



HAL
open science

Décélération et mémoire: Muriel, ou le temps d'un retour de Resnais et Cayrol (1963)

Geneviève Guétemme

► **To cite this version:**

Geneviève Guétemme. Décélération et mémoire: Muriel, ou le temps d'un retour de Resnais et Cayrol (1963). *Irish Journal of French Studies*, 2014, *Décélération*, 14, pp.23-37. hal-01401872

HAL Id: hal-01401872

<https://hal.science/hal-01401872>

Submitted on 2 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Décélération et mémoire: *Muriel, ou le temps d'un retour* de Resnais et Cayrol (1963).

En 1962, Alain Resnais réalise *Muriel, ou le temps d'un retour* sur un scénario de Jean Cayrol avec Delphine Seyrig (Hélène), Jean-Pierre Kérien (Alphonse), Jean-Baptiste Thierrée (Bernard) dans les rôles principaux. L'action se situe à Boulogne-sur-Mer, au début des années 60. Mais en 1960, en France, tout va vite, tout se bouscule. Et ce film montre des personnages qui ne peuvent pas suivre le rythme. Ils ont au contraire, besoin de ralentir pour revenir sur leur passé et notamment, comme l'indiquent les termes du synopsis, sur les 'catastrophes de l'histoire contemporaine (les bombardements de la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie)'.

Ce film propose en fait un ensemble de décélérations, à la fois filmiques, narratives et esthétiques et le problème va être ici d'étudier ces décélérations en analysant d'abord la façon dont un certain nombre d'altérations temporelles permettent d'ajouter du temps (du passé) au temps (le présent) avec des aller-et-retour entre différents temps : de 1960 à 1940, du quotidien d'une ville de province à la scène de torture en Algérie ou encore, puisqu'il s'agit du cinéma de Resnais, de *Nuit et Brouillard* et de *Marienbad* à *Muriel*.

Une approche plus générale de la décélération mémorielle amènera ensuite à voir comment ce cinéma qui décélère se positionne par rapport au 'souvenir-image' de Bergson et à ses développements en 'nappes de passé' par Gilles Deleuze. Pour le dire autrement, il s'agira d'interroger la décélération dans ce film, comme ce qui conduit à transformer des images et des sons en 'images-temps', autonomes, capables de reconstituer des vestiges et de visualiser une mémoire.

Tout cela permettra enfin peut-être, de voir ce que cette 'image-temps' nous dit d'un monde qui cultive le bonheur sans pouvoir cacher un profond malaise. Ou encore, ce qui rapproche ce cinéma décélérant, du 'drame gai' de Renoir et de *La Règle du jeu* avec des personnages vus comme des marionnettes: personnages que Resnais avoue vouloir toujours 'mettre dans des espèces de boîtes, comme au théâtre de Guignol - un Guignol tragique'.¹

Décélérer : ajouter du temps au temps

¹ Fiche technique de Mélo, (1986), p.3, <http://www.cinemalefrance.com/fiches/melo.pdf> [consultée le 11 sept.2013]

D'abord, il faut noter que c'est un des rares films de Resnais qui suit un mouvement linéaire et continu avec un récit qui s'étale sur quinze jours (et c'est très précis): du samedi 29 septembre au 14 octobre 1962 avec une progression en cinq actes, comme pour une pièce classique.

Le 1^{er} acte dure 48 minutes, c'est l'exposition des personnages principaux.

(Hélène Aughain, la quarantaine, veuve, antiquaire, son beau-fils Bernard qui a fait la guerre d'Algérie, Alphonse Noyard, l'amour de jeunesse d'Hélène, Françoise, la maîtresse d'Alphonse – qu'il présente comme sa nièce – De Smoke, entrepreneur, amant et compagnon de casino d'Hélène, etc.).

Acte II : c'est la première semaine. Les personnages confrontent leurs mémoires, mais restent dans le présent.

