



LA RÉTROSPECTIVE INTÉGRALE ALAIN RESNAIS, PAR FRANÇOIS THOMAS

Alain Resnais se veut insaisissable. Depuis son accession au long métrage en 1958 avec *Hiroshima mon amour*, il n'a cessé de prendre à contre-pied son public le plus fidèle à chaque nouveau film. L'alliage des contraires est même au centre de son cinéma. Il a ainsi déclaré qu'il voulait faire de *La vie est un roman* un film "d'une désolation allègre" et de *Pas sur la bouche* un film "chaste et cochon", ou encore parlait-il de "fébrilité nonchalante" sur le plateau de *Coeurs*. Ses dix-sept longs métrages sont autant de variations sur l'équilibre entre le solennel et la facétie, la rationalité et l'inexplicable. Son mot d'ordre est le mélange "sardine et confitures", associer dans un même film ce qui n'est pas fait pour aller ensemble, comme une histoire d'amour prétendument "de quatre sous" et la bombe atomique. À partir de *Stavisky...* en 1973, il présente chacun de ses projets comme une comédie (hormis *L'Amour à mort* et *Mélo*), mais il savoure le mot "tragique" comme une vertu cardinale et demande d'autant plus systématiquement des valseuses à ses compositeurs que cette forme musicale lui paraît exprimer la brièveté de notre existence. Ses films sont gouvernés par le refus obstiné de distinguer entre art noble et art populaire, si bien que les influences souterraines les plus impossibles à identifier y sont à l'oeuvre. Une fois que ce qui semblait être sa marque de fabrique principale, l'entrecroisement tantôt du présent et du passé ou du futur, tantôt du réel et de l'imaginaire, est devenu monnaie courante au cinéma en partie grâce à lui, il a pu s'en écarter. La seule règle inchangée dans ses déclarations depuis cinquante ans repose elle aussi sur l'entre-deux : alterner les mouvements de sympathie et d'antipathie du spectateur à l'égard du personnage, jouer sur un va-et-vient perpétuel entre l'identification et la désolidarisation.

Resnais brouille également les pistes par son refus de l'étiquette d'auteur. Après avoir vainement suggéré à des producteurs d'adapter des romans de Roger Vailland, Pierre Véry ou Raymond Queneau dans les années 1950, il s'est longtemps spécialisé dans le scénario original confié à des écrivains qui, de préférence, n'avaient jamais travaillé pour le cinéma. Les films trouvaient alors leur place aussi bien dans l'oeuvre de l'écrivain que dans celle du metteur en scène. Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*) et Alain Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*) s'en sont désolidarisés après coup, tandis que d'autres comme Jorge Semprun (*La guerre est finie, Stavisky...*), Jacques Sternberg (*Je t'aime je t'aime*) ou le scénariste "de métier" Jean Gruault (*Mon oncle d'Amérique, La vie est un roman, L'Amour à mort*) ont au contraire revendiqué Resnais comme coscénariste, rôle qu'il refuse de réclamer au générique. Depuis la surprise de *Mélo* d'après Henry Bernstein en 1986, Resnais se dissimule également derrière des adaptations théâtrales réputées irréalisables soit à cause de la structure de l'oeuvre initiale (les seize pièces d'Alan Ayckbourn dont Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri ont tiré les scénarios de *Smoking* et *No smoking*), soit à cause d'une dramaturgie et d'un langage supposés démodés (*Mélo, Pas sur la bouche*). Une autre raison justifie ce recours à des textes théâtraux préexistants. Après *On connaît la chanson* en 1997, Resnais est resté cinq ans sans tourner. Pour qui ne veut plus perdre de temps et considère le soleil comme un projecteur qu'on ne peut pas déplacer, le meilleur moyen d'enchaîner est de tourner une opérette (*Pas sur la bouche*) ou une pièce (*Coeurs*) intégralement en studio. Mais son prochain film, croit-on, changera certaines règles du jeu.

