mettre en cause ?*

— C'est un cas limite. Je pense que dans ce domaine, il n'y a que des cas particuliers. Disons que la fidélité par principe me paraît odieuse. Par besoin, je trouve ça merveilleux. De toute façon, nous vivons dans une société qui nous élève dans l'idée de la fidélité alors que les statistiques (encore faut-il croire aux statistiques, bien sûr), disent que 80 à 85 % des couples sont infidèles : que cela plaise ou non, c'est un état de fait, il faut bien en tenir compte.

— *Croyez-vous à l'amour-passion, à l'amour fou de Breton ?*

— Je suis pour l'amour fou, malgré la part de mythe et de mystification qu'il comporte. Et je tiens Breton pour un des plus grands poètes de l'amour.

— *Quelle place faites-vous à l'amour dans une vie ?*

— La première. Mais pas n'importe quel amour.

L'amour doit être vécu sur le plan de l'égalité ; dans ces conditions, c'est passionnant.

— *L'émancipation actuelle de la femme permet-elle un « progrès » dans l'amour ?*

— La condition de la femme s'améliore. Cela va aussi avec quelques inconvénients passagers.

— *Dans la mesure où le manque de compréhension de l'homme peut provoquer l'extrémisme de la femme...*

— Toutes ces questions me passionnent. J'aimerais traiter le sujet que Mocky a abordé dans *Un Couple*. Si je pouvais, j'aimerais aussi faire un film sur le contrôle des naissances.

— *Mais il serait interdit ?*

— Ce n'est pas une raison pour ne pas le faire. Il faut mettre la censure au pied du mur. Si tous les gens qui disent avoir à souffrir d'elle, tous les grands noms, les Clouzot, Autant-Lara, etc..., s'entendaient pour faire des films sans concessions, puis pour les présenter en même temps à la censure, il faudrait choisir entre faire un scandale ou les laisser passer. De toute façon, le barrage serait ébranlé. Mais on n'a pas le droit de s'autocensurer et de tricher avec soi-même au nom d'une censure hypothétique.

Resnais s'est toujours défendu d'être un martyr de la censure. Il cite, en riant, un article polonais qui prétendait que tous ses films avaient été censurés. En fait, précise-t-il, un seul l'a été : Les Statues meurent aussi.

A l'origine, c'était un film sur l'art nègre, que *Présence Africaine* nous avait commandé. Avec Chris Marker, nous avons commencé à travailler ; nous n'avions pas, au départ, l'idée de faire un film anticolonialiste et antiraciste. C'est naturellement que nous avons été conduits à poser quelques questions, qui ont valu au film d'être interdit.

En faisant un film, j'essaie de ne pas penser à son interdiction possible. La sincérité et la liberté ne sont pas payantes, mais c'est une affaire de goût personnel. Ce qui importe, c'est de ne pas se taire, d'essayer de ne pas tricher.

(Texte des questions et retranscription des réponses : Sylvain Roumette - Clarté N° 33 février 1961)

réponse à Esprit

— *Avez-vous le sentiment d'appartenir à un groupe ou à une école cinématographique ?*

— Aucun des jeunes cinéastes n'a ce sentiment, moi non plus. Ceci dit, il existe entre nous des points communs ; par exemple, nous aimons souvent les mêmes films, nous fréquentons la Cinémathèque de Langlois.

— *Vous avez des affinités particulières avec des gens comme Varda, Marker ?*

— Bien sûr, des affinités personnelles, mais comme nous ne parlons pas de ce que fait l'un ou l'autre, je ne vois pas comment nous pourrions nous influencer, ce sont des goûts communs qui nous rapprochent plutôt que des influences d'œuvre à œuvre.

— *Vous niez, comme tout le monde, l'homogénéité de la « nouvelle vague » ; cependant vous n'avez pas le sentiment de faire le même cinéma que vos prédécesseurs, Autant-Lara par exemple ?*

— Peut-être est-ce ce qu'on veut dire quand on oppose le cinéma « théâtral » au cinéma romanesque. Nous rêvons d'un cinéma beaucoup plus libre avec un peu d'improvisation à chaque séquence. Mais c'est dans la construction dramatique plus que dans le jeu des acteurs que doit être la différence. Les recettes traditionnelles de construction (rebondissement

dans le dernier tiers...) ne sont sans doute qu'une des possibilités du cinéma.

— *Dans ce numéro, Marie-Claire Wuilleumier, essayant de caractériser un certain cinéma moderne, vous rapproche de Antonioni, Varda, Rouch... et note parmi les points communs l'utilisation des temps morts — ceux où il ne se passe rien...*

— C'est vrai, mais nous ne sommes pas les seuls, c'est aussi, par exemple, ce qui donne au *Grisbi* de Becker son « poids » insolite. Ce n'est pas du tout dans la tradition du théâtre de Henry Bernstein, où « l'éclat » entre le couple se passe au milieu des cris. D'ailleurs, je n'en fais pas un système. Pour *Hiroshima*, ça s'est trouvé comme ça, c'est un style qui a fini par s'imposer à nous, à Marguerite Duras et à moi. Les plans, plus anecdotiques que nous avions songé un moment à rajouter pour étoffer l'histoire de Nevers, nous avons dû y renoncer ; ça n'allait plus, on avait l'impression que la fille réfléchissait avant de parler.

— *La construction d'Hiroshima semble trancher sur celles que nous avons coutume de voir au cinéma — et qu'on pourrait comparer à un accent circonflexe : introduction, crise, dénouement. Au contraire, votre film est l'histoire d'une crise, d'une séparation qui commence dès les premières images, pour se consommer à la fin dans un déchirement total, c'est un decrescendo.*

— En effet, il est d'usage de placer au début du troisième tiers du film le rebondissement qui permet aux spectateurs d'éviter l'ennui. Nous savions bien, Marguerite Duras et moi, qu'en nous refusant cette habitude et en cherchant plutôt une construction musicale, nous risquions de lasser et, de fait, nombre de spectateurs considèrent le film comme soporifique. Nous avons préféré prendre ce risque.

Sur les recommandations des distributeurs, et en tenant compte de toutes les remarques intelligentes qui m'avaient été faites, je me suis efforcé de raccourcir la version destinée aux salles de quartier et de province. Eh bien, le résultat a été catastrophique. Le film a paru beaucoup plus long qu'auparavant, presque incompréhensible, bizarre, gratuit, en tout cas pas moins ennuyeux.

— *Vous parlez de « construction musicale », la musique a une très grande importance pour vous ?*

— Une importance capitale : souvent dans un découpage je pars d'une image autour de laquelle se développe un mouve-

ment d'autres images qui doivent être solidaires de la première comme le sont les éléments d'une composition musicale. Même, *Toute la mémoire du monde* est partie de quelques mesures d'une opérette de Kurt Weill, *Lady in the dark*. Cela a donné, séparés par des plans très brefs, de longs travellings, de grands mouvements qui correspondent aussi bien au baroque architectural de la Bibliothèque Nationale qu'à la musique de Kurt Weill.

Stravinsky m'a aussi beaucoup marqué, même ses œuvres récentes. Pour moi, *Apolon musagète* est une œuvre capitale.

— Vous avez dit que vous visiez un cinéma-opéra, que vous essayiez de transcender le réalisme de l'image.

— Ce que j'ai voulu : réaliser l'équivalent d'une lecture, laisser au spectateur autant de liberté d'imagination qu'en a un lecteur de roman. Qu'autour de l'image, derrière l'image, et même à l'intérieur de l'image, il puisse laisser aller son imagination, tout en subissant la fascination de l'écran.

— Cette « discrétion » vis-à-vis des spectateurs ne vous rapproche-t-elle pas de certaines tendances du « nouveau roman » ?

— J'ai travaillé avec Cayrol pour *Nuit et Brouillard* et en faisant *Hiroshima* j'ai souvent pensé aux conversations que nous avions eues ensemble sur ce film. Il y a trois mois, j'ai découvert Robbe-Grillet. Nous travaillons ensemble à un scénario et il est certain que nous nous entendons très bien.

— On voit bien, en effet, comment les descriptions objectives et minutieuses de Robbe-Grillet peuvent être l'équivalent des images apparemment neutres de vos films (je pense au travelling dans *Hiroshima* à vitesse constante — et au travelling dans *Nevers*). Le montage pourrait être un équivalent de la construction du roman.

— Nous sommes tellement conscients de ces similitudes (les romans de Robbe-Grillet donnent l'impression d'être prêts d'avance pour le tournage, le découpage paraît être déjà fait) qu'elles nous entravent plutôt. Nous voyons dans la facilité des correspondances un piège qu'il faut éviter en recherchant des équivalences. C'est justement quand le roman a l'air le plus « cinéma » qu'il faut s'écarter de la description littéraire.

— Vous avez l'impression que l'on arrive à un cinéma qui cherche à « distancer » le spectateur du spectacle ?

— C'est au moins ce que je souhaiterais : que le spectateur ne s'identifie pas au héros, mais seulement, par moments, aux sentiments du héros. Qu'il ait des moments d'identification,

et aussi des moments de retrait. Qu'il se sente concerné à travers des moments d'émotion qui lui sont communs, avec tel personnage, mais qu'il garde son jugement. Dans *A bout de souffle*, ce qui me passionne, c'est l'échange de sentiments entre Belmondo et Jean Seberg, mais je peux trouver leur personnage antipathique, si ça me plaît. Ceux qui ont sur ce film un jugement moral y voient un film fasciste : la glorification du gangster, de la dénonciation, ceux-là s'identifient ou veulent s'identifier aux héros du film. D'ailleurs cette liberté est reconnue depuis longtemps au spectateur de théâtre et au lecteur de romans. Certes, on peut alors tomber dans une sorte de complaisance de voyeur, celle que l'on a dans la rue devant un accident.

Vis-à-vis de l'héroïne d'*Hiroshima*, je crois aussi qu'on doit ressentir de la sympathie, mais avec de la réserve, de l'agacement... (d'ailleurs n'est-ce pas ce qui se passe continuellement dans l'amitié et dans l'amour ?). Pendant le tournage, nous racontions le soir toutes sortes d'histoires à son sujet, par exemple : elle est mythomane et cette histoire de Nevers qu'elle raconte à son Japonais n'a jamais eu lieu, ou bien : elle n'est pas à Hiroshima mais dans un asile, toute cette aventure c'est elle qui l'invente. Vous voyez à quel point ce personnage pouvait nous échapper, comme au spectateur. C'est aussi pour laisser sa liberté de jugement au public que nous n'avons pas indiqué que le soldat allemand était anti-nazi, c'était pour nous implicite, mais nous avons refusé de le dire pour ne pas dédouaner trop visiblement l'héroïne, ne pas rendre la sympathie trop facile, ne pas favoriser une identification que le public recherche trop.

— A propos de « distanciation », on a prêté au commentaire de Queneau pour *Le chant du styrène* une intention parodique, on y a vu une manière de se dégager du « sujet » du film.

— Ça n'a pas été compris ; je pensais à la poésie didactique de Boileau, de Malherbe et il me semblait qu'un texte en vers serait plus efficace, pédagogiquement, et puis je sentais confusément qu'il existait un rapport entre l'alexandrin et le cinémascope ; enfin j'ai un certain goût pour le mélange du sucre et du sel, pour les rencontres un peu insolites. Ça a l'air d'un paradoxe, mais Péchiney au début ne voulait pas du commentaire de Queneau et avait fait écrire un commentaire classique, sobre, mais à l'expérience, on s'est aperçu qu'on comprenait vaguement quelque chose dans la version Queneau, tandis qu'avec un commentaire classique la suite des transformations chimiques était encore moins perceptible.

Maintenant Péchiney diffuse la version Queneau. On ne me demandait d'ailleurs pas d'expliquer la fabrication du styrène, mais simplement de montrer que c'était une matière noble, puisque sa fabrication était très complexe et demandait des tas de connaissances — parce que entièrement recréée par l'homme.

— *Ne craignez-vous pas que ce cinéma-lecture, ce cinéma « littéraire » n'amène une rupture avec le grand public ?*

— En tout cas pour l'instant le public accepte facilement ce cinéma. Il y a un indice très sûr : l'attitude des producteurs qui appuient le jeune cinéma.

— *Croyez-vous que le cinéma soit par essence réaliste ?*

— Ce n'est pas sûr ; il y a toujours eu deux tendances : celle du réalisme et celle de l'imaginaire. Dès les débuts du cinéma il y a eu l'école Méliès et l'école Lumière et ça a toujours continué depuis.

Dans *Hiroshima*, le début n'est pas seulement une représentation du couple, c'est une image poétique. Et la cendre sur les corps, ça ne se réfère à aucune réalité anecdotique, c'est une pensée. Quant au commentaire, il se rapproche de ce que vous pouvez proférer dans le demi-sommeil du matin ou quand vous parlez seul dans la rue en état d'exaltation.

