

## Le cas *Marienbad*

Bruno Dequen

---

Alain Resnais

Number 150, December 2010, January 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63244ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Dequen, B. (2010). Le cas *Marienbad*. *24 images*, (150), 6–8.

# Le cas *Marienbad*

par Bruno Dequen



*L'année dernière à Marienbad* (1961)

## LA GRANDE RUPTURE

Dans un château, un homme tente de convaincre une femme qu'ils se sont connus l'année précédente, et qu'ils étaient tombés amoureux. À partir de cette prémisse apparemment simple, les deux Alain (Resnais et Robbe-Grillet) – comme ils aimaient se faire appeler – vont construire l'un des films les plus uniques et mystérieux de l'histoire du cinéma. Car le château du film semble n'être qu'un alors qu'il est multiple. Car la rencontre entre X (l'homme) et A (la femme) a eu et n'a pas eu lieu. Car les paroles ne correspondent pas aux images. Car X et A n'ont pas de nom. Au moment de sa sortie, *L'année dernière à Marienbad* suscita une vive réception qui, il faut l'admettre, ne s'est pas estompée avec le temps. Conspué par les uns (la critique américaine Pauline Kael l'a détruit), adulé par d'autres, le film est devenu rapidement le symbole d'un cinéma d'art et d'essai sans compromis. Sa sortie ayant été repoussée par son propre distributeur effrayé de la réception qu'il pourrait avoir, *Marienbad*, auréolé du Lion d'or de Venise, finira par prendre d'assaut les écrans précédé d'une bande-annonce insistant sur son originalité sans précédent et accompagné d'un feuillet distribué aux spectateurs pour les avertir de l'étrangeté de l'objet qu'ils s'apprétaient à voir. Bref, le film sortit entouré de constantes mises en garde.

Ce discours n'est pas sans rappeler les chroniques publiées jusqu'à maintenant sur *Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)*, dernier film d'Apichatpong Weerasethakul. En effet, il n'est pas un commentateur qui, tout en admirant ou critiquant la palme d'or, ne profite d'un instant pour rappeler que le film ne s'adresse pas à tous les publics. Même s'ils n'ont que peu de points en commun – mis à part un désir mutuel de s'affranchir du réalisme narratif – *Oncle Boonmee* et *Marienbad* n'en suscitent pas moins le même type de discours, et personne ne semble prétendre que ces films puissent s'adresser à un autre public que celui de la cinéphilie la plus pointue. De ce point de vue, le film de Resnais semble ainsi le premier film d'art et d'essai de l'histoire du cinéma à avoir été promu spécifiquement pour un type de public, un film pour cinéphiles avertis ne pouvant être recommandé au public en général. Il opère ainsi une rupture majeure entre le cinéma commercial et le cinéma vu comme art. Avant lui, les films d'art et d'essai existaient, bien entendu (Germaine Dulac et Maya Deren n'ont pas attendu Resnais pour faire du cinéma), mais ils ne trouvaient pas nécessairement le chemin des salles commerciales et, surtout, ne bénéficiaient pas du budget confortable du film de Resnais. Car *Marienbad*, auréolé du prestige de Resnais comme cinéaste documentaire et réalisateur du choc *Hiroshima mon amour* deux ans auparavant, n'était pas un petit film indépendant.

Source : Cinématique québécoise

## UN CAS À PART

Il est toutefois possible de se demander les raisons pour lesquelles *Marienbad* suscita une telle réception. En effet, sorti deux ans après l'explosion de la Nouvelle Vague, *Marienbad* partage avec ce courant de nombreuses préoccupations : mise en valeur du style et de l'expérimentation formelle, détournement ludique du récit classique, jeu décalé des interprètes. Un rapprochement d'autant plus évident à l'époque que Resnais débuta en fiction l'année de la sortie des *Quatre cents coups*. Comment se fait-il alors que les spectateurs, pourtant habitués aux innovations de la Nouvelle Vague (et au précédent film de Resnais, *Hiroshima mon amour*), aient réservé un accueil aussi vif à *Marienbad*? Après tout, les expérimentations formelles de Godard dans *À bout de souffle* et de Resnais lui-même dans *Hiroshima* avaient déjà secoué la cinéphilie mondiale en 1959-1960.

