

Le jardin des sentiers qui bifurquent

Thierry Horguelin

Number 72, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23113ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Horguelin, T. (1994). Review of [Le jardin des sentiers qui bifurquent]. *24 images*, (72), 21–22.

Le jardin des sentiers qui bifurquent

PAR THIERRY HORGUELIN

Selon qu'elle choisit d'allumer ou non une cigarette et que se présente en premier lieu dans son jardin un ami ou l'homme à tout faire, Celia Teasdale modifie les destins possibles de six personnages (et trois comparses) du village de Hutton Buscel. Tel est le point de départ d'un jeu de construction à peu près sans précédent dans l'histoire du cinéma, réparti en deux «boîtes»: *Smoking* et *No Smoking*, deux films siamois qui ont leur tonalité propre (l'un, je ne dirai pas lequel, est plus burlesque, plus fou, l'autre plus mélancolique), et qu'on peut voir dans l'ordre qu'on veut, étant entendu que ce choix déterminera notre perception de l'ensemble — tout en nous mettant dans la même situation que les protagonistes de la fiction, placés à chaque instant devant une alternative. Deux films qu'on voudrait démontables et remontables à l'infini, et qui font rêver à l'expérience qui consisterait pour chaque spectateur à inventer à partir d'eux son propre film. Chacun est en effet invité à jouer avec les deux films, à se prêter au jeu des rimes et des correspondances. Objet non identifié, euphorique et ravageur, grave et léger, l'ensemble tient du boulevard tragico-comique revu par l'Oulipo, du roman-photo pervers et du vaudeville interactif, de la comédie loufoque et de la bande dessinée aléatoire. C'est aussi l'occasion pour Alain Resnais d'une nouvelle méditation sur le libre arbitre et le temps, dans ce qui est certainement sa plus belle réalisation plastique depuis *Providence* et *Mélo*, gouvernée par la «ligne claire» chère à Hergé. La splendide photo de Renato Berta, impliquant de complexes changements de lumière dans la continuité de plans-séquences, n'est pas pour rien dans cette réussite. Pari fou, pari gagné, qui se laisse apprécier à partir d'une structure, d'un parti pris et d'un paradoxe.

La structure est celle d'un arbre tentaculaire à six branches parallèles,



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

comportant deux fins chacune, soit douze combinaisons intimement imbriquées, soumises aux capricieuses bifurcations du destin. Scandées par les dessins de Floc'h et des cartons de cinéma muet, les péripéties se succèdent à cinq secondes, cinq jours, cinq semaines puis cinq années d'intervalle, les personnages se voyant offrir, à la fin de chaque tableau, le choix entre deux possibilités, dont chacune aboutit à deux autres, et ainsi de suite jusqu'au cimetière du village où se résout inmanquablement chaque histoire. Malheureuse en ménage, Celia tombe brièvement dans les bras de Miles dans *No Smoking* ou bien envisage de fonder une entreprise avec Lionel dans *Smoking*. Mais alors, elle finira à l'asile ou bien se métamorphosera en femme d'affaires implacable. Sylvie refuse une escapade avec Miles, et celui-ci s'expatrie en Australie après cinq semaines de prostration dans la remise du jardin; ou bien elle accepte et cause involontairement sa mort, à moins qu'il ne témoigne à son mariage; mais que Lionel entre le premier dans le jardin, et nous la retrouverons mère de famille nombreuse ou au contraire journaliste féministe. Et cætera. Cet écheveau

de variantes illustre une question que chacun s'est déjà posée, entre vague à l'âme et aspiration confuse à une autre existence: que serait-il arrivé si, ce soir-là, j'avais dit non plutôt que oui? Choisir, c'est toujours renoncer, et parfois regretter de ne jamais connaître les conséquences incalculables d'une autre décision sur sa vie. Ironie ou refus de la psychologie, les films exposent les conséquences des choix mais restent muets sur ce qui les motive: pourquoi Sylvie dit-elle (hors champ) non à Miles dans une branche et oui dans la branche parallèle? À quel caprice est suspendue parfois la décision capitale qui bouleverse le cours d'une existence? On n'en saura rien. Et, raffinement ou dérision suprême, on verra un personnage regretter dans une branche un destin qu'il accomplira dans une autre, sans être plus satisfait pour la cause....

Cette implacable mécanique — qu'on rapprochera sans peine des constructions en labyrinthe de *Marienbad*, *Je t'aime, je t'aime*, *Providence*, *Stavisky* et *Mon oncle d'Amérique* — repose comme toujours chez Resnais sur un parti pris de confrontation de registres et de collision des contraires. L'action se situe en Angle-

terre mais elle est dialoguée en français. Elle se déroule toujours en extérieurs mais est filmée entièrement en studio, dans les superbes décors et sous des ciels de cyclorama, ouvertement «faux», de Jacques Saulnier. Elle implique neuf rôles qui sont joués par les deux mêmes acteurs, Pierre Arditi et Sabine Azéma. Les personnages sont des clichés vivants (il y a le jardinier entreprenant mais dispersé et la petite bonne écervelée, l'ami velléitaire et sa femme délurée, le vieux barde ronchon, le directeur d'école alcoolique et son épouse coincée), mais on se surprend à s'émerveiller à leurs destins médiocres et pathétiques, et l'on s'étonne de voir Toby — la plus remarquable des compositions d'Arditi — acquiescer scène après scène, un poids, une opacité qui ne doivent plus rien à la «psychologie». Et l'on y croit.