Acte III, très court, c'est un récit dans le récit qui présente les souvenirs de Bernard et qui définit un climax.

Acte IV c'est la deuxième semaine. Cet acte s'ouvre sur une scène au futur antérieur et introduit des tensions liées à des basculements du côté du passé.

L'acte V : c'est le dénouement avec l'arrivée d'Ernest, la mort de Robert, l'explosion de l'atelier etc.

Cette structuration en actes rappelle que pour Resnais (qui est arrivé au cinéma en passant par l'IDHEC et sa section 'montage') un film est d'abord une forme, une structure avant d'être une histoire. Elle révèle également un cinéma qui se rapproche du théâtre – c'est une constante dans le travail de Resnais. Ce rapprochement permet d'introduire un recul critique et des articulations rythmiques qui dépassent l'unité dramatique de la scène. Mais la reprise de la trame classique – à l'époque du nouveau roman – produit aussi une sorte de retour en arrière qui amène le film à faire, dans sa structure, le même effort que les personnages pour revenir, progressivement, de jour en jour, d'heure en heure – c'est un film où les horloges sont omniprésentes – vers les bombardements ou vers la guerre d'Algérie (qui est déjà dans le passé puisque les accords d'Evian ont été signés 6 mois plus tôt)².

Le film revient vers le passé, mais selon un mouvement, apparemment, à la fois progressif et descendant. Il s'agit en effet, selon les mots de Resnais, de décrire

² Ces accords, même absents des dialogues, sous-tendent le récit (les anciens compagnons d'arme de Bernard sont membres de l'OAS et ils considèrent ces accords comme une humiliation à l'égal de la capitulation en 1940).

‘une lente transformation, imperceptible [...], qui débouche sur une rupture brutale’.³ Cette transformation est ici figurée à l’écran par l’image récurrente de ‘la maison qui glisse’ : une maison du genre ‘boîte à outil’, comme le dit l’entrepreneur (qui s’y connaît). Elle a été construite après la guerre sur un terrain instable, elle glisse et s’approche lentement et inexorablement de la falaise. Neuve et encore debout, c’est déjà une ruine vide, au milieu des anciens bâtiments bombardés. C’était le scandale immobilier de l’époque à Boulogne. Elle renverse le principe de la reconstruction qu’elle la transforme en fumée (l’entrepreneur s’appelle d’ailleurs ironiquement De Smoke) ou en fantôme. Ce fantôme hante les personnages (qui fument tous, ce sont les années 60) et le film où elle revient au moins une douzaine de fois, de jour comme de nuit. Il est l’emblème du film dont la solide structure en cinq actes tend dès le début à l’éclatement avec des scènes pulvérisées en une multitude de micro séquences.

La première scène par exemple, rassemble vingt-six gros plans en une minute et demi, avec des dialogues eux aussi fragmentés. Elle montre Hélène avec une cliente et le défilement des images y est si rapide qu’il est parfois difficile d’identifier les objets présentés. Et cela d’autant plus qu’il n’y a pas de logique narrative. Ce sont des fragments d’images et des bribes de phrases qui se répètent : quatre fois la main gantée – vaguement menaçante – qui tient la poignée de porte, trois fois le café sur la gazinière etc. Les prises ne sont pas adjacentes, les angles de vision très différents (les raccords à 90 degrés rendent les césures très visibles) et l’image, organisée selon un jeu de contrepoints sonores, ne suit pas le débit de la parole. Le tout s’arrête avec la fermeture de la porte.