De même l'utilisation de la couleur peut aussi bien se faire dans un sens réaliste ou non réaliste que l'inverse. *A priori*, il me semble qu'un film est toujours sonore, parlant et en couleur. Ensuite on peut essayer de faire des recherches : faire muet et en noir et blanc, par exemple. Dans *Nuit et Brouillard*, je n'ai cherché qu'une couleur réaliste, qu'une reproduction la plus fidèle possible du lieu. Dans *Le chant du styrène*, au contraire, il y a des transpositions, il y a des dominantes qui sont utilisées consciemment.

— *Est-ce que vous pourriez faire éventuellement un cinéma fantastique ?*

— Certainement. Pourquoi ne ferait-on pas l'équivalent cinématographique d'*Alice au pays des merveilles* ? Je crois que, personnellement, je n'aurais pas les qualités d'imagination nécessaires ; c'est très difficile de pouvoir tenir ce souffle-là pendant une heure et demie. Mais, ce n'est pas une raison pour ne pas essayer de vaincre cette difficulté.

— *Le fantastique français, à part Orphée, est assez mauvais.*

— Le comique aussi. Et puis, je me refuse absolument à définir un art par son passé.

— *Il n'empêche que si on représente un monsieur qui marche à l'envers, le spectateur n'accepte pas...*

— Si un metteur en scène arrive à nous y faire croire, il a gagné.

— *Est-ce que vous croyez à la vertu de procédés comme l'écriture automatique ?*

— Pour moi, je les crois indispensables, on ne peut pas travailler autrement. Mais il y a aussi la manière d'utiliser le matériau, parce que je crois qu'une fois que l'écriture automatique a donné son maximum, on peut toujours choisir et faire une espèce de montage. On fait un choix parmi les éléments qu'on a ramenés de la pêche au trésor. L'idée vient d'une manière purement automatique. Ensuite, si je peux la justifier rationnellement, bien entendu je la garde ; si par contre elle me paraît sans valeur, alors je la rejette. Mais si elle revient d'une manière obsédante, alors je la garde, parce que justement je ne peux pas la justifier rationnellement. Ce que j'aime chez certains peintres, chez Max Ernst en particulier, c'est cette liberté, cet onirisme alliés au sens de la mise en scène.

— *Le hasard intervient-il souvent dans vos films ?*

— Oui, comme dans tous les films, au moment de la prise de vue, du cadrage : si l'on part pour faire un plan général, par exemple, qu'on pose la caméra par terre et que, regardant par hasard dans le viseur on voit le contre-champ de ce que l'on allait filmer, et si ce contre-champ tout à coup vous donne une idée, bien sûr c'est ça qu'il faut faire. Le hasard a sélectionné cette image parmi les 2000 qui se sont produites depuis le moment où vous avez pris la caméra pour la porter. Il faut tout le temps être en alerte.

— *L'interprétation introduit aussi un élément de hasard.*

— Oui, bien sûr. On demande tel geste à un acteur et il en fait un autre, qui tout à coup nous paraît vrai ; bien entendu, il faut sauter sur celui qui vient d'être créé.

— *Ce fut un grand changement pour vous de passer des objets aux acteurs ?*

— C'est reposant surtout... Si vous saviez ce qu'on peut en avoir assez de cadrer un cendrier, de l'éclairer un petit peu plus à droite, un petit peu plus à gauche, etc... C'est très oppressant, très lassant.

— *La légende dit que vous avez commencé très jeune à faire du cinéma ?*

— A treize ans. Malheureusement, j'étais parti sur de très mauvaises bases ; j'avais commencé à tourner un *Fantômas* et je pensais que puisque les acteurs étaient des enfants, je n'avais qu'à rapprocher la caméra pour les faire paraître adultes. Mais à la projection ça n'allait pas du tout. Je me suis désespéré et les comédiens se sont découragés. Ça n'avait rien d'anormal, à l'époque, de faire du 8 mm. L'originalité, c'était de tourner avec des personnages.

Je n'arrive pas à considérer le cinéma comme un métier ; au début c'était pour moi quelque chose comme la flânerie du pharmacien lorsqu'il a fermé sa boutique. Maintenant encore, j'ai l'impression de faire du bricolage. Pour qu'un film m'intéresse, il faut qu'il ait un côté expérimental, c'est ce qui manquait au *Gauguin*, et c'est pourquoi c'est un mauvais film.

Il est certain que, dans ma vie, je n'arrive pas à faire passer le cinéma au premier plan. Vous voyez le nombre de films que je fais : ce n'est pas par hasard. Je n'aime pas sacrifier une soirée à travailler, ça me paraît anormal.

— *Marguerite Duras disait pourtant que vous étiez habité par votre film.*

— Oui, quand je tourne — comme tout le monde d'ailleurs — il m'est absolument impossible d'en sortir. Mais quand c'est fini, je ne cherche pas à me précipiter dans un autre film, comme ferait sans doute quelqu'un qui a des messages urgents à dire. C'est chaque fois la contrainte matérielle qui m'a obligé d'accepter telle proposition. J'ai toujours travaillé sur commande et j'ai toujours eu envie de ne pas faire le film qu'on me proposait. Je préfère faire du montage, c'est moins absorbant à tout point de vue.

Et puis, la difficulté, c'est de choisir. En ce moment, j'ai trois projets assez concrets. Cayrol, Anne-Marie de Villaine et Robbe-Grillet travaillent pour moi (c'est un peu une superstition, mais j'ai envie de raconter une histoire que les gens ne connaissent pas), mais mon rêve serait que les trois films soient réalisés en même temps. Je trouve très désagréable de devoir en faire un, puis d'attendre un mois pour me mettre à l'autre. Il va y avoir une sorte de cristallisation sur un de ces trois sujets qui marchent ensemble. C'est dommage !

— *Si vous n'avez pas fait de longs métrages plus tôt, c'est faute de propositions ?*

— Il a été longtemps admis qu'un auteur de courts métrages ne pouvait pas faire de longs métrages. On m'avait bien pro-

posé de tourner *La tête contre les murs*, mais, après *Nuit et brouillard* et *Toute la mémoire du monde*, j'ai eu peur de m'enfermer dans un asile de fous, dans un nouvel univers concentrationnaire ; ça devenait obsédant, toujours des murs, toujours des prisons.

— *Le succès d'Hiroshima a été beaucoup plus considérable que prévu.*

— Oui et ceci dans presque tous les pays, sauf au Japon. L'accueil a été particulièrement favorable en Italie, en Amérique du Sud, en Belgique, en Angleterre...

— *Comment arrivez-vous à vivre avec le succès ? Peut-on être un homme de succès et se retirer pour penser à d'autres films, par exemple ?*

— C'est difficile. Le succès comporte beaucoup d'obligations. Pendant cinq à six mois, j'ai passé mon temps à voir des gens dans les cafés, j'ai commencé un peu naïvement, à répondre à toutes les lettres qu'on m'envoyait — par lire et critiquer avec leurs auteurs tous les scénarios qu'on m'expédiait. Maintenant, j'essaie d'être muflé, c'est assez douloureux. Je vais peut-être arriver à tourner, mais j'ai commencé par me laisser complètement noyer.

L'autre danger serait de devenir une sorte de statue, de s'imaginer qu'on est l'auteur pour lequel les gens vous prennent et de leur fournir la marchandise qu'ils attendent de vous. J'ai refusé des projets intéressants, où j'ai retrouvé la mémoire, l'oubli, la guerre, la mort. Je voulais me donner l'impression, en tout cas, que je ne faisais pas la même chose deux fois de suite. Je suis donc conditionné, puisque je refuse certaines ressemblances.

— *Avez-vous la même défiance en face des influences que peuvent exercer sur vous les œuvres des autres ?*

— Oui, ainsi, actuellement, je cherche une actrice, eh bien, j'en refuse une qui me conviendrait tout à fait, mais avec laquelle j'aurais l'air de m'approprier quelque chose de Hitchcock, par exemple.

— *Quel passé cinématographique vous a surtout marqué ?*

— Sûrement, à la fois, d'une certaine façon Bunuel, l'*Orphée* de Cocteau, Antonioni, et puis Welles, et puis Eisenstein, Visconti. Evoquer ces noms-là à propos de moi, c'est un peu ridicule... au fond, on ne sait pas. Tout récemment, en revoyant *Souçons* d'Hitchcock (je l'ai d'ailleurs mieux aimé qu'en 1944), j'ai eu l'impression de voir un plan que dans *Hiroshima* j'avais

vraiment l'air d'avoir copié littéralement. S'il y a eu influence, elle est à la fois très précise et très souterraine. Mais comment savoir ?

— *Vous faites une grosse consommation de cinéma ?*

— Moins que d'autres, mais je vois quand même quatre-vingt à cent films par an.

— *Quel sentiment vous donne la diffusion de votre œuvre ?*

— Un geste de vous est propagé à l'échelle planétaire. C'est un peu comique, un peu impudique aussi. La capacité de diffusion du cinéma est affolante. Pour moi, je trouve que faire un livre est beaucoup plus difficile, et l'effet est beaucoup moins rapide, en tout cas. Il y a là quelque chose d'injuste.

— *Pourtant beaucoup d'écrivains ont admiré Hiroshima.*

— Oui, mais Duras, elle, a fait un livre : la quantité et la qualité du travail qu'elle a produit est équivalente à ce que demande un livre — quoiqu'elle ait dû faire ce travail en deux mois et demi.

— *Cette modestie...*

— Peut-être est-elle névrotique, ou bien est-ce encore une manière de garder une sorte de liberté.

— *Vous semblez, dans vos films, préoccupé de la perte de substance, consécutive à l'oubli. Mais l'oubli définitif, celui de la mort, ne paraît pas vous frapper. Vous paraissez plus sensible aux scandales de la vie qu'à celui, absolu, de la mort.*

— En effet, c'est que la mort est provisoirement hors de notre portée, alors que la vie, nous en sommes responsables.

— *Vous faites un cinéma résolument agnostique.*

— C'est cela. Je ne refuse pas l'au-delà. Je constate qu'il est hors de ma portée et je préfère m'attaquer à ce que je peux changer. Les problèmes mystiques ne me paraissent pas dépassés. Simplement ils ne sont pas mon univers. Bergman, par exemple, que j'admire beaucoup, fonde son œuvre sur un certain nombre de thèmes métaphysiques qui lui sont propres et que je respecte. Ce que je regrette, en revanche, c'est qu'il adopte à l'égard de l'évolution du monde une attitude de résignation qui lui fait affirmer par exemple qu'à signaler les contradictions on risque seulement de séparer les hommes davantage, et qu'à tout prendre mieux vaut laisser les choses s'arranger — ou se détériorer — toutes seules. Tout mon désir est au contraire de provoquer chez le spectateur un changement, même infime, même lointain. Mon but est atteint si,

par exemple, quinze jours après la vision d'un de mes films, il éprouve comme un déclic, devant un événement apparemment étranger au sujet de l'œuvre.

— *Le flot des souvenirs de l'héroïne d'Hiroshima est déclenché par la vue de la main du Japonais dans le lit, qui lui rappelle la main de l'Allemand. C'est un mécanisme semblable à celui de la mémoire involontaire chez Proust.*

— En effet, je crois qu'à certains moments où l'on se sent exister plus profondément, on récupère également tout un passé enfoui sous la routine quotidienne.

— *Une des objections possibles à votre film concerne son pessimisme : la nécessité d'oublier pour vivre et la conscience de l'infidélité tragique que représente l'oubli forment une contradiction qui peut déboucher sur une impossibilité de vivre. Vos personnages seraient ainsi prisonniers de leur passé, comme ceux de Faulkner, selon Sartre.*

— C'est une objection possible, en effet. Cependant *Hiroshima* ne débouche pas sur l'impossibilité de vivre ; les héros survivent, ils repartent chacun vers leurs responsabilités propres. Ce n'est pas parce qu'il montre des gens qui souffrent qu'*Hiroshima* est un film pessimiste. La vie n'est pas toujours drôle, mais au moins mes héros ont eu ces quarante-huit heures ; peut-être valent-elles mieux que dix ans d'un bonheur apparent qui n'est que léthargie. Le malheur, c'est le néant, la vie creuse plus que la souffrance. Le malheur, c'est le sort des personnages de *Vivre* de Kurosawa, par exemple. Dans *Le cri* d'Antonioni où le personnage principal finit par se suicider, l'intensité même de la souffrance témoigne pour la grandeur de l'homme.

— *Dans Hiroshima, il semble que l'individuel et le social sont souvent présentés comme adversaires, comme antagonistes, non seulement dans le cas de la guerre, mais dans l'ensemble de l'existence. Est-il symbolique que la Française et le Japonais soient bousculés par la manifestation anti-atomique ?*

— Je n'aime pas beaucoup le mot symbolique. Enfin, ça s'est fait naturellement au tournage. On peut y trouver ce sens-là, mais je ne l'ai pas fait exprès, je trouverais une telle intention trop visible. Disons qu'il n'y a pas forcément antagonisme entre le bonheur individuel et social, mais évidemment il y a des difficultés permanentes, ne serait-ce que dans l'emploi du temps.

— *Pourquoi ne faites-vous pas des films sur les problèmes qui*

se posent à nous d'une façon urgente, comme par exemple la guerre d'Algérie ?