On y croit parce que l'univers du dramaturge Alan Ayckbourn (dont Resnais adapte ici la pièce, ou l'écheveau de pièces, *Intimate Exchanges*) repose sur le détournement des stéréotypes, et que ce jeu fonctionne d'autant mieux dans une culture aussi fondamentalement conformiste que la culture anglaise: accessoires et costumes plus british que nature jouent un rôle déterminant (à chaque femme est attribuée une couleur, le vert pour Sylvie, le rose pour Celia, le rouge pour Rowena), de même que les briques rouges, jardins, terrains de golf, mouettes, paysages côtiers et autres «garden parties». On y croit en vertu du «je sais bien, mais quand même», de la dialectique de la distance et de l'implication qui fonde l'artifice de la représentation. On sait bien que les comédiens sont toujours reconnaissables sous leurs discrets postiches, mais on l'oublie quand même pour s'attacher aux personnages. On sait bien qu'au souper sur la terrasse de *No Smoking* seules deux personnes peuvent paraître à l'écran (et pour cause!), mais Resnais parvient quand même, par la seule ruse du découpage, à nous faire attendre les deux convives manquants — comme il saura plus loin, par le choix des axes et le cadrage, suggérer le sentiment matériel et spatial de la solitude ou de l'abandon. Visuellement, les films s'inscrivent dans la continuité de la célèbre vague déferlant sur une toile pein-



Celia dans *Smoking*.

te de *Providence*. L'exploration d'un décor en trompe-l'œil ou à transformation relance constamment la dramaturgie: la remise du jardin deviendra, vue de dos, un refuge côtier, et les tombes ont changé de place chaque fois que nous retournons au cimetière (on songe derechef à *Marienbad* et *Providence*). C'est qu'il en va de la mise en scène comme des situations. Au jeu narquois d'Ayckbourn sur les poncifs répond dans le filmage le pastiche possible de certaines figures de style de cinéma: la plongée finale de *No Smoking* pourrait conclure un mélo de Douglas Sirk, tel mouvement à la grue ou tel panoramique sur le faux ciel pendant une déclaration d'amour à une terrasse d'hôtel sont manifestement surcodés. C'est la vérité atteinte par le comble de l'artifice, le cinéma retrouvé dans et par un surcroît de théâtralité.

Car ce que Resnais demandait au chant ou à la bande dessinée (dans *La vie est un roman* et *I Want to Go Home*, qui paraissent après coup des brouillons tâtonnants de *Smoking/No Smoking*, dans lequel l'apport de la b.d., mieux intégré, est plus convaincant), il semble que seul le théâtre puisse le lui donner (cf. le beau *Mélo*): un espace de convention forte, de contrainte et de liberté, susceptible de produire un référent second à la fois arbitraire et crédible: l'espace de la scène et du jeu. C'est cette théâtralité même qui donne vie au film, en l'ouvrant à tout moment au péril du geste et des attitudes, au vertige de la représentation. Et il fallait bien, pour animer une machine aussi infernale, ces deux «machines à jouer» que sont, selon leur formule, Azéma et Arditi, capables de l'exposer au

risque des dérapages les plus fous: sidérante est la crise de nerfs de Celia (elle mord Miles qu'elle prend pour un lapin en peluche et finit saucissonnée dans la nappe!), où Azéma va bien au-delà de ce qu'on nomme du mot bien malheureux de performance.

Disons-le sans ambages: le film est impensable sans eux. Depuis *La vie est un roman*, Arditi et Azéma occupent une fonction irremplaçable dans le cinéma de Resnais: à un monde menacé de vitrification ils offrent des corps dans tous leurs états, des changements de régime, de l'imprévu, du danger. Vivante incarnation du paradoxe du comédien, leur énergie, leur complicité et leur versatilité expliquent, par-delà la virtuosité folle de l'entreprise, l'émotion parfois déchirante qui nous étreint devant cette valse de pantins. Car il n'est finalement question ici que de frustration, de vies gâchées et d'amours déçues, d'hommes plutôt lâches mal assortis à des femmes qui rêvaient d'une autre vie, et qu'on voit hésiter entre des destins également déprimants... Malgré quelques échappées illusoire, leurs existences paraissent condamnées à tourner en rond dans un univers en contre-plaqué, entre le jardin où commence leur histoire et le cimetière où ils se retrouvent quoi qu'il arrive cinq ans plus tard. Tous sont guettés par la neurasthénie ou la dépression, le déséquilibre ou la folie. Mues par les «deux cents situations dramatiques» de la narratologie, les marionnettes de *Smoking/No Smoking* n'ont guère plus de liberté que les cobayes humains agis par le déterminisme biologique dans la souricière de *Mon oncle d'Amérique*. Alain Resnais invente une sorte de burlesque ludique et noir, où la jubilation intense se nuance fugitivement d'accents désenchantés, presque crépusculaires. La vie est parfois un roman, elle est surtout un cauchemar gai où s'agitent mélancoliquement quelques fantômes. ■

SMOKING/NO SMOKING

France 1993. Ré.: Alain Resnais. Dial.: Jean-Pierre Bacri et Irène Jaoui, d'après *Intimate Exchanges* d'Alan Ayckbourn. Ph.: Renato Berta. Mont.: Albert Jugerson. Mus.: John Partison. Décors: Jacques Saulnier. Inc.: Sabine Azéma et Pierre Arditi. 140 et 144 minutes. Couleur. Dist.: France Film.