La scène suivante commence aussi par un gros plan, mais ce sont les mains de Bernard, qui tiennent une cafetière, qui est susceptible de faire une tache, ce qui fait réagir Hélène... En fait, progressivement, une narration se dégage, mais nous n’avons toujours pas de direction. Hélène prend forme (on la voit en entier) et elle parle. Mais elle reste très elliptique. La scène se termine d’ailleurs avec un ballet de portes qui s’ouvrent et se ferment et par le glissement des personnages vers la rue, la ville, la gare (des lieux où l’on ne reste pas). Le décor et les portes suggèrent une narration possible, mais nous sommes laissés sur des seuils. Enfin, cette deuxième scène, toujours très rapide, présente toutefois moins de plans que la précédente (onze plans

³ Sarah Leperchey, *Resnais : une lecture topologique*, (Paris: L’Harmattan, 2000), p. 39-40.

pour la même durée). En fait, le ralentissement participe à l'ébauche d'un récit. Il offre aux personnages un temps et un lieu sur lesquels agir. Mais ce temps est passé. En effet, Hélène va chercher à la gare un homme qui a été son amour de jeunesse et elle le définit non pas par ce qu'il est (nous découvrons vite que c'est un mufler, un dissimulateur qui revient voir Hélène accompagné de sa maîtresse), mais par ce qu'il a été: 'un homme que la vie n'a pas ménagé'.

Ce décalage – comme le mouvement de 'la maison' – définit une volonté de donner une voix aux spectres. Cette posture étant, selon Derrida, nécessaire, même si elle n'apporte pas pour autant de solution. Selon lui, 'Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés.'⁴

Ce regard accordé aux fantômes – ou glissement dans le passé – est risqué et sans espoir. Cet homme qu'Hélène va chercher, Alphonse, est un aventurier et il accepte ce risque. Il continue à prendre des risques à la fin, en sautant dans un bus pour Bruxelles. Pour Hélène, c'est très différent. Mais elle n'a peut-être pas d'autre option pour échapper à un monde qui ne lui offre aucune prise et que Resnais, avec son *quick cutting*, présente comme un monde amnésique, confiné et instable, où tout va toujours plus vite. Un monde réduit à un seul et même temps, tournant sur lui-même, avec des objets, vus sous différents angles, qui ne cessent de se répéter. La décélération comme retour est pour Hélène un moyen – émotionnellement dangereux – de refuser cette modernité. Pour Resnais, c'est peut-être aussi un moyen, tout aussi dangereux, de refuser une autre modernité – cinématographique celle-là : refus de l'après Godard et de sa formidable accélération de 1959 qui bouleverse les formes classiques de la narration cinématographique (faux raccords, caméra sur épaule, tournage en extérieur, caméra cachée, post-synchronisation systématique, absence de scénario...), mais aussi repli par rapport à la modernité de *Marienbad* avec ses images quasiment autonomes, qui mettent elles-aussi en péril la narration filmique.⁵ La décélération (comme glissement vers le passé) serait alors ce que Resnais aurait trouvé de mieux, en 1962,

⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail de deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Galilée, 1993), p.15.

⁵ Resnais ne cesse de marquer une distance avec la nouvelle vague. Pour lui, la forme n'est pas là pour produire une révolution stylistique ou gagner en réalisme, mais pour mettre en forme une histoire.

pour construire des corps et des paroles qui ne soient ni ‘à bout de souffle’ ni imaginaires⁶.

Mais le fait de choisir une maison qui glisse comme emblème de son film signifie-t-il que ce cinéma décélérant, comme seul cinéma narratif – et non fictif – possible, soit un cinéma tombant, constitué ‘d’images-souffle’, pour reprendre un terme cher à Georges Didi-Huberman? Il s’agit ici de faire référence à une forme d’image que ‘Gilles Deleuze – à qui le souffle manquait [...] [décrit comme] un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d’extinction’.⁷ Et peut-être est-il important ici de savoir que Resnais a lui aussi été asthmatique. En fait, ces ‘images-souffle’ expirantes ou images qui tombent seraient, selon Georges Didi-Huberman, s’inspirant du travail de Pierre Fédida et de son texte sur ‘Le souffle indistinct de l’image’,⁸ l’envers du visage: un envers qui nous échappe, cette ‘empreinte, en dedans, des visages qui nous ont fait naître et que nous avons perdus : les visages de nos morts’.⁹ Une sorte d’*imago* donc et, par extension, ‘l’“apparaître fantomatique” d’un corps dans toutes ses dimensions, intérieure, extérieure, physiologique, psychologique, érotique et temporelle : une sorte de moulage [...] [mais pas du visage] un moulage de la *parole des morts*’.¹⁰