— J'aimerais bien, mais je n'ai pas trouvé l'auteur qui me donnerait un texte qui corresponde à ce que je peux faire. J'ai bien failli tourner, d'ailleurs, *La permission* de Daniel Anselme ; il s'en est fallu de très peu, mais j'aurais évidemment beaucoup de mal à trouver le ton juste pour un sujet aussi sociologiquement réaliste ; j'ai tendance à chercher une transposition lyrique. Cependant dans un des projets auxquels je travaille, celui d'Anne-Marie de Villaine, les réactions de plusieurs personnages sont marquées par la guerre d'Algérie.

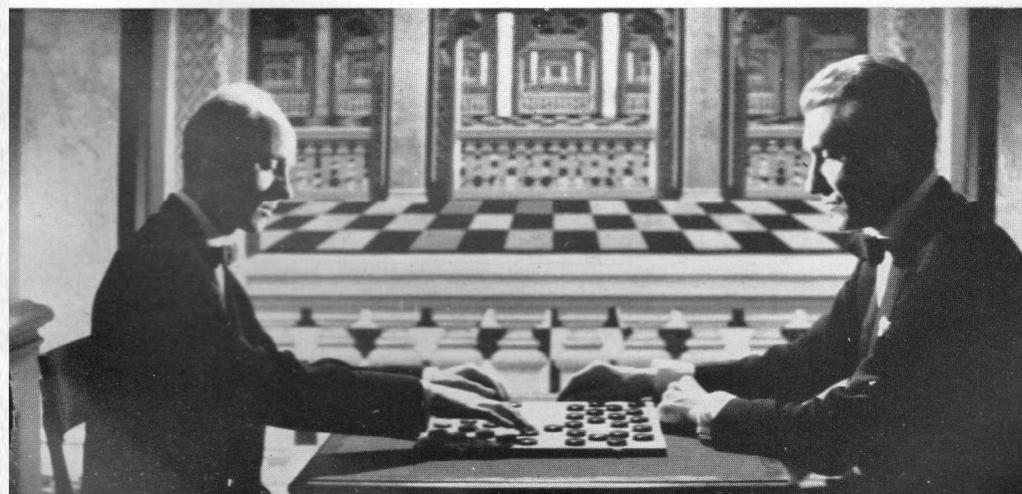
— *Il y a en ce moment une campagne, en particulier dans Carrefour, pour un renforcement de la censure qui invoque des arguments de moralité.*

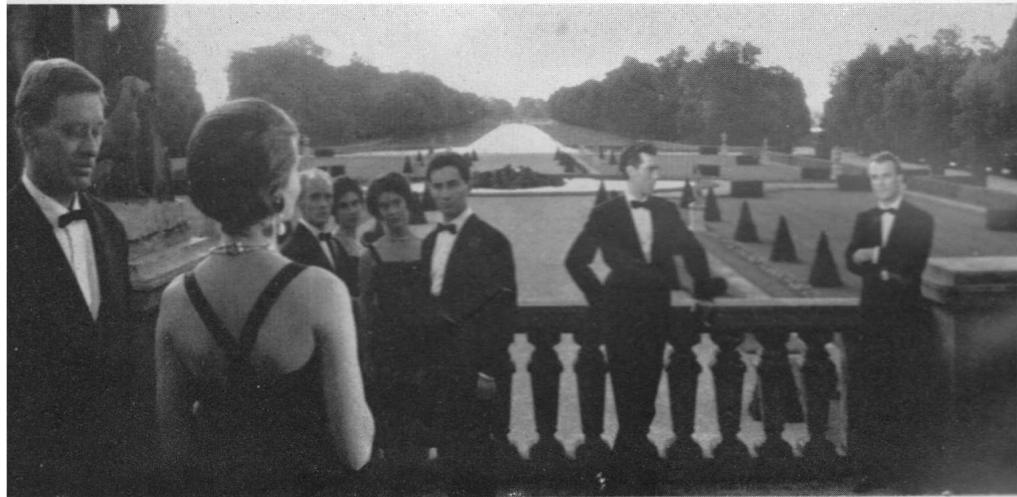
— Nous sommes menacés d'une véritable censure à l'espagnole, puisque d'après un récent décret tous les scénarios doivent être approuvés par une commission. On met en avant des raisons de moralité, je n'y crois pas beaucoup.

— *Edgar Morin nous faisait remarquer que même si on supprimait toute censure à l'écran, on n'accroîtrait pas pour autant le nombre des films à tendance pornographique. D'abord parce qu'une majorité de gens, par principe, n'iraient pas les voir ; ensuite, parce que même s'ils en avaient envie, les structures morales de la société actuelle le leur interdiraient. Et, de fait, on imagine mal, dans une ville de province où tout le monde se connaît, des files de respectables citoyens en attente devant un cinéma cochon. Après tout, le « Midi-minuit », à Paris, qui s'est spécialisé dans la production internationale « épice », n'a guère suscité de concurrents.*

— Je suis absolument de cet avis. D'ailleurs, jusqu'à présent, la censure a toujours été extrêmement indulgente sur le plan de la moralité. Les pouvoirs de la commission actuelle auraient été largement suffisants pour réfréner les écarts éventuels des cinéastes. Et si l'on a voulu changer de formule, c'est pour instituer une intolérance politique. La manœuvre, c'est de prendre prétexte d'une « licence » qu'on a laissée s'établir pour renforcer la censure en général. Ce qui nous menace, c'est « l'ordre moral » sous toutes ses formes. Le problème serait pourtant simple à résoudre : en dehors de l'interdiction de certains films aux mineurs, il suffirait de préciser comme pour la presse, quelles idées ou quels sentiments (la haine raciale, certaine violence...) il est interdit de propager. Mais ce qu'on veut instaurer c'est un arbitraire.

(Texte des questions et retranscription des réponses : Jean Carta et Michel Mesnil - *Esprit* juin 1960)







sur Hiroshima mon amour
pour Cinéma 59

« Il y a une chose que je dois préciser, c'est que tous mes films ont été des films de commande. Il ne faut donc pas considérer comme quelqu'un — si seulement je pouvais être de ceux-là — qui aurait un message à délivrer au monde et il m'est difficile à moi-même de me considérer comme un auteur. Quant à parler d'auteur maudit, alors là... Saint-Resnais martyr, voyez-vous, ça n'existe pas... »

Ne peut-on cependant déceler, sous-jacente à son œuvre, l'existence de certaines obsessions, de certains thèmes, ne serait-ce que celui de la mémoire ? Interrogé sur ce point, Resnais reconnaît qu'on peut effectivement les y discerner malgré qu'ils ne soient pas consciemment présents au départ. Sur ce, il poursuit :

« J'ai eu une formation de monteur et on pourrait presque dire que j'ai fait de la réalisation parce que je ne trouvais pas toujours de travail dans le montage. Ce fut aussi une formation d'opérateur car, au fond, les problèmes d'optique et d'éclairage sont les mêmes en 16 mm qu'en 35.

J'ai été assistant de Nicole Védres et de Myriam pour *Paris 1900*, puis j'ai tourné quelques films en 16 mm et, ensuite, *Van Gogh* que m'avaient demandé Robert Hessens et Gaston Diehl et que j'ai réalisé en collaboration avec eux.

Car, *Van Gogh*, de Resnais, c'est bien joli, mais enfin il y a Hessens. Il ne faudrait pas l'oublier : j'ai toujours travaillé en collaboration, or, c'est toujours mon nom qu'on retient, jamais celui des autres. C'est vexant... surtout pour les autres.

C'est également Hessens qui m'a apporté le scénario de *Guernica*. Par la suite, j'ai travaillé avec des gens comme Chris Marker, Remo Forlani, Jean Cayrol, Raymond Queneau, Marguerite Duras : en somme, j'ai toujours eu la manie de demander des textes « trop littéraires »... »

Amenée par la réflexion précédente, vint une question portant sur la nécessité qu'on sent chez Resnais d'élargir le cinéma aux dimensions des autres arts, de les faire tous fusionner en une forme qui tiendrait de chacun d'eux.

« Sans doute, répond Resnais, c'est même une ambition avouée pour ce qui est du théâtre. En gros : j'aimerais « faire théâtre ». Comprenez-moi : il ne s'agirait nullement de mélanger les genres et je voudrais avant tout réagir contre les structu-

res traditionnelles de la pièce, contre le ton du théâtre dit psychologique. Ce que je voudrais, c'est retrouver un certain ton lyrique, c'est-à-dire en fait, aboutir à l'opéra.

Ainsi, je me suis aperçu hier, que ce dont *Hiroshima* se rapproche le plus... »

— Hier ? Pourquoi précisément hier ?

« Eh ! bien... Ah ! oui, je sais : quelqu'un avait dit : votre film ne ressemble à aucun autre, on n'a jamais rien vu de tel, etc. Enfin, quelque chose dans ce genre, quoi. Eh ! bien... — Vous le pensez aussi ? Enfin, c'est votre droit... — Donc, j'ai répondu à cette personne — et je venais seulement de faire le rapprochement — que ce dont mon film se rapproche sans doute le plus, c'est du *Roman d'un Tricheur*, de Sacha Guitry.

...Oui, j'ai toujours été attiré par Guitry. Avez-vous vu *Bonne Chance* ? Ah ! c'est un de mes bons souvenirs d'enfance. Je me souviens avec ravissement de ce travelling commenté par la voix de Jacqueline Delubac à qui Guitry expliquait — c'était un de ces travellings pour lesquels on met la caméra sur une automobile — à qui il expliquait : « Tu vois, c'est comme ça au cinéma... Au cinéma, parfois, on met la caméra sur une auto et... » Ah ! voir tout à coup le cinéma se découvrir à l'intérieur même du cinéma !...

Et *Faisons un Rêve* ! Là, j'ai senti quelque chose qui, au-delà du caractère conventionnel du jeu et des conversations, renouvelait le plaisir d'être au cinéma, on sentait qu'un cinéma authentique pouvait naître en dehors de toute préoccupation de faire d'abord cinéma.

Remarquez qu'il serait faux de dire que je suis un admirateur de Guitry. Je l'aime, c'est différent. C'est-à-dire qu'à la fois je l'aime et ne peux pas l'aimer. C'est... Oui, c'est cela : une sorte de fascination, je suis fasciné par Guitry, par le *cas* Guitry.

Ce que je rejette, mais alors, là, absolument, c'est toute la partie historique de son œuvre. Même les *Perles de la couronne*. Dans tous ses autres films, par contre, même les plus mauvais — il y a des moments où l'on a envie de partir tellement c'est mauvais — il y a toujours quelque chose qui vous force à rester.

Ce qu'il y a chez Guitry, c'est qu'il attire et en même temps inspire la pitié à cause de cette impossibilité qu'on sent chez lui de se faire aimer, à cause de ses erreurs aussi, de ce qu'on pourrait appeler chez lui le vertige de l'erreur, à cause aussi

de l'extraordinaire échec que représente sa réussite sur le plan humain.

Et je pense aussi... — c'était un film charmant, bien oublié aujourd'hui, qu'est devenue la copie ? — je pense aussi à *Monsieur Coccinelle*, de Bernard Deschamps, sorti aux Ursulines en 37... ou 38. Je me rappelle qu'à l'époque... »

(Car le cinéma pour Resnais, c'est aussi un vieil acteur aperçu dans un café et dont le nom est maintenant tombé dans l'oubli, c'est La naissance du haricot et Le lever du Professeur Mechanicas qui furent ses premiers films de spectateur, son cinéma d'aujourd'hui, c'est aussi et encore celui d'autrefois, le cinéma pour lui, c'est aussi le souvenir du cinéma.)

« ...le film en tout cas m'a frappé. C'est un film libre, un film qui flâne. C'est rare et j'aime cela. Ce qui me choque par exemple dans *Quai des brumes*, c'est que Gabin, au moment où il se met à lécher les vitrines, rencontre tout de suite Michèle Morgan. Il n'y a pas de temps morts, or ce que j'aime au cinéma, moi, c'est justement les « temps morts ». Ce que j'aime dans *Touchez pas au Grisbi*, c'est précisément qu'il est fait d'une succession de « temps morts », mis bout à bout. »

« A l'origine, il y a une commande que m'avaient faite les producteurs de *Nuit et Brouillard* : je devais réaliser un film sur la bombe atomique. J'ai essayé de le faire, mais je me suis rapidement aperçu que le film recoupait tout simplement *Nuit et Brouillard*. C'était la même chose. Pourquoi recommencer ?

C'est alors que j'ai rencontré Marguerite Duras, à qui j'ai dit ce qu'il en était de mon projet. Nous avons eu une longue conversation d'où est sorti ce qui allait devenir *Hiroshima mon amour*.

Nous nous étions dit que nous pouvions tenter une expérience avec un film où les personnages ne participeraient pas directement à l'action tragique, mais soit s'en souviendraient, soit l'éprouveraient pratiquement. Nous voulions créer en quelque sorte des anti-héros, le mot n'est pas tout à fait exact, mais il exprime bien ce à quoi nous pensions. Ainsi, le Japonais n'a pas vécu la catastrophe d'Hiroshima, mais il en a une connaissance intellectuelle, il en a conscience, de même que tous les spectateurs du film — et nous tous — pouvons de l'intérieur ressentir ce drame, l'éprouver collectivement, même sans jamais avoir mis les pieds à Hiroshima.