Pourtant, le film fut et demeure un ovni cinématographique qui n'avait finalement que peu de chose à voir avec ses contemporains. Alors que les jeunes loups des *Cahiers* pratiquaient encore un cinéma ludique, jeune, dynamique, ancré dans la réalité de l'époque (par sa prédilection pour les tournages extérieurs), fondé sur l'improvisation et l'utilisation de nouvelles caméras légères, Resnais réalise avec *Marienbad* une œuvre qui semble complètement détachée de son époque, dont les amples moyens de production sont mis en valeur par l'utilisation de décors baroques aux riches ornements et la présence d'amples mouvements de caméra virtuoses. De plus, à la jeunesse rebelle, populaire et bavarde de la Vague, Resnais oppose une bourgeoisie (ou une aristocratie?) magnifiquement habillée (Delphine Seyrig ne porte que du Chanel) et distante. Mais c'est surtout le scénario de Robbe-Grillet qui distingua profondément le film de ses contemporains. Chef de file du nouveau roman, Robbe-Grillet garde de ce mouvement un désintérêt pour la psychologie des personnages, un souci du détail matériel (qu'il partage avec Michel Butor) et une volonté de s'éloigner du récit classique qui n'a aucun équivalent dans le cinéma moderne de l'époque. En 1961, Godard s'amuse avec les genres, Fellini explore des séquences oniriques, Bergman affirme une subjectivité du regard de plus en plus forte, mais tous utilisent encore une structure narrative relativement rationnelle. Même si Resnais faisait partie de ce fameux groupe de la Rive gauche (composé entre autres d'Agnès Varda, de Chris Marker, d'Henri Colpi), ensemble de cinéastes plus portés sur les expérimentations littéraires et l'engagement politique que les jeunes loups des *Cahiers*, *Marienbad* demeure un cas isolé. Resnais et Marguerite Duras avaient expérimenté les ambiguïtés temporelles dans *Hiroshima*, mais ce film, malgré sa complexité, était très loin de tomber dans l'expérimentation formelle que représente *Marienbad*. Si le récit classique commençait à être secoué avec *Hiroshima*, *Marienbad* va littéralement le rejeter, rejet que le jeu froid et distancié des acteurs n'a fait qu'accroître.

En outre, ce choc esthétique fut d'autant plus marquant du fait que Resnais semblait, avec *Marienbad*, en rupture avec son propre cinéma. Jusqu'alors, Resnais était en effet vu comme un cinéaste qui, en plus de sa prédilection pour les expérimentations formelles, était fortement politisé et très intéressé par les événements de son époque. Même si *Nuit et brouillard*, *Les statues meurent aussi* et *Hiroshima* font preuve chez lui d'une constante recherche d'innovation, toutes ses œuvres ont comme point en commun

un rapport étroit et littéral avec le monde réel. Comment prévoir alors l'arrivée d'un ovni tel que *Marienbad*, film en apparence complètement détaché de son époque, voire même de toute époque? Effectivement, ce film est le premier de son auteur à n'être pas clairement politique. Dans *Marienbad*, point de discours. C'est l'audace formelle et le ton tout entier du film qui deviennent politiques. Film sans récit évident, il fut ainsi interprété comme une métaphore de l'angoisse nucléaire, du viol, du processus de la mémoire, de la lutte des classes. Loin du formalisme pur, c'est en fait toutes les angoisses et les changements sociaux de l'époque que les deux Alain parviennent à représenter dans le film. Une démarche qui annoncera finalement beaucoup plus le reste de la carrière de Resnais que ses premiers films.



L'année dernière à Marienbad

## L'HÉRITAGE MARIENBAD

L'influence de *Marienbad* est difficile à décrire. En effet, si le film a eu un impact tel qu'il devint rapidement le représentant d'un certain type de cinéma – rassemblé maladroitement sous l'appellation « art et essai » – aux ambitions formelles et thématiques à l'opposé du cinéma commercial classique, il n'en demeure pas moins que *Marienbad* présente une approche si particulière qu'elle n'a pas vraiment été imitée par la suite, contrairement aux nombreux

pastiches de Bergman, de Fellini, voire même de Godard, qui ont été réalisés dans les trente dernières années. Le film de Resnais fut parodié bien sûr (par des publicités dans les années 1980 notamment), mais personne ne s'en inspira au point d'en faire un modèle. Néanmoins, des aspects précis du film sont présents dans un nombre incalculable d'œuvres. Tout comme *Marienbad* joue abondamment de la déconstruction qu'il opère par rapport aux rapports spatiotemporels, les films qu'il a influencés n'en ont souvent conservé que des bribes, des éléments sortis de leur contexte.

Formellement, il est certain que le décalage permanent établi par Robbe-Grillet entre les voix off et les images a eu un impact majeur sur sa consœur Duras, qui adaptera le processus à ses propres préoccupations dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

Rétrospectivement, il est impossible de ne pas remarquer l'hommage que Godard rend au film dans son *Mépris*. Cette incroyable capacité de Resnais de « mettre en scène » les statues sans cesse changeantes et pourtant immobiles du jardin du château de *Marienbad* est ainsi citée dans le film en abîme du Fritz Lang gordardien, qui est d'ailleurs le fier représentant d'un cinéma pur, cultivé et aventureux aux prises avec un producteur vain et arrogant. Resnais et Lang, même combat, semble nous dire Godard.