La parole des morts

Mais à quels morts, en décélérant, Resnais donne-t-il la parole? Il y a ces deux ‘demi-morts’ que sont Hélène et Alphonse. Hélène a en effet la couleur brune et grise des restes couverts de cendres que De Smoke tire des maisons bombardées et Alphonse a toujours froid. Il y a aussi Boulogne, dont une bonne partie a complètement disparu. Il y a ‘Muriel’ bien sûr, la femme torturée en Algérie par les membres de l’OAS. Et tous les autres : les morts de Cayrol et de Resnais. Alphonse ne cesse pourtant de parler, de rire, de montrer ses photos d’Algérie à tout Boulogne et, lorsqu’il se promène avec Hélène dans le mini-golf, derrière le casino, leur discussion est enjouée. Mais tout sonne faux dans ce décor de carton pâte, avec la maison qui glisse en arrière plan.

⁶ Les images de *Marienbad* ne désignent en effet rien de concret, tout ce qui est dans le film n’existe pas, il n’y a pas d’année dernière...

⁷ Gilles Deleuze, “l’Epuisé” in *Quad et autres pièces pour la télévision* de Samuel Beckett, (Paris: Minuit, 1972), p.97, cité par Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre, corps, parole, souffle, image* (Paris: Minuit, 2005), p.55.

⁸ Pierre Fedida, *Le site de l’étranger, la situation psychanalytique* (Paris: PUF, 1995), pp.187-220.

⁹ Georges Didi-Huberman., *Gestes d’air et de pierre, corps, parole, souffle, image, Op.cit.*, p.57.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre, corps, parole, souffle, image, Op.cit.*, p.58.

Leur vraie vie a été détruite par les avions dont on entend le vrombissement dans la scène précédente, à l'extérieur du salon de coiffure. Seule la gorge – ce lieu de la parole et de la respiration, relié aux profondeurs du corps – revient à l'occasion d'un frisson et d'un arrêt du mouvement. Le dialogue passe alors au présent. Mais cette réminiscence d'un corps aimé et vivant ne dure qu'un instant. En faisant demi-tour, les personnages retournent à leur illusion d'une existence bien remplie dont Resnais nous montre quelques exemples : Bernard va et vient sur son cyclomoteur, Hélène court et n'a même pas le temps de faire sécher son vernis...

Contrairement à *Hiroshima* et à *Marienbad*, nous voyons ici des gens pressés dans des situations de tous les jours, à Boulogne-sur-Mer, en 1962.¹¹ Mais ce Boulogne contemporain et quotidien avec ses immeubles-boîtes, ses boutiques et son casino, ce Boulogne qui ne fait pas 'petite ville' comme le dit Françoise, laisse parfois lui aussi affleurer autre chose, dès que les personnages – ou la caméra – ralentissent un instant pour poser une question ou regarder. C'est ce qui se passe par exemple au début, avant qu'Alphonse, Hélène et Françoise ne rentrent dans l'immeuble, avec une série d'images montrant des plaques de rue, des trous, des friches. La suite d'images fait resurgir un court instant, la ville martyre et ses milliers de morts. Mais il s'agit seulement de traces. Jamais Resnais ne montre la catastrophe. Il organise seulement des déboîtements dans l'espace et le temps. Il arrête par exemple la parole artificielle d'Hélène lorsqu'elle touche Alphonse, suspend une conversation entre Françoise et Bernard... Le plus long de ces déboîtements est sans doute celui consacré à Muriel.