J'ai lu avec effarement que certains mettaient en balance l'explosion de la bombe et le drame de Nevers comme si l'un avait voulu être l'équivalent de l'autre. Ce n'est pas du tout

cela. Au contraire, on *oppose* le côté immense, énorme, fantastique de Hiroshima et la minuscule petite histoire de Nevers, qui nous est renvoyée à travers Hiroshima, comme la lueur de la bougie est renvoyée grossie et *inversée* par la lentille.

L'événement lui-même d'Hiroshima, nous ne le voyons d'ailleurs pas. Il est évoqué par quelques détails comme on fait parfois pour une description romanesque où il n'est pas besoin d'énumérer toutes les caractéristiques d'un paysage ou d'un événement pour faire prendre conscience de sa totalité.

Je me suis donc engagé dans cette voie mais en cours de tournage, j'ai eu quelques inquiétudes. Je me demandais si je n'étais pas en train de me fourvoyer. J'ai alors accentué le côté anecdotique de certaines scènes, mais je me suis finalement aperçu que cela ne convenait pas du tout au film. J'ai donc coupé au montage tout ce qui relevait de l'anecdotique, ce qui suppose, entre parenthèses, une grande estime pour le public. »

Du Nevers de Resnais, dont chaque plan définit aussi parfaitement Nevers que le ferait une analyse sociologique de Nevers, on peut dire aussi qu'il donne l'impression d'avoir été filmé pendant l'occupation, sans que, pour autant, on y remarque une accumulation de détails réalistes destinés à situer l'époque. Si pourtant il fallait le caractère de l'épisode de Nevers, on dirait qu'il est onirique plutôt que réaliste, sans que là non plus cela semble dû à un procédé caractérisé telle la grisaille que l'on confère parfois à certaines images pour faire « actualités ». Entrepris sur ce sujet, Resnais déclare :

« La grisaille n'est pas obligatoirement le ton du souvenir, c'est vrai ; cependant, ce que vous dites est inexact dans la mesure où il y a une part de procédé dans l'épisode de Nevers et qui réside dans l'emploi de pellicules différentes, d'opérateurs différents — au Japon, j'avais Michio Takahashi, ici Sacha Vierny — et d'objectifs de focales différentes. Pour ce qui est des détails trop précis, ça, nous les avons évités. Ainsi, nous avons mis quelques écriteaux, mais nous avons fini par les enlever, je me disais que nous devions pouvoir nous en passer.

Mais, effectivement... Oui, je pense que vous avez raison : il y a sans doute quelque chose d'autre dans le ton de Nevers... Je vois ceci qui peut expliquer en partie cette impression : les images obtenues grâce aux longs foyers que Vierny et moi avons choisis et qui *ralentissent* le mouvement se trouvent peut-être coïncider avec l'élément *attente* qui caractérise essentiellement la période de l'occupation. Avez-vous remarqué, par exemple, le moment où la mère court vers sa fille qui est cachée derrière

un arbre ? Elle a une façon... Une façon lente de courir, non pas maladroite, mais... inconfortable si je puis dire ; en somme, ce que j'ai voulu, c'est obtenir des images inconfortables.

Mais, remarquez bien que les objectifs à longs foyers ont déjà été utilisés pour rendre des effets analogues. En fait, contrairement à ce qu'on dit, il n'y a rien dans mon film qui soit absolument neuf. Tout a déjà été fait... Si, je vous assure. »

« L'origine de Nevers ? Eh ! bien, j'avais demandé à Marguerite Duras de me faire une histoire dans le ton du récitatif où le passé ne serait pas exprimé par de véritables flash-backs, mais se trouverait pratiquement présent tout au long de l'histoire. Le film se trouve ainsi rejoindre ma préoccupation de « faire opéra » : je suis parti du récitatif et j'espère un jour aboutir à quelque chose de plus purement lyrique, voire au chant. J'aurais aimé, par exemple, que le commentaire du *Chant du Styrene* soit chanté.

Pour en revenir à notre texte, nous avons choisi Nevers comme lieu de l'action passée parce que c'était un beau nom et ensuite nous avons étudié la ville.

En somme, j'ai fourni à Marguerite Duras la conception algébrique de l'œuvre. Par la suite, je lui ai demandé d'écrire toute l'histoire des événements et des personnages comme si nous devions la filmer intégralement. Nous voulions tout savoir d'eux, avoir un soubassement sur lequel édifier. Nous précisions cela au cours de nos conversations et je le lui faisais écrire. »

— *Ne peut-on comparer cela au travail qu'effectua Martin du Gard pour Les Thibault ?*

« Oui : les fiches... Il y a un peu de cela... »

Mais nos personnages ensuite se sont mis à vivre leur passé. Parfois nous ne pouvions même pas leur faire dire ce que nous voulions. Nous avons été obligés de laisser de côté certaines scènes : rien à faire, ils ne voulaient pas. »

— *Et l'Allemand, cet Allemand qu'on ne fait qu'entrevoir dans le film ; il avait un passé lui aussi ?*

« Oui, tout un passé... Il y avait même chez lui un petit côté « Siegfried », qui l'apparentait au héros de Giraudoux.

Pour ce qui est de la partie japonaise du film, elle est peut-être moins achevée, mais ce n'était peut-être pas plus mal de lui garder ce côté esquisse, croquis... »

— *Le début du film est pourtant très achevé...*

« Le début, oui. Les images en elles-mêmes sont d'ailleurs totalement irrationnelles, contradictoires même. Par associations

d'idées, nous sommes passés de la peau source d'extrême plaisir à la peau source d'extrême douleur. »

— *Et les enchaînés ?*

« Ah ! les enchaînés... Ce qui est curieux, c'est qu'auparavant jamais je n'en faisais. Je n'en voulais pas, ni d'aucun truquage. C'était même une de mes fiertés, et puis dans ce film par contre...

C'est que j'ai très peur des règles. Je ne veux pas m'enfermer dans des règles. Je pense aussi que rien n'est périmé et qu'il est absurde de dire : cela a été fait par un tel à telle époque, donc on ne doit plus le faire. Si demain, on veut faire des fermetures à l'iris ou faire apparaître par surimpression un personnage dans le coin de l'image, on en aura parfaitement le droit. Il est absurde d'édicter de tels interdits. Imagine-t-on un critique littéraire disant : tel romancier — disons un romancier du XIX^e siècle — a fait de belles descriptions, donc il ne faut plus jamais faire de descriptions ? Si l'on avait appliqué de tels principes, le roman n'aurait jamais évolué. »

« ... La femme ? Oui, on peut se poser pas mal de questions sur elle... Ce qui la ramène sans cesse vers son passé, c'est qu'elle s'entend parler d'amour dans une langue étrangère et qu'autrefois une autre langue étrangère a signifié pour elle l'amour.

Quant à savoir si elle va ou non rester avec son amant... Pour moi, je ne crois pas qu'elle le puisse. On ne vit pas ce qu'elle a vécu, et avec cette intensité, sans qu'une rupture se produise très vite. S'ils se séparent en tout cas, ce n'est absolument pas parce qu'ils sont l'un et l'autre mariés. Ils ne se posent même pas la question. Tout simplement, ils sentent que le moment est proche où ils vont se quitter. D'ailleurs, la fille n'aurait pas raconté son histoire si elle n'avait pas eu la certitude qu'elle ne pourrait pas rester. C'est un petit peu son côté masochiste... Je crois en tout cas que le film sera bien ressenti par les couples qui en sont à leurs quinze premiers jours.

L'essentiel en fait est qu'on s'attache aux personnages pour les aimer, pour les haïr, et qu'il se dégage des allées et venues de la sympathie du spectateur un mouvement, une action, qui comble l'absence d'action, d'intrigue proprement dite.

Moi, par exemple, ce qu'elle peut parfois me mettre en rogne, cette fille ! Vous ne pouvez pas savoir ! Elle se conduit parfois avec une telle...

C'est qu'au bout de vingt-quatre heures de veille, on finit par faire des choses bêtes. Surtout dans les conditions où elle les a vécues : en plus du manque de sommeil, il y a la fatigue de

la marche et la boisson. Marcher dans la ville, par exemple, en voilà une chose bête ! »

« De toute façon, ce que nous avons fait dans ce domaine, nous l'avons fait candidement, ça je puis vous le garantir !

En définitive, je crois que si l'on définissait le film par un diagramme exécuté sur du papier millimétré, on aboutirait à découvrir une forme proche de la forme sonore du quatuor : thèmes, variations à partir du premier mouvement, d'où les répétitions, les retours, qui peuvent être insupportables pour ceux qui n'entrent pas dans le jeu du film. Le dernier mouvement notamment est un mouvement lent, déconcertant. Il y a là un decrescendo. Cela donne au film une construction en triangle, en entonnoir... Evidemment, c'est une construction dangereuse... »

Si l'on se base sur les réflexions de Resnais concernant le théâtre et l'opéra comme points d'aboutissement de son œuvre, on peut en déduire qu'il aime Visconti...

« Si je l'aime ? Plus encore que cela ! Avez-vous vu *Nuits blanches* dans la version italienne ? Non ? C'est très dommage ! Ce n'est pas une question de snobisme de la version originale, c'est que là, voyez-vous, il se dégage de la langue un charme rare. J'ai vu le film six fois — et pourtant je ne suis pas de ceux qui voient un film quatorze fois ou plus. J'ai d'ailleurs eu la chance de voir en Italie tous les films de Visconti, et je les aime tous, même *Bellissima* qu'on considère en général comme un film raté.

C'est bien joli de me lancer sur Visconti, seulement, il n'y a pas que lui. Il faudrait à ce moment-là que je vous parle de tous les autres, de Renoir, Murnau, Bunuel... Ils sont aussi parmi ceux que j'aime.

Cela ne veut pas dire que j'ignore le jeune cinéma, au contraire — j'aime beaucoup par exemple Truffaut et ses *400 Coups* — mais ce qui m'étonne, ce n'est pas que les jeunes se mettent à faire des films, c'est qu'il ne s'en soit pas trouvé plus tôt pour en faire. Je crois aussi que certains vieux peuvent avoir beaucoup de choses à nous dire. D'ailleurs, comme le dit Truffaut, l'âge n'a rien à voir en l'affaire. *Lola Montes* est-il un film de vieux ? Quelqu'un m'a dit un jour : au-delà de 50 ans, on ne devrait plus remettre les pieds sur un plateau ! Quant à moi, je ne suis pas du tout de cet avis. »

Parmi tous les autres dont vous parliez tout à l'heure, il doit bien y avoir Antonioni...

« Oui, et sur un certain plan, je crois même que nos préoccupations se sont recoupées (prennent place ici quelques réflexions

dont je n'ai pas la teneur exacte, mais d'où il semble ressortir que Resnais considère Antonioni comme quelqu'un qui a atteint un niveau que lui-même ne sut pas atteindre et avec qui il n'a guère qu'un seul point commun : celui de ne pas aimer revoir ses propres films). C'est pourquoi, je luttai contre l'idée de prendre Fusco pour faire la musique de mon film. Il me semblait que je voulais « faire comme » Antonioni et que c'était malhonnête. Cependant, après avoir épuisé toutes les autres solutions, j'ai vu que celle-là seule me restait ouverte. J'ai donc demandé à Fusco — que je ne connaissais absolument pas — de venir.

C'est là où ça tient du conte de fées : Fusco est arrivé à Paris dans les vingt-quatre heures. A midi, je lui présentais une copie de travail d'*Hiroshima* et le soir, à 7 heures, il m'expliquait le film. Il l'avait entièrement senti, assimilé. Il avait tout compris : le jeu des contradictions, celui de l'oubli..., tout. En une journée, nous nous mettions d'accord pour la musique.

Vous vous souvenez peut-être de celle de Hanns Eisler pour *Nuit et Brouillard* ? Eh ! bien, ce qui est extraordinaire, c'est qu'il y a dans *Hiroshima* — au début, pendant la séquence du musée — une phrase mélodique qui, pendant vingt secondes, se trouve être absolument le thème de Eisler que Fusco ne connaissait absolument pas et qu'il avait spontanément retrouvé. Je suis toujours très frappé par ce genre de convergences. Dans le cas présent, j'ai trouvé cela d'autant plus impressionnant que la musique était pour moi capitale. »

Ceci étant, il faut préciser que Resnais est conscient non pas d'avoir réalisé un chef-d'œuvre, mais de n'être pas parvenu à en réaliser un. « Je ne suis pas parvenu, dit-il, à ce qu'il aurait fallu faire. » Va-t-il maintenant s'attaquer à un autre film ? Il se trouve pour le moment dans une situation qui ne lui semble pas favorable à l'éclosion d'un projet, peut-être lui faudra-t-il attendre que Hiroshima, ses questions et ses doutes, se soient un peu éloignés de lui.

« J'ai pensé un moment à un court métrage qu'on m'a demandé, mais je ne crois pas que je le fasse. Et puis reviendrai-je au court métrage ? Faire un court métrage, vous savez, c'est aussi compliqué que d'en faire un grand... et ça prend autant de temps. De toute façon, je n'ai rien préparé car je suis incapable de penser à un second film pendant que j'en tourne un premier.

Ce qu'il y a dans le cas du long métrage, c'est qu'on a autour de soi beaucoup de gens qui vous aident. Cela vous donne

de l'assurance. Avoir un script comme Sylvette Baudrot, par exemple, c'est quelque chose de très précieux.

Je trouve aussi que les producteurs de *Hiroshima* ont eu beaucoup de courage. A l'époque où ils ont pris le film en charge, ils ne savaient pas du tout que ce qu'on appelle maintenant un « film de jeunes » pouvait payer. Rien ne prouvait que le film était exploitable. Il est vrai que rien ne le prouve encore...

Emmanuelle Riva, elle aussi, a eu du courage. C'était la première fois qu'elle avait un rôle au cinéma et c'était assez aventureux de sa part que de me suivre et de tout miser sur un tel film. L'entreprise était pour le moins risquée. »

« Je dois aussi beaucoup à l'équipe japonaise. Elle était animée d'un véritable enthousiasme. Elle avait le désir constant de parfaire le film et cela l'a menée parfois à tourner pendant dix-huit heures d'affilée.

Evidemment, il y eut quelques difficultés nées de la différence des langues. Il fallut traduire le découpage (en plusieurs exemplaires), utiliser des interprètes et faire comprendre à Okada — qui savait à peine le français — à la fois le sens de son texte et le sens du texte de sa partenaire, mais ce qui nous a été d'un grand secours, c'est la communauté de langage que nous donnaient certaines références cinématographiques communes. *Orphée*, par exemple — un film que j'aime bien — fut un très précieux système de références. Toute l'équipe connaissait *Orphée* et ne jurait que par lui. Le film nous servait d'interprète en quelque sorte et quand je voulais obtenir quelque chose de précis qui n'était pas très bien compris, je le traduais en me référant au langage de *Orphée*. Le cinéma langue universelle... Vous pouvez si vous le voulez faire un beau petit développement là-dessus.

Je pense par exemple à ce passage où Roger Blin explique au commissaire qu'il y a eu l'accident, que la voiture noire est arrivée et que... Eh ! bien, il y a là un plan qui, sans aucun enchaînement, vient nous montrer l'accident et on revient ensuite tout aussi brutalement au commissariat. C'est un des plans qui me permettaient d'expliquer ce que je voulais obtenir.

Ce qui nous montre bien (*Resnais qui a de la suite dans les idées revient à son rôle d'avocat du diable*), qu'il n'y a rien de bien nouveau dans mon film. Sinon peut-être la chronologie, et encore... »

Jouant le jeu à mon tour, je continue :

— *Et encore, il y a Lola Montes.*

« Oui, dit Resnais, vous voyez... »

Eh ! non, je ne vois pas, et comment verrais-je puisque j'en voulais précisément venir à lui dire que, malgré ces apparents recouplements, le film admirable qu'est *Hiroshima mon amour* est une des œuvres les plus grandes que le cinéma nous ait jamais données, ce dont je désespère pourtant que Resnais se laisse quelque jour convaincre.

(Texte des questions et retranscription des réponses : Michel Delahaye - *Cinéma* 59 N° 38 juillet 1959)

à propos d'*Hiroshima*
dans *Image et Son*

Si l'on a pu dire à bon droit qu'*Hiroshima* était en avance sur tous les films contemporains, on peut aussi le situer dans la perspective d'un très petit nombre de films où l'on voit des héros se transformer, des héros à qui il arrive quelque chose au cours du film (vieillesse, aventure, événement qui fait basculer l'existence). Je cite Welles, Mankiewicz. Ces références semblent bien élogieuses à Alain Resnais. Il admire trop ces auteurs pour accepter sans protester ma comparaison.

J'essaie de préciser : Kane, les Amberson, M. Ripois, Toute la vérité sur Eve... La Comtesse aux pieds nus. Oui. Cette comtesse est même une amie, mais de là à rapprocher les deux films...

Ne peut-on dire toutefois, si l'on s'en tient à ce dernier film, que Maria Vargas et Emmanuelle Riva vivent des destinées étrangement parentes ? Toutes deux ont un « secret » lié à leur adolescence, un secret qui oriente leurs choix, un secret pressenti simplement par Humphrey Bogart et par le Japonais. [Il dit : « Je choisis Nevers » — et « ...c'est là il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore ?]

— Oui. Mais elle-même n'est pas pleinement consciente de cela. Elle a vécu contractée. Elle s'est crue libre. Elle a vécu comme une femme libre alors qu'elle était prisonnière d'un tas de choses. Le second amour devrait la faire réfléchir.

— Réfléchira-t-elle ?

— ? ?

— D'ailleurs, que fait-elle après la fin du film ?

— Je ne sais pas. Elle rate peut-être son avion... Oui, elle doit le rater. Le jour est levé. Elle ne s'est pas pressée. Mais

cela durera peut-être quinze jours. Leur histoire n'est pas au point. De toutes façons, c'est un personnage neuf qui va rentrer en France.

— Le mot a été beaucoup utilisé, mais l'un des traits du personnage d'Emmanuelle Riva, et aussi de tous ces héros qui se modifient, est l'ambiguïté. Leur secret les rend « difficiles à vivre » pour ceux qui, dans leur entourage, ne l'acceptent pas. Et difficiles à comprendre pour les spectateurs. Ainsi la rencontre est-elle l'effet d'un véritable coup de foudre ?

Il semble bien pour Alain Resnais que ce coup de foudre supporte aussi quelque ambiguïté.

— C'est un coup de foudre quant aux circonstances. C'est la rencontre gratuite qui met deux êtres en présence par hasard et le hasard joue un très grand rôle dans les destinées individuelles. Mais en même temps, il ne faut pas dissimuler aussi qu'il a été accepté par l'héroïne. Le Japonais n'a peut-être pas tout à fait tort lorsqu'il lui demande : « C'est pour ça que tu m'as laissé monter dans ta chambre hier soir ? Parce que c'était ton dernier jour à Hiroshima ? » Elle n'est pas dépourvue de mauvaise foi.

— Mais elle l'avoue elle-même ! [« Je mens et je dis la vérité »] n'est-ce pas une certaine forme de masochisme liée à sa lucidité ?

— C'est sans doute cela aussi. Une certaine façon et un certain goût pour les difficultés, les impossibilités. Un trait permanent de son comportement. Il est très vraisemblable que son amour pour le simple soldat allemand ait procédé en partie de cela. C'était difficile. Elle devait se cacher. Mais l'Allemand devait aussi se cacher.

— Mais ne pensez-vous pas, puisque vous connaissez le passé de l'héroïne, puisque vous avez travaillé avec la « continuité souterraine » que « masochisme » soit un bien grand mot ? Pour ma part, je vois à cette attitude deux significations ; l'une psychologique : elle s'oppose à sa famille et à la société de Nevers, comme elle s'oppose (à Hiroshima) à certains préjugés, l'autre dramatique : la multiplication des impossibilités situe le film dans la conception occidentale de la passion.

Le premier point ne fait pas de difficultés.

— Effectivement, c'est une adolescente qui s'est opposée à son milieu. La vie à la pharmacie, le piano, Nevers... l'amour allemand était aussi une façon de nier tout cela.

[Je demande : « Pourquoi Nevers et non pas Guéret ou

Romorantin ? » — « Parce que c'était un joli nom. Plus joli (et un peu drôle) prononcé par un Japonais. Mais effectivement, il n'y avait que l'embarras du choix, ainsi Béthune... »]

— Son amour à Hiroshima est assez différent. Il est analogue dans la mesure où elle sait qu'il doit être interrompu par le départ, mais on ne retrouve pas le même désir d'opposition. Cela lui permet même la réflexion sur Nevers. A la fin du film, elle a intégré Nevers et en parle même avec une certaine nostalgie. [« Nevers que j'avais oublié, je voudrais te revoir ce soir. »] C'est là aussi qu'elle sent qu'elle a vieilli.

En ce qui concerne le schéma occidental de la passion, qui se nourrit d'obstacles, qui est d'autant plus forte que les obstacles sont insurmontables, Alain Resnais écoute en souriant : c'est un amour tel qu'il en existe de nombreux exemples, ce qui n'exclut pas bien sûr la rencontre avec les thèses soutenues par Denis de Rougemont dans L'Amour et l'Occident.

— Il est de fait que ces thèses donnent une explication de l'histoire et de la structure de la passion, non du schéma dramatique d'une aventure amoureuse. Il n'en demeure pas moins que, bien que situé très nettement dans une époque et un lieu privilégié (et même parce que engagé dans cette situation) votre film est aussi une réflexion sur l'amour. On met l'amour en relation avec des conditions sociales, psychologiques, politiques, géographiques. On voit qu'il s'en nourrit. Que ces conditions le modifient, qu'il est soumis au temps, que l'oubli de l'amour c'est aussi l'oubli dans le temps des supports sensibles de l'amour. [« Comme pour lui l'oubli commencera par tes yeux. Pareil. Puis, comme pour lui l'oubli gagnera ta voix. Pareil... »] C'est un amour étroitement lié au monde et pour cela d'autant menacé par l'oubli. Il ne résiste pas facilement au vieillissement, à la destruction. Ce n'est pas une valeur inaltérable tombée magiquement du ciel des idées éternelles. C'est d'ailleurs cette approche « existentielle » de l'amour qui donne toute sa portée au parallèle entre l'oubli de l'amour et la destruction des valeurs humaines à Hiroshima.

— Ne voyez pas là « ma » conception de l'amour. Ne voyez pas là une analyse de l'amour exemplaire. Ce genre d'aventure peut exister. Il existe. Mais il peut exister beaucoup d'autres formes d'amour. Ici cela s'est passé ainsi. Cela aurait pu d'ailleurs se passer en un autre lieu. Nous l'avons situé, bien entendu, à Hiroshima parce que nous faisons un film sur Hiroshima.

Nous parlons ensuite de Hiroshima qui a fait le plein de

nouveaux habitants, où il ne reste, en dehors de la place de la Paix et de quelques ruines, que peu de traces de la catastrophe ; du Japon, terriblement sensibilisé au péril atomique ; du lancement de Hiroshima, mon amour au Japon (lancé comme un film japonais ordinaire) ; de la notoriété de Eiji Okada (à peu près celle de Daniel Gélin en France) ; de la bière très répandue au Japon, bu effectivement par Emmanuelle Riva lors du tournage ; du tournage au café du Fleuve (réalisé dans sa continuité et non selon l'habituel plan de tournage, ce qui obligeait à changer caméra et éclairages pour chaque plan !) ; de la part du silence dans la scène du café du Fleuve (silence avant la gifle — personne ne le remarque) ; de la valse de Delerue et de la chanson française au Japon.

D'ailleurs, Alain Resnais n'a guère eu le loisir de se promener. Dès son arrivée, il a fallu préparer le tournage et repérer au plus vite. Il n'avait pas le découpage habituel à son arrivée. Simplement un schéma général et un texte de Marguerite Duras. Me prêter ce découpage ne m'apporterait rien. Mais, et il semble particulièrement sensible à ces rencontres, il a trouvé pratiquement ce qu'il désirait. Il n'a pas été nécessaire de jouer avec les lieux (la promenade autour de la gare suit, en fait, un itinéraire continu réel). De même, il a tout de suite trouvé les lieux de tournage des images du crépuscule.

Je lui dis combien cette séquence évoque par les plans fixes et les personnages immobiles certains plans d'Eisenstein. La comparaison l'étonne à nouveau. Cette séquence lui paraît simplement naturelle. C'est un temps de repos entre le défilé et le café du Fleuve. Les personnages ? « Je les place là un peu comme le musicien plaque des accords. »

D'une manière générale, il s'étonne que je voie tant de composition réfléchie dans ce qui lui paraît naturel et imparfait. L'évoque alors les enchaînés du petit matin (« Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle... »), le fait qu'on soit là en présence d'un véritable « enchaînement » d'un plan à un autre plan parent, le fait qu'entre deux plans se glisse une troisième image intermédiaire qui agit au même titre que les deux autres.

— Mais vous ne faites que décrire l'enchaîné. J'ai déjà utilisé, rarement il est vrai, l'enchaîné avant *Hiroshima*. Tous ceux qui ont utilisé l'enchaîné avant moi ont fait cela et beaucoup mieux. Ici une douce rafale de noms avec un arrêt sur Stevens.

Je lui parle d'un « papier » Resnais-Marker-Varda.

Il sourit :

— C'est vrai, on nous range toujours ensemble. Mais que pouvez-vous dire en dehors des chats ?

J'évoque le montage « latéral ». Nous arrivons naturellement à Lettre de Sibérie. Alain Resnais ne comprend pas pourquoi on a pu taxer l'œuvre de « littérature ». Supprimez les images. Que reste-t-il ? Ce n'est plus du tout la même chose et la plupart des significations essentielles s'évanouissent. Tenter de dire les mêmes choses par un texte seul eût exigé une forme tout à fait différente. Alain Resnais refuse aussi cet argument si courant : les images interdisent le libre jeu de l'imagination, mieux vaut laisser le lecteur ou l'auditeur plaquer sur le texte les images de son choix, etc. C'est d'ailleurs ce qui lui fait penser que les tentatives de mise en ondes radiophoniques sont a priori imparfaites. Jamais la « nouvelle » radiophonique ne pourra prétendre à l'efficacité du film. Les mots diffusés par la radio ne suscitent que des représentations visuelles assez pauvres. La moindre image vient l'enrichir.

— C'est en somme, si on la considère comme une « radio enrichie », ce que fait la Télévision ?

Nous revenons à Lettre de Sibérie. Ce n'est pas de la littérature, mais Alain Resnais s'étonne aussi de l'opinion qui en fait un beau texte enrichi d'images. C'est un ensemble « audiovisuel » qu'on ne peut jamais dissocier. C'est peut-être cela qui a étonné ou dérouté les spectateurs.

— Mais par ailleurs vous avez parlé d'une nouvelle vague du public ?

— Oui. Le public, et un public plus nombreux qu'on pourrait le penser, est aujourd'hui en mesure d'aimer des films qu'il n'aurait pas saisis il y a cinq ans. A quoi cela tient-il ? Il y a l'action des ciné-clubs, celle des salles de répertoires et aussi le fait d'aller souvent au cinéma.

Alain Resnais pense que le public a retrouvé maintenant le degré de compréhension du langage cinématographique qui était le sien à la fin de la période du muet.

Nous revenons à Hiroshima, mon amour, au fait que le film ait été apprécié d'un public composé de spectateurs qui n'étaient pas en majorité des « esthètes de ciné-clubs », au fait que des intellectuels, même cinéphiles, aient critiqué le film, y aient vu un mépris du public, aux cinq projections de Moscou. Alain Resnais essaie de trouver les explications à ces difficultés. La

déchronologie ? Mais il ne s'agit pas de « retours en arrière » au sens propre. L'amour allemand était-il inadmissible ? Il évoque ici son entretien avec Michèle Firk de « Positif ». D'ailleurs, la gifle, et plus généralement la fin du film, le situe à sa juste place (« histoire de quatre sous »).

Le film est diffusé à l'étranger : Italie, Grande-Bretagne, Tchécoslovaquie, Allemagne, U.S.A., Japon. D'autres pays, tels la Yougoslavie, s'y intéressent.

La liste de nos questions n'est pas épuisée. J'apprends ainsi qu'Hiroshima était déjà tourné lorsque Alain Resnais a vu Le Cri et que, nouvelle coïncidence qui ne laisse pas de l'étonner, il y a trouvé un plan composé exactement comme l'un des plans d'Hiroshima. Qu'il a beaucoup hésité avant de faire appel à Giovanni Fusco, qu'il ne l'a engagé que lorsqu'il lui est apparu avec évidence que seul il pouvait composer la musique du film. Qu'il n'a pas de projet précis pour l'immédiat. Qu'il lui est pénible de vivre ainsi. Aucune des propositions (nombreuses) qui lui ont été faites ne le satisfait complètement.

On sent d'ailleurs qu'Hiroshima fait déjà partie du passé. Que l'important pour Alain Resnais n'est pas le succès d'Hiroshima, mais son prochain film. Avec patience il examine les propositions qui lui sont faites. Il ne refuse qu'après un long examen. Il manque de temps. Comment peut-on travailler dans ces conditions ? Il admire ceux qui, comme Louis Malle, travaillent de minuit à quatre heures du matin. On le sent en lutte permanente contre la fatigue — d'autant plus que tant de choses l'intéressent ; il faut voir, lire, réfléchir, écrire, photographier, filmer, classer. Il est effrayé par tous ces « manques », ces lacunes, ces imperfections.

Il revient de New-York qu'il a visité à pied pendant vingt jours. (Avant de partir, il a jeté ses chaussures au panier). « Je ne peut pas vous parler de l'attitude de l'Américain à l'égard de Khrouchtchev, mais je peux vous dire comment sont construites les maisons ». Il désire ce voyage depuis son enfance. Il aime les villes, les grandes villes, et New-York. J'évoque, bien sûr, Emmanuelle Riva. « Comme ça me plaît... les villes où toujours il y a des gens qui sont réveillés, la nuit, le jour... » Il sourit.

Je sais sa passion pour les bandes dessinées et lui demande ce qu'il y a trouvé.

— Mais c'est un monde, les « comics ». Vous parlez des comics comme si, me voyant lire un roman, vous disiez : « Ah ! vous aimez la littérature. »

J'apprends alors que seul un petit nombre de grands auteurs méritent (et exigent) l'intérêt. Déferle une nouvelle rafale d'une quinzaine de noms.

— Ce que je sais en cinéma, je l'ai autant appris par les « comics » que par le cinéma. Les règles du découpage et du montage sont les mêmes dans les « comics » qu'au cinéma. Bien avant le cinéma, les « comics » ont utilisé le « scope », et ils ont toujours pu changer de format. De même pour la couleur, ils savent l'utiliser à des fins dramatiques. Bien d'autres procédés devraient être soulignés. Par exemple, cette façon de mettre un personnage en évidence en le détachant sur un fond uni. Abel Gance l'a fait avec des fonds noirs. D'ailleurs, tous les grands réalisateurs permettent ces rapprochements. *L'arroseur arrosé*, c'était déjà un « comic ».

L'emploi du temps d'Alain Resnais est surchargé. Au moment où je commence à évoquer les fameux travellings, son nième rendez-vous s'installe à une table voisine. Il faudra une autre rencontre. « Les travellings qui synthétisent ? Oui. Mais j'aime beaucoup les rues. J'aime beaucoup me promener dans les rues. Cela aussi c'est du travelling et je me promène souvent dans les rues à bicyclette. »

(Texte des questions et retranscription des réponses : Max Egly - *Image et Son* février 1960)

sur *Mariénbad*
dans *Le Monde*

« Emu par les livres de Robbe-Grillet, il m'a semblé que son univers m'était familier. Quand on connaît le monde d'un écrivain, je crois que l'échange est plus rapide : la lecture d'une œuvre peut remplacer un an de conversation.

« Si je voulais faire de la littérature au cinéma, j'adapterais des livres, ce qui n'est le cas ni pour *Hiroshima mon amour*, ni pour *l'Année dernière à Mariénbad*. On peut adresser toutes sortes de reproches à *Mariénbad*, mais sûrement pas celui qu'il eût été mieux d'en faire un livre. Il s'agissait d'une idée de film et non de roman.

« Au moment où j'ai rencontré Robbe-Grillet, il allait tourner un film, et il a remis son projet pour travailler avec moi. Nous avons eu une conversation préliminaire, et quelques jours plus tard Robbe-Grillet m'apportait quatre sujets. Chacun des scénarios illustrait de manière quasi scientifique le contenu de notre entretien. Nous avons choisi celui que je trouvais le plus sentimental et le plus austère.

« Le travail que m'a remis Robbe-Grillet était si précis que j'ai eu souvent l'impression de faire office de robot électronique dans la confection du film. Cependant, et une des caractéristiques de *Mariénbad* étant de présenter le récit sans se soucier de la chronologie, nous pouvions penser au montage, Henri Colpi et moi, avoir le choix entre mille combinaisons. J'ai été très content de m'apercevoir, une fois le film monté, que nous retrouvions exactement la construction initiale. C'était, pour toute l'équipe, la preuve que nous n'avions pas travaillé dans l'arbitraire.

— *Quel est le sujet du film ?*

— Dans un palace international, un étranger rencontre une jeune femme et lui raconte l'histoire d'amour qu'ils ont vécue l'année dernière. La femme nie, l'homme affirme, s'entête. Qui a raison ?

— *Existe-t-il des liens entre Hiroshima mon amour et l'Année dernière à Mariénbad ?*

— Il y a dans ces deux films le refus d'un récit chronologique où les événements sont présentés dans un ordre en apparence raisonnable. Il y a aussi, peut-être, le souci commun d'utiliser les images mentales en contrepoint de la conversation et des dialogues. Enfin il s'agit cette fois encore d'une histoire d'amour, ou plutôt d'un film sur les incertitudes de l'amour : peut-on jamais savoir, en effet, si l'on projette sur l'autre ses propres phantasmes ou si l'on « reçoit » mal les phantasmes du partenaire ?

« *Mariénbad* souhaite s'adresser moins à l'intelligence qu'à la sensibilité. La mise en scène qui cherche à mettre le spectateur dans un état légèrement hypnotique devrait l'aider à accepter le film plus facilement en dépit de sa construction. Il est d'ailleurs possible d'appliquer ces principes à un tout autre type d'histoire vécue dans un climat d'apparence plus réaliste.

— *Avez-vous pensé au public ?*

— Sans arrêt. Je crois, pour reprendre la formule de Marcel L'Herbier, que le réalisateur est le premier spectateur du film.

« Nous avons voulu essayer — dans un but que l'on pourrait qualifier de commercial — de faire appel à un inconscient collectif en reprenant des thèmes conventionnels et connus. Ces thèmes — classiques — on les retrouve dans les romans populaires et les contes de fées. On peut dire ainsi qu'il s'agit de la quête de l'autre ou d'un prince charmant arrivant au château pour réveiller sa « belle » endormie, d'un envoyé de

la Mort qui vient chercher sa victime un an après ou simplement d'une femme qui a eu une aventure et hésite entre son mari et son amant.

« Nous avons tenté de faire le portrait des sentiments sans nous attacher aux qualités particulières de l'individu. Là, je sens l'éclatement de la psychologie traditionnelle qui définit pour chaque personnage d'un drame son caractère propre.

« Nous aimerions que le spectateur se laisse aller et participe en créant son interprétation perpétuellement. Le film est fait pour cinquante pour cent de ce que l'on montre sur l'écran et pour le reste des réactions et de la participation du spectateur. En raison de ces possibilités d'interprétation, et même si l'on suit une direction déterminée, on en arrive à donner une vision réaliste de la vie. *Marienbad* est un film « ouvert », qui propose à chacun un engagement, un choix. Si l'on me parle de gratuité subjective, je dirai au contraire que nous avons voulu toucher un public immense.

« Comme il s'agit d'un film qui tente d'explorer l'inconscient, nous avons préféré adopter un style de jeu et de récitation extrêmement volontaire qui rappelle, d'une certaine façon, l'Opéra. Enfin, étant donné le climat onirique de *Marienbad*, il était nécessaire d'établir une mise en scène qui n'indique que l'essentiel, un peu comme dans les tableaux de Giotto, où une pierre démesurément grossie devient une montagne, et une feuille d'arbre agrandie, une forêt. »

(Texte des questions et retranscription des réponses : Yvonne Baby - *Le Monde* 29 août 1961)

sur *Marienbad*
Les Cahiers du Cinéma

— *Le jeu auquel s'affrontent à plusieurs reprises les deux personnages masculins ?*

— C'est la seule chose sur laquelle je ne peux rien vous dire. Je n'y ai jamais joué. Il paraît que c'est un jeu très ancien : les Chinois y jouaient déjà, trois mille ans avant Jésus-Christ. C'était le jeu de Nim, dont Robbe-Grillet a inventé une variante sans en connaître l'existence.

— *Mais ce n'est pas un jeu, en fait. C'est un piège.*

— Certainement.

— *La combinaison de départ est perdante ; si les deux joueurs sont d'égale force, celui qui joue le premier perd.*

— Moi, je crois que quand Albertazzi perd, c'est lucidement, volontairement. Peut-être par désinvolture. Le personnage de X est d'ailleurs un personnage très double, je veux dire qu'il a des périodes de volonté, d'entêtement, très violentes, auxquelles succèdent sans transition des périodes de découragement.

— *Quel est le rapport secret du jeu et du film ?*

— C'est, je crois, qu'il faut toujours prendre une décision. Et en même temps, pendant que les personnages jouent, on peut penser qu'ils s'accordent un moment de réflexion avant de décider quelque chose. D'ailleurs, tout est peut-être pensé par la femme à la veille de prendre une décision, et elle fait un rassemblement de tous les éléments en trente secondes. Je ne pense pas qu'il y ait d'autres rapports, si ce n'est un retour cyclique des problèmes, ce qui correspondrait plutôt au développement musical et au côté un peu obsédant des rêves. *Marienbad* est un film qui ne comporte pour moi ni allégorie ni symbole.

— *Mais il y a des possibilités de symboles.*

— Oui, on peut, bien sûr, penser au mythe du Graal ou à autre chose. Mais le film est ouvert à tous les mythes. Si, par exemple, on peut appliquer dix grilles types, mythologiques ou réalistes, on arrivera à une solution vraie sur soixante ou quatre-vingt pour cent du film, mais jamais complètement.