Le rejet du récit classique et la mise en cause de la fiabilité du narrateur peuvent aussi être aperçus dans des films tels que *Memento*, *Inception* ou *Fight Club*. Bien entendu, ces films finissent par représenter un récit psychologique à des années-lumière de *Marienbad*, mais ils partagent cette même volonté de jouer sur le contraste entre l'image et les propos de leurs protagonistes. Cette remise en question de la réalité des images est également exploitée de façon encore plus littérale dans la trilogie *Matrix* des frères Wachowski, et il est intéressant de remarquer que les passages du second film mettant en scène le

seul personnage européen de la série (interprété par Lambert Wilson) sont une sorte de pastiche respectueux de l'univers de *Marienbad*. Pris au piège dans un château luxueux, propriété d'un être énigmatique et sur son 31 (Wilson), nos personnages principaux franchiront un nombre incalculable de portes et de corridors avant de pouvoir s'échapper. Malheureusement, l'un d'entre eux ouvrira une porte qui mène en fait à un autre espace-temps. *The Matrix Reloaded*, c'est finalement presque comme si les invités de *Marienbad* avaient organisé des tournois de kung-fu au lieu de jouer aux cartes!

Mais c'est d'abord et avant tout le *Shining* de Kubrick qui semble être hanté par *Marienbad*. Cette obsession pour les travellings le long de corridors, cette présence de fantômes en tenue de soirée des années 1950, ce jardin aux haies imposantes. Cette inspiration de *Marienbad* est d'autant plus évidente qu'elle est aussi visible dans *2001*, lors de cette scène finale dans la chambre épurée, moment de transfiguration bouleversant les lois de l'espace-temps. Mais aussi dans la scène d'orgie d'*Eyes Wide Shut*, qui peut être vue comme une version sexuelle des déambulations de *Marienbad*. Il n'est pas surprenant d'ailleurs que le film de Kubrick s'achève sur une profonde ambiguïté (le personnage de Tom Cruise a-t-il vécu ou rêvé les événements du film?) qui n'est « résolue » que par la capacité de persuasion d'un personnage (celui de Sydney Pollack). Comme Resnais, Kubrick savait bien que l'une des forces du cinéma est sa capacité à persuader le spectateur de sa réalité, quelle qu'elle soit, sujet au cœur de *Marienbad* et d'*Eyes Wide Shut*.

Car, au-delà des multiples interprétations possibles, *L'année dernière à Marienbad* demeure avant tout un formidable véhicule de fascination cinématographique. La souplesse de ces mouvements de caméra, la beauté de Seyrig, le visage inoubliable de Pitoëff taillé à la serpe. En déconstruisant le cinéma narratif, Resnais et Robbe-Grillet ont atteint l'essence d'un art et réussi à en influencer plus d'un. ■

## Les statues meurent aussi (1953)



**N**ée d'une commande qu'Alain Resnais et Chris Marker ont reçue de la revue *Présence africaine* (réaliser un film sur l'« art nègre »), cette coréalisation de 29 minutes prend la forme d'une violente diatribe contre le système d'oppression et l'acculturation mis en place par le colonialisme européen. La force avec laquelle le film s'emploie à dénoncer l'idéologie dominante d'alors (présente aussi dans l'image que

le cinéma occidental offrait de l'Afrique), tout en défendant de façon véhémement la grandeur de l'art africain, lui vaudra d'être frappé de censure pendant dix ans. Mais *Les statues meurent aussi* est beaucoup plus qu'un simple pamphlet politique. Le regard d'une femme interroge une statue prisonnière de la vitre d'un musée. Le texte en voix off dira plus loin : « Colonisateurs du monde, nous voulons que tout nous parle. [...] Ces statues-là sont muettes. » Elles le sont non pas parce qu'elles représentent un art considéré comme « primitif » – art du passé dans lequel le regard occidental n'a voulu voir que du pittoresque –, mais parce qu'elles appartiennent à une représentation du monde qui nous échappe. En acceptant ainsi l'énigme que posent ces statues, Resnais et Marker font preuve d'une ouverture tout à fait nouvelle,

sinon révolutionnaire pour l'époque. Si ces statues peuvent mourir, c'est qu'elles portent la vie, qu'elles portent en elles la mémoire d'une culture.

Mais c'est aussi la poésie qui, d'entrée de jeu, conduit ici le politique. Le film se présente tout au long sous la forme d'une construction vertigineuse qui, grâce au texte de Marker bien sûr, mais aussi à un art du montage non linéaire et de la mise en relation propre à Resnais, orchestre un hommage magistral à la culture africaine. Hommage qui se heurte peut-être au paradoxe d'accoler à une production symbolique un discours qui lui est étranger, mais qui ouvre néanmoins sur une formidable promesse... Celle notamment qui préfigure l'accès des pays africains à leur indépendance dans les années qui allaient suivre. – Marie-Claude Loisel