Trois minutes et vingt secondes: c'est le temps de ce décrochement par rapport au récit principal. Temps pendant lequel nous voyons d'autres images – de mauvaise qualité, ramenées d'Algérie par des appelés. Ces images 'assez floues d'Afrique du Nord, très carte postales' écrit Cayrol¹² dans son scénario introduisent un autre récit: celui d'une scène de torture. A la fin, les images surexposées qui se sont succédées à un rythme saccadé s'arrêtent. Nous revenons à un plan fixe sur Bernard. Nous revenons au film comme si ce temps avait été un temps pour rien, une litote, à l'image de ce temps 'insolite' ou 'circulaire' recherché par Robbe-Grillet pour sa littérature objective: un temps qui 's'annule après avoir entraîné hommes et objets dans un

¹¹ Tous les extérieurs ont été tournés sur place. Les intérieurs aux Studios du Mont à Epinay sur Seine. Dates du tournage : novembre 1962 - janvier 1963.

¹² Jean Cayrol, *Muriel, scénario et dialogues*, Paris, Seuil, 1963, p. 89.

itinéraire au bout duquel il les laisse à peu de choses près dans l'état du début'.¹³ Ce temps 'décroché' qui transforme la confession de Bernard en parenthèse, se referme sur une analyse de l'idéologie et de la sensibilité d'une époque: un grand silence, le sujet est tabou¹⁴. Cette scène présente un 'temps hors du temps' ou, pour le dire autrement, une décélération par rapport à l'agitation quotidienne. Et cette décélération est importante parce que c'est là que nous comprenons que c'est de nous qu'il s'agit. Les personnages, pris dans la classe moyenne, sont médiocres, fragiles, ordinaires dans un lieu ordinaire. Or, comme l'indique Resnais, 'Nous sommes tous capables de côtoyer l'horreur [...]. Des événements tragiques évoqués, des morts quotidiennes, il reste des gens qui font des gestes de tous les jours, qui mangent, qui rient, qui s'amusent, qui se comportent en somme comme tout le monde, comme vous et moi'.¹⁵ Ces images filmiques 'ordinaires' sont aussi, comme l'indique Michel Marie, une façon de revenir, sur 'les silences du cinéma français pendant la période antérieure (1954-1962), et sur le rôle effectif qu'a joué le cinéma en tant qu'appareil idéologique à cette époque. En ce sens *Muriel* désigne notamment *ce* dont ce cinéma parlait, *au nom de quoi* il parlait, et par voie de conséquence, *ce qu'il occultait*.¹⁶

Mais l'absence d'images et de témoignages ne veut pas dire que tout est oublié. D'où l'association d'un monologue terrible à des bouts de film qui ne représentent rien.¹⁷ *Muriel* reste invisible. La torture reste invisible. Les combats sont eux aussi évacués. Resnais indique en effet, lors de la conférence de presse de 1963 à la Mostra de Venise que ce qui les a intéressé (Cayrol et lui) dans cette séquence réellement tournée par un militaire en Algérie 'c'est qu'elle ne représentait rien, je veux dire, des drames qui ont pu se produire là-bas, [...] sur une pellicule, que reste-t-il ? [...] cette confession n'est dramatique que parce que les images sont calmes et c'est ce qui nous oppresse'.¹⁸ Ce sont en fait les images d'une époque qui essaye de tirer un trait sur la guerre (à la fois d'Algérie et de 1940), mais qui reste traumatisée par son passé.

¹³ Barthes, « Littérature objective », in *Critique*, N° 86-87, juillet-août 1954, p.38, republié par Emmanuelle Lambert, *Dossier de presse Les gommages et Le voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, (Paris: 10/18, 2005).

¹⁴ Le film est réalisé juste après la fin de la guerre d'Algérie à une époque où régnait encore un black out artistique dont Godard et son film *Le petit soldat* (1962) feront justement les frais. Resnais et Cayrol introduisent l'Algérie au cours du travail d'écriture et n'abordent pas le problème de front.