Une des grilles qui m'intéressent dans le film, c'est celle des univers parallèles. Il est fort possible que tous les personnages aient raison. Cela dit, ce n'est pas une chose qui s'est organisée volontairement dans ce sens. C'est ici qu'il faut reparler d'écriture automatique. Ce n'est pas parce que Robbe-Grillet a un style extrêmement précis et une vision extrêmement nette que l'automatisme est à rejeter. Sa manière de travailler me fait souvent penser au Douanier Rousseau qui commençait sa toile par le coin gauche, en donnant tous les détails, et finissait par le coin droit. C'est d'ailleurs ce qui est assez amusant dans le film : on a dû commencer à le répéter, je ne dis pas sans savoir comment ça allait finir, mais enfin, les dernières feuilles étaient à peine tapées qu'on commençait à tourner. L'important était d'être tout le temps fidèle à une espèce d'intuition. C'était le genre de film où on peut dire : après le tournage, il va y avoir vingt-cinq solutions de montage. Mais pas du tout : on est retombé exactement sur les combinaisons prévues. C'est ce qui fait que Robbe-Grillet et moi, nous nous sentons très en dehors du film et nous le regardons comme une chose. Nous voulions mettre en jeu un autre mécanisme que celui du spec-

tacle traditionnel, une espèce de contemplation, de méditation, d'allées et venues autour d'un sujet. Nous voulions nous trouver un peu comme devant une sculpture qu'on regarde sous tel angle, puis sous tel autre, dont on s'éloigne, dont on se rapproche.

— *Mais il y a quand même une résistance du matériel cinéma, qu'il faut vaincre.*

— Oui. Pour moi, le film est une enquête sur différents points, comme de savoir ce qui est une impasse et ce qui est au contraire un chemin. Il est certain qu'il doit y avoir dans le film les deux à la fois. Pour le moment, j'avoue en être encore trop près pour en distinguer les perspectives. Je lis ce qu'on m'écrit chaque matin, et je m'aperçois qu'on me parle d'œuvre froide et mallarméenne, ou bien d'œuvre passionnée et tendre. Il y a donc deux types de réactions diamétralement opposées. Je ne suis finalement pas plus avancé ! Il est fort possible que ces deux réactions soient vraies, que ce soit un peu un film-miroir.

— *Il ne s'agit pas de faire l'exégèse du film. Mais n'y a-t-il pas un piège dans l'idée de guider le spectateur du présent vers le passé, ou le futur ? En le revoyant, on a plutôt l'impression qu'il s'agit des rapports du réel et de l'imaginaire, et non des temps.*

— C'est un film sur les plus ou moins grands degrés de réalité. Il y a des moments où la réalité est parfaitement inventée, ou intérieure, comme lorsque l'image correspond à la conversation. Le monologue intérieur n'est jamais dans la bande sonore, il est presque toujours dans l'image, qui, même lorsqu'elle représente le passé, correspond toujours au présent dans la tête du personnage. Ce qui est présenté comme présent ou passé est donc purement une chose qui se déroule pendant que le personnage parle. Par exemple, je discutais l'autre jour avec une fille qui revenait de l'Inde, et je l'ai vue tout à coup devant le temple d'Angkor avec une robe bleue, alors qu'elle n'était jamais allée à Angkor et que la robe bleue était simplement celle que je lui voyais porter.

— *Il y a un côté très ouvert dans l'interprétation. Par exemple, quand Robbe-Grillet résume le film, c'est du point de vue de l'homme qui propose à la femme un passé...*

— C'est cela. Si l'on prend la formule de Truffaut : « Tout film doit pouvoir se résumer en un mot », je veux bien qu'on dise : *L'Année dernière à Marienbad* ou la persuasion. C'est une solution. Mais il y en a d'autres.

— *On peut voir aussi le film comme si ce passé était réel, qu'il y ait une sorte de refus du passé par la femme, et que l'homme joue là-dedans un peu le rôle d'un psychanalyste qui oblige la femme à reprendre en charge un passé volontairement censuré.*

— C'est en tout cas dans ce sens que j'ai conçu la mise en scène. Il y a aussi l'utilisation de thèmes psychanalytiques introduits consciemment : par exemple, les chambres trop vastes qui indiquent une tendance au narcissisme. A un moment, Albertazzi entendait des coups de feu, ce qui signifie l'impuissance : je les ai finalement supprimés au mixage, parce que ça ne correspondait pas à l'idée que je me faisais du personnage. Mais peut-être les ai-je enlevés parce que j'en connaissais très bien la valeur en psychanalyse ?

— *Les moments de tension entre lui et elle correspondent à des moments de tension entre malade et psychanalyste.*

— Vers la fin, je ne sais pas si vous vous souvenez de cette scène où l'homme a la main contre la porte, après la séquence hypothétique de la mort, où elle s' imagine que si elle partait, elle serait tuée, etc. Quand elle dit, comme avec désespoir : « Mais je ne suis jamais restée si longtemps nulle part », cela me donne l'impression, surtout par l'intonation, d'un acquiescement total, donc la chose est réelle. Maintenant, il est aussi séduisant d'en faire une malade. D'abord, cet hôtel a tout de même une drôle d'allure. Il y a d'ailleurs une phrase qui m'a toujours intrigué, c'est quand Sacha Pitoëff dit à la femme allongée sur le lit : « Il faut vous reposer, n'oubliez pas que nous sommes là pour ça ». Ce qui m'a toujours fait songer à *Caligari*, à la fin, quand le docteur dit : « Oui, il va se calmer, je le guérirai ». Il me semble que c'est un peu du même ordre. Peut-être cet hôtel n'est-il qu'une clinique.

— *Il y a une autre interprétation dont vous disiez avoir eu le sentiment : c'est que Albertazzi est la Mort.*

— A la fin, Robbe-Grillet a trouvé le mot « dalle de granit », et il s'est aperçu qu'après tout, la description du jardin correspondait assez précisément à celle d'un cimetière. Et en remontant à partir de là, il s'est aperçu qu'en effet on pouvait très bien rattacher le film aux vieilles légendes bretonnes, à l'histoire de la Mort qui vient chercher sa victime et qui lui a donné un an de sursis. Mais nous n'avons jamais cherché à tirer l'histoire dans un sens précis, demeurant toujours dans un entre-deux.

— *Il n'y a jamais réel absolu ou imaginaire absolu.*

— Il semble que dans le premier quart du film, il y a des choses qui ont un assez gros degré de réalité ; on s'en éloigne de plus en plus à mesure que le film se déroule ; et il est possible qu'à la fin tout à coup, ça se mette assez à converger, que la fin du film soit ce qu'il y a de plus vrai. Il faudrait regarder cela de plus près.

— *Avec un grand climax au centre, quand elle reconnaît la statue.*

— Oui, quand elle découvre le jardin et que le jardin, après tout, n'est que l'endroit où ils se trouvent : ce qui pose tous les problèmes de la chronologie du film.

— *Il y a un moment où elle sent le piège : quand elle lace sa chaussure ?*

— Exactement. A partir de ce moment-là, on peut considérer qu'elle s'est souvenu. Si, par hasard, elle est sincère au début, si vraiment son refus n'est pas de pure coquetterie ou de crainte, à partir de ce moment-là, elle a reconnu. Pour elle, c'est vrai. Mais évidemment, on ne sait jamais si les images sont dans la tête de l'homme ou dans la tête de la femme. Il y a tout le temps un balancement entre les deux. On peut imaginer que tout est raconté par elle, au fond. Plusieurs spectateurs m'ont dit que cette femme n'existait pas, qu'elle était morte depuis longtemps, que tout se passait chez les morts. Mais ce sont là des choses auxquelles on pense quand la copie est standard, pas du tout au tournage, ni même au montage.

— *Qu'est-ce qui vous guidait dans l'organisation de cette matière que vous vouliez garder floue : un sentiment d'affinité entre des thèmes, des images ? Des rimes intérieures ?*

— Ce qui est intéressant, c'est que ce n'était pas moi seulement qui était guidé. Pendant tout le tournage, il n'y a pas eu de discussion ni entre les comédiens, ni parmi l'équipe technique. A plusieurs moments, on s'est dit : on pourrait faire ça ou ça, on parlait un peu avant les plans, on disait aussi : ça c'est le ton du film, ça ce n'est pas le ton du film. Et ce genre de discussion n'a jamais duré plus de quarante secondes. Nous étions tous obligés de suivre un chemin dont nous ne pouvions pas nous échapper. C'est une manière de rejoindre le film d'équipe. Nous étions en quelque sorte prisonniers non pas d'une logique, mais d'une paralogique qui faisait que nous étions constamment d'accord, du cadreur Philippe Brun à Sacha Vierny ou à Albertazzi. Ce qui aurait été instructif, c'est un petit journal des intersignes qu'il y a

eu pour le choix des endroits, des comédiens. Il y a eu des tas de choses très bizarres, des phénomènes qu'auraient aimés André Breton ou Jean Cocteau, et qui se sont produits très fréquemment. J'ai l'impression que la forme doit préexister, je ne sais pas où ni comment, et qu'automatiquement, quand on écrit, l'histoire doit se glisser dans le moule. Chaque fois que j'ai pu avoir, soit en 16 mm, soit en 35, l'occasion de faire des films, je me suis aperçu qu'on ne peut pas faire faire n'importe quels gestes à n'importe quels personnages, ni leur faire dire n'importe quoi. Il y eut un moment, pendant la préparation de *Marienbad*, où j'arrivais avec mon petit carnet noir et où je proposais à Robbe-Grillet, par exemple, de faire intervenir le monde réel sous la forme de conversations concernant un problème politique insoluble, du moins pour ceux qui tenaient ces conversations. On s'est aperçu que c'étaient les spectateurs eux-mêmes qui, en assistant au film, représentaient naturellement le monde réel et qu'il était donc impossible de les inclure d'avance dans la bulle du film. J'avais voulu aussi, un moment, que la femme soit enceinte ; j'en parlais à Robbe-Grillet, mais ce ne fut guère possible. Nous n'étions pas libres. Je suis d'ailleurs persuadé qu'on ne fait pas les films qu'on veut.

Le film est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d'approcher de la complexité de la pensée, de son mécanisme. Mais j'insiste sur le fait que ce n'est qu'un tout petit pas en avant par rapport à ce qu'on devrait arriver à faire un jour. Je trouve que, dès qu'on descend dans l'inconscient, une émotion peut naître. Par exemple, je me souviens de mon émotion en voyant *Le Jour se lève*, quand tout à coup il y avait des moments d'incertitude, quand l'image du placard commençait à disparaître, puis qu'une autre image apparaissait. Je crois que, dans la vie, nous ne pensons pas chronologiquement, que jamais nos décisions ne correspondent à une logique ordonnée. Nous avons tous des nuages, des choses qui nous déterminent et qui ne sont pas une succession logique d'actes qui s'enchaîneraient parfaitement. Il me paraît intéressant d'explorer cet univers, du point de vue de la vérité, sinon de la morale.

— *Le péril, c'est qu'on tombe dans un piège un peu semblable à celui dont parle Paulhan à propos du langage : ce qui est conçu par soi comme le comble de la liberté risque d'être reçu par autrui comme le comble du mécanique.*

— C'est le problème de toute communication, qu'il s'agisse de deux êtres ou de dix millions. Il faut savoir quelle est la

portion de subjectivité qu'on peut arriver à faire partager à tout le monde, dans la mesure où nous avons tous deux yeux, des cheveux, une pensée, etc. On en arrive tout naturellement à la notion d'inconscient planétaire. Ce qui me tente et m'intéresse toujours, c'est d'appliquer des disciplines un peu différentes de celles du spectacle courant. C'est une curiosité que j'ai. Il y a une notion qui me plaît bien, au cinéma, c'est la notion de vulgarisation. Un livre ou une peinture entrent d'abord en contact avec mille personnes, tandis qu'un film en touche tout de suite des millions. Dans cette optique, il est intéressant de reprendre une expérience faite par un écrivain en 1880 ou par un peintre connu de quelques initiés. Je suis contre la chapelle, et toute tentative qui consiste à faire éclater les murs de la chapelle me séduit *a priori*. De toute façon, même si on voulait refaire exactement la même chose que ce qui a déjà été fait, la composition chimique du cinéma est différente. Il est bien certain que, quand Van Gogh s'amuse à copier Delacroix ou Picasso Velasquez, on a un nouveau tableau. Cela dit, le cinéma a un peu des gros sabots avec son image concrète. Sa démarche est un peu pachydermique. On a toujours la vieille dualité Lumière et Méliès. Entre ces deux possibilités, on oscille et on se trouve parfois bien coincé. Si on prend *Lola*, par exemple : c'est Lumière ou c'est Méliès ?

Quand je vois un film, plus qu'aux personnages, je m'intéresse au jeu des sentiments. Je pense qu'on peut arriver à un cinéma sans personnages psychologiquement définis, où le jeu des sentiments circulerait comme, dans une toile contemporaine, le jeu des formes arrive à être plus fort que l'anecdote,

— *Ce qui est terrifiant, c'est cette position que René Clair pousse à l'absurde quand il dit : « Le tournage n'est qu'une besogne ».*

— Pour moi, le tournage est l'élucidation. Je reconnais que je fais des petits croquis avant, mais c'est pour être tranquille.

— *Au moment du tournage, quelle est votre attitude vis-à-vis de ces croquis ?*

— Je les regarde toujours. Cela me sert dans mes rapports avec les comédiens, avec le cadreur, avec l'opérateur. Ces croquis permettent par exemple que le comédien ne soit pas affolé huit ou dix jours avant le tournage. S'il a lu le découpage et s'il s'en est fait une idée, et puis que, tout à coup, au moment du tournage, on le mette dans une position ou un cadrage qu'il n'avait pas prévu, il va se troubler. Et comme j'aime bien que tout le monde soit décontracté au maximum

sur le plateau, j'aime mieux discuter avant que pendant le tournage. Je suis pour des répétitions de tout le film avant de commencer à tourner.

Pour *Marienbad*, nous avons fait toute une chronologie sur papier millimétré. Et on disait toujours, avant d'aborder telle scène avec les comédiens : cette scène succède, sur le plan du montage, à telle autre scène, mais, sur le plan du degré de réalité, elle succède à telle autre scène encore que nous allons trouver beaucoup plus tard dans le film. D'ailleurs, très souvent, à la prise de vue, j'enregistre un morceau de la scène précédente, de manière à attaquer à la collure et non sur la réplique même. Bien entendu, cette chronologie a été établie une fois le scénario achevé. Par exemple, tous les changements de costume correspondent évidemment à des morceaux de temps différents. Ce qui n'est pas, bien sûr, la clé du film, si toutefois il y a une clé. Mais il est vrai qu'on pourrait refaire un montage du film en rétablissant une chronologie. On pourrait, par exemple, imaginer que le film se déroule en une semaine, que du moins tout ce qui est au présent se déroule d'un dimanche au dimanche suivant inclus. Ce qui n'empêche pas Robbe-Grillet de dire : cela se passe peut-être en cinq minutes. Cela correspond assez bien à la dilatation du temps dans le rêve, dans la mesure où on connaît un peu le mécanisme des rêves.

— *Votre montage est, en un certain sens, la version moderne du montage d'attractions. Pour Poudovkine, les plans étaient les mots de la phrase ; pour Eisenstein, chaque plan reste un élément vivant.*

— Eisenstein est beaucoup plus près de la rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection. Et, dans la mesure où je reste sensible à la discipline surréaliste, je me sens en effet beaucoup plus proche de la conception d'Eisenstein. Chaque plan demeure vivant.

— *Il y a un sentiment de grande humilité devant chacun des éléments soit du réel, soit de l'œuvre, qui doit garder sa vie organique, et en même temps faire partie d'un ensemble.*

— Même quand il s'agit d'un élément du décor, je n'aimerais pas le transformer pour la caméra. C'est à la caméra de trouver la manière de faire sortir le décor comme il faut, ce n'est pas au décor de se plier à l'appareil. Et pour le comédien, c'est la même chose. Je respecte énormément le travail d'un comédien. On ne déplace jamais le plan de travail pour l'état mental d'un comédien, alors qu'on le déplace parce qu'il fait beau ou qu'il pleut.

(Texte des questions et retranscription des réponses : André S. Labarthe et Jacques Rivette - Les Cahiers du Cinéma No 123 septembre 1961)

BIOFILMOGRAPHIE

Né en 1922 à Vannes, en Bretagne, Alain Resnais réalisa paraît-il son premier film à dix ans, sur un scénario de Gaston Modot découvert dans un magazine... Après des études secondaires, il tente à Paris une carrière de comédien de théâtre. 1943. Nice. Il s'inscrit à l'IDHEC (première promotion), où il ne restera qu'un an et demi. Il fait du montage, assistant Mmes Vedrès et Myriam pour *Paris 1900*. Il continuera à monter des films, donc *Devoir de vacances* (Paviot 1952), *La pointe courte* (Varda 1955), *Aux frontières de l'homme* (Vedrès 1956), *L'œil du maître* (Doniol-Valcroze 1957), *Paris à l'automne* (Reichenbach 1959). Resnais s'essaie à la réalisation, tournant en 16mm un film avec Danièle Delorme et Daniel Célin, et d'autres dont il ne reste que les titres (*Schéma d'une identification*, *Ouvert pour cause d'inventaire*, etc.) En 1946 il commence une série de courts métrages en 16 mm muet, des « Visites » à des peintres : Henri Coetz, Lucien Courtaud, Félix Labisse, Hans Hartung, César Domela, Max Ernst, Oscar Dominguez. Citons encore *La Bague* (mélodrame de Marcel Marceau), *Malfray* (sc. R. Hessens et C. Diehl, mus. Pierre Barbaud), etc. Il réalise en 1948 un *Van Gogh*, qu'on lui propose de refaire en 35 mm.

- 1948 *VAN GOGH*. — Réal. : Alain Resnais. — Conception : Robert Hessens et Gaston Diehl. — Mus. : Jacques Besse. — Voix : Claude Dauphin. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1950 *GAUGUIN*. — Réal. : Alain Resnais. — Conception : Gaston Diehl. — Mus. : Darius Milhaud. — Texte : Paul Gauguin. — Voix : Maria Casarès. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1950 *L'ALCOOL TUE* (16 mm muet). — Réal., im., texte et mont. : Alain Resnais. — Sc. : Remo Forlani. — Inter. : Gréoire. R. Forlani, Mendigal.
- 1950 *GUERNICA*. — Réal. : Alain Resnais et Robert Hessens. — Conception : Robert Hessens. — Mus. : Guy Bernard. — Im. : Ferrand et Dumaitre. — Voix : Maria Casarès. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1951 *LES STATUES MEURENT AUSSI*. — Réal. : Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet. — Im. : Ghislain Cloquet. — Mus. : Guy Bernard. — Texte : Chris Marker. — Voix : Jean Negroni. — Prod. : André Tadie et Présence Africaine.
- 1955 *NUIT ET BROUILLARD*. — Réal. : Alain Resnais. — Mus. : Hanns Eisler. — Cons. histor. : André Michel et Olga Wormser. — Assist. : André Heinrich. — Im. : Ghislain Cloquet. — Mont. : Henri Colpi et Jasmine Chasney. — Texte : Jean Cayrol. — Voix : Michel Bouquet. — Noir et Blanc et Eastmancolor. — Prod. : Argos Films, Como Films (pour le Comité d'Histoire de la Déportation de la seconde guerre mondiale.)
- 1957 *LE MYSTERE DE L'ATELIER DE QUINZE*. — Adapté, découpé, réalisé, interprété et monté par : André Heinrich, Alain Resnais, Chris Marker, Yves Peneau, Jean Brugot, Anne Sarraute, Fernand Marzelle, Claude Joudieux, André Scholttter, Alex Reval. — Contrôle technique : MM. Vallaud, Smagghe, Dubois. — Im. : Ghislain Cloquet, Sacha Vierny. — Mus. : Pierre Barbaud. — Dir. : Georges Delerue. — Voix : Jean-Pierre Grenier. — Prod. : Jacoupy.
- 1958 *LE CHANT DU STYRENE*. — Réal. : Alain Resnais. — Mus. : Pierre Barbaud, dir. : Georges Delerue. — Im. : Sacha Vierny. — Texte : R. Queneau. — Voix : Pierre Dux. — Eastmancolor, Dyaliscope. — Prod. : Pierre Braunberger (pour Péchiney).
- 1959 *HIROSHIMA MON AMOUR*. — Réal. : Alain Resnais. — Sc. et dial. : Marguerite Duras. — Im. : Sacha Vierny et Takahashi Michio. — Cam. Goupil Watanabe et Ioda. — Déc. : Esaka, Mayo, Petri. — Son : Calvet, Yamanoto et Renault. — Mus. : Georges Delerue et Giovanni Fusco. — Mont. : Henri Colpi et Jasmine Chasney. — Inter. : Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson. — Prod. : Sacha Kamenka et Samy Halfon. (Argos Films, Como Films, Daiei Motoin Pict Co, et Pathe Overseas Prod.).
Le générique complet du film est reproduit en tête du volume *HIROSHIMA MON AMOUR*, Gallimard, 1960.
- 1961 *L'ANNE DERNIERE A MARIENBAD*. — Réal. : Alain Resnais. — Sc. et dial. : Alain Robbe-Grillet. — Assist. : Jean Léon. — Im. : Sacha Vierny. — Cam. : Philippe Brun. — Déc. : Jacques Saulnier. — Son : Guy Villette. — Mus. : Francis Seyrig. — Mont. : Henri Colpi et Jasmine Chasney. — Inter. : Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff et Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Hélène Kornel, Françoise Spira, Karin Toeche-Mittler, Pierre Barbaud, Wilhem Von Deek, Jean Lanier, Gérard Lorin, Davide Montemuri, Gille Quéant, Gabriel Werner. — Prod. : Pierre Coureau (Précitel) Raymond Froment (Terrafilms).
Le générique complet du film est reproduit p. 20 du volume *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD*, Editions de Minuit, 1961.

BIBLIOGRAPHIE

a) TEXTES DE RESNAIS ET INTERVIEWS

- Alain Resnais, *La recherche du chant et la vérité de l'image*, in « Les Lettres Françaises », Paris, 12-18 mars 1959.
- Alain Resnais, « *Hiroshima, mon amour* », film scandaleux ?, in « Les Lettres Françaises », Paris, 14-20 mai 1959 ; traduit in « Centrofilm », Torino, n. 2, octobre 1959.
- Noël Burch, *A conversation with Alain Resnais*, in « Film Quarterly », Berkeley and Los Angeles, vol. XIII, n. 3, spring 1960.
- Alain Resnais, *Il «nuovo cinema»*, in l'Unità, Milano, 10 gennaio 1961.
- Hubert Juin, *Introduction à la méthode d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet* (interview), in « Les Lettres Françaises », Paris, n. 888, 10-24 août 1961.
- André S. Labarthe et Jacques Rivette, *Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet* (interview), in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 123, septembre 1961.
- Vinicio Beretta, *Le due anime di Alain Resnais* (Intervista), in « Settimo Giorno », Milano, a. XIV, n. 37, 12 settembre 1961.

b) ETUDES DE CARACTERE GENERAL ET PUBLICATIONS DIVERSES

- Filmographie d'Alain Resnais, in « L'Ecran », n. 1, janvier 1958.
- Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette et Eric Rohmer, *Hiroshima, notre amour*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 97, juillet 1959.
- Jacques Kermaol, *L'impossible signor Resnais*, in « Schermi », Milano, n. 15, luglio-agosto 1959.
- Gianni Rondolino, *Alain Resnais tra Van Gogh e lo stirene*, in « Centrofilm », Torino, n. 2, ottobre 1959.
- Bibliografia di Alain Resnais, id.
- Michel Delahaye, *Alain Resnais*, in « Premier Plan », Lyon, n. 4, décembre 1959.
- Henri Agel, *Alain Resnais*, in « L'Altro Cinema », Milano, gennaio 1960.
- Un cinéaste stoïcien, in « Esprit », Paris, juin 1960.
- Giorgio Tinazzi, *La strada nuova di Resnais*, in « Primi Piani », Milano, luglio-agosto 1960.
- Biofilmographie d'Alain Resnais, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 123, septembre 1961.

c) DOCUMENTAIRES D'ART :

- Gaston Diehl, Robert Hessens, Alain Resnais, Van Gogh (extrait du scénario), in « L'Amour de l'art », a. XXIX, n. 37-39.
- Pierre Michaut, *Dopo Van Gogh, Picasso e Gauguin sullo schermo*, in « Bianco e Nero », Roma, a. X, n. 4, aprile 1949.
- André Bazin, *Le cinéma et la peinture*, in « La Revue du Cinéma », Paris, n. 19-20, automne 1949 ; traduit in « Bianco e Nero », Roma, a. XI, n. 2, febbraio 1950 ; reproduit sous le titre *Peinture et cinéma in Qu'est-ce que le cinéma*, éd. du Cerf, Paris, 1959, tome II.
- Jean Vidal, *Il film sull'arte in Francia*, in « Bianco e Nero », Roma, a. XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950.

d) LES STATUES MEURENT AUSSI

- Pierre Michaut, *Promenade parmi les films d'art de Venise à Cannes*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 37, juillet 1954.
- Chris Marker, *Les statues meurent aussi* (commentaire), in « Cinéma 57 », Paris, n. 16, mars 1957.

e) NUIT ET BROUILLARD

- Pierre Kast et François Truffaut, *Le petit journal du cinéma*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 56, février 1956.
- Ugo Casaragli, *Il francese e brouillard» bruciante documento di umanità*, in « L'Unità », Milano, 10 maggio 1956.
- Pierre Billard, *Il menu di Cannes*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 82, 10 maggio 1956 (cf. anche i nn. 81 e 83).
- Angelo Maccario, *Cannes : atto primo*, in « Cinema » terza serie, Milano, n. 166, 16 maggio 1956.
- Jacques Doniol-Valcroze, *Le petit journal du cinéma*, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 56, février 1956.
- Jacques Doniol-Valcroze, *Le massacre des innocents*, ivi ; reproduit