L'étonnant est maintenant la longévité créatrice d'un cinéaste dont la situation médiane vis-à-vis du succès public a longtemps rendu la carrière incertaine. À voir aujourd'hui l'oeuvre qui justifie cette rétrospective, il est difficile de se représenter les concours de circonstances qui ont pu présider à sa création, difficile aussi d'imaginer la confiance et le goût du risque de ses producteurs face à des projets qui, sur le papier, étaient hautement improbables. Anatole Dauman a entrepris *Hiroshima mon amour* sans la garantie de trouver un distributeur pour un film qu'un débutant dans le long métrage allait tourner pour l'essentiel au Japon avec une équipe quasi entièrement japonaise. Raymond Froment a proposé à Resnais de travailler avec un romancier dont il n'avait jamais ouvert les livres, Robbe-Grillet, et c'est miracle que la lecture du découpage technique de *L'Année dernière à Marienbad* n'ait pas découragé le financement d'un projet aussi abscons en apparence. Philippe Dussart, soutenu dans l'ombre par l'agent Gérard Lebovici, a misé sur un projet où trois histoires parallèles seraient accompagnées de propos didactiques d'un professeur de biologie (*Mon oncle d'Amérique*), ou sur un film qui serait entrecoupé d'interludes musicaux sur images non figuratives (*L'Amour à mort*). Marin Karmitz a donné le feu vert à *Mélo* sans avance sur recettes ni vente aux télévisions. Bruno Pesery a relevé le défi de *No smoking* et *Smoking*, deux films à sortir le même jour et à voir dans l'ordre que déciderait chaque spectateur, ou a lancé le tournage d'*On connaît la chanson* sans savoir si les droits de la quarantaine de chansons indispensables au film seraient accordés. Cette rétrospective, au-delà de la partie la mieux connue de la filmographie, ambitionne aussi de montrer comment Resnais est devenu Resnais, avant de tourner son premier long métrage à l'âge de trente-six ans.

Le jeune Resnais, en 1946-1948, était un cinéaste amateur, auteur notamment d'une dizaine de courtes visites d'atelier à des peintres tournées en 16 mm (format "substandard" ou amateur jusqu'en 1969). Les mentions de producteurs au générique sont fantaisistes (Goofy Inc.) ou de purs hommages amicaux (André Bazin). Resnais présentera ces films comme un prétexte pour pénétrer sans effraction dans l'atelier d'artistes admirés et pour leur poser une batterie de questions précises et techniques sur leur métier (son art se nourrit aussi de celui des autres). Simples travaux d'apprentissage selon le cinéaste, ces films paraissent aujourd'hui trouver

naturellement leur place dans son oeuvre. Il fallait gagner son pain, gravir les échelons? Resnais n'a pas choisi la voie de l'assistantat dans le long métrage de fiction. Il a trouvé son premier emploi en 1946 comme assistant de Nicole Vedrès pour son film de montage *Paris mil neuf cent*, produit par le dénicheur de talents désargentés Pierre Braunberger qui allait lui donner en 1948 les moyens de refaire en 35 mm son court métrage amateur Van Gogh. D'autres documentaires professionnels ont suivi jusqu'en 1958, qui se sont dégagés de leur finalité initiale (le complément de programme d'un long métrage dans les salles) pour devenir des oeuvres à part entière, immédiatement saluées par la critique. Mais les démêlés de *Guernica* avec la censure en 1950, puis l'interdiction des *Statues meurent aussi* trois ans plus tard ont été autant de freins à l'embauche. Court et long métrage, par ailleurs, étaient encore deux filières rigoureusement étanches dont rien n'assurait qu'elles finiraient par communiquer. Si bien que, en 1956, le réalisateur reconnu de *Nuit et Brouillard* ne pouvait aspirer qu'à un poste de stagiaire sur le plateau d'un long métrage de Jacques Becker, poste qu'il occupa un seul jour avant de recevoir une commande plus rémunératrice. Parallèlement à ses propres films, Resnais était donc opérateur, fabricant d'effets spéciaux et surtout monteur pour les courts métrages des autres. C'est sans salaire, contre des parts de coopérative, qu'il a monté le premier long métrage d'Agnès Varda, *La Pointe-Courte*, considéré comme amateur par le CNC. La projection des films auxquels il a collaboré montrera comment les documentaires de Resnais à la fois s'intègrent dans la production de cet âge d'or du court métrage et s'en détachent. Les mêmes techniciens ou musiciens figurent souvent au générique, reliant les films les uns aux autres. La rétrospective espère ainsi retisser les fils que la postérité a coupés. Resnais affirme aujourd'hui encore n'avoir voulu exercer d'autre métier que celui de monteur, mais avoir reçu davantage de commandes en tant que réalisateur. Maintenant que le montage est passé au numérique, dit-il, une année de formation permanente lui serait nécessaire pour revenir à sa vocation : le voici contraint à continuer de mettre en scène. Heureusement pour nous !

François Thomas, auteur de *L'Atelier d'Alain Resnais*. Ed. Cinémas, Flammarion, 1992