¹⁵ Resnais cité par Philippe Lifschitz, in "Argos films et Alain Resnais", Livret du DVD.

¹⁶ Claude Bailblé, Michel Marie, Marie-Claire Ropars, *Muriel, histoire d'une recherche*, Galilée, 1974, 337

¹⁷ "Muriel en question, Alain Resnais et Jean Cayrol", Lettres françaises, Conférence de presse, Venise, 1963. Livret du DVD.

¹⁸ *Ibidem*

Cette époque, pour reprendre une expression de Cayrol, a ‘le mal du chaos’. Pourtant elle doit, selon Resnais et Cayrol, parler pour prendre conscience de ce qu’elle a vécu. Elle doit ‘rentrer totalement dans le drame et le vivre jusqu’au bout’.¹⁹ Les personnages doivent sortir de ce que Cayrol appelle ‘l’exiguïté de leurs journées’, de ‘leur hâte’ ou de ce qu’il désigne encore comme ‘l’interminable va-et-vient journalier de notre univers’. Ils doivent décrocher (ou décélérer) pour, non plus survivre, mais pour vivre, même si, comme l’indique Resnais, ‘c’est très difficile, pour tous ceux qui ont vécu des situations exceptionnelles de vivre parce qu’on survit d’abord’.²⁰ D’où cette scène de la confession qui n’est pas une sortie du temps présent – pas un *flash-back* – mais juste un décrochement où deux souffles du présent (la voix de Bernard et le bruit ou la respiration du projecteur) transforment les images en ‘images tombantes’ capables de dire les violences perpétrées en Algérie et dans les camps. Ces images ramènent des fantômes dont le plus présent est celui de Muriel.

Ce fantôme surgit entre deux plans, mais on ne peut le voir qu’en devenant scrutateur et en ralentissant manuellement le déroulement du film. Alors apparaît, une fois, dans un interstice de deux seconde (de 55’19” à 55’21”) une image. Cette image n’est pas Muriel, c’est une image aussi anodine que les autres: un militaire qui fume. Mais sa durée la rend différente. Nous avons ici une image quasi subliminale sur laquelle le personnage n’a aucun contrôle – et nous de même. C’est une sorte de ‘vision’ intérieure qui permet à Bernard de parler. Et c’est sans doute cette vision qui le pousse à capturer tout ce qui l’entoure avec sa caméra, son magnétophone et ses notes. Elle transforme son expérience en image – et en langage. Elle le décroche du quotidien, induit une décélération et fait sortir Lazare de sa tombe.

La confession de Bernard fait en effet ici le lien avec la symbolique lazaréenne développée par Cayrol, dans son essai intitulé ‘D’un romanesque concentrationnaire’.²¹ Dans cet essai, Cayrol indique qu’écrire ou filmer après le sinistre ne consiste pas seulement à ramener le souffle et la parole des morts. Il s’agit de rendre leur corps au jour, même si l’odeur, comme celle du corps entamé et dégradé de Lazare (*Jean*, 11), risque de déranger. En fait, Cayrol sait bien que, comme Marthe qui redoute l’ouverture du tombeau parce que c’est le ‘quatrième jour’

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ Jean Carol, “D’un romanesque concentrationnaire”, in *Esprit*, n° 159, septembre 1949, p. 340-357, contribution à l’enquête d’*Esprit* intitulée : “Littérature de dérision ou littérature de résurrection”.

et qu'«il sent déjà», le monde n'a pas envie d'être confronté à cette «convulsion humaine», cette «agonie débordante» qu'est la mort en général et plus particulièrement la mort des camps. L'homme qui assiste à la projection conclut d'ailleurs en disant: «moi, je ne sort jamais de mon trou».

Mais sortir (ou revenir), grâce à la décélération qui permet de voir une image enterrée sous d'autres images, est ce que Resnais et Cayrol considèrent au contraire comme nécessaire. Hélène par exemple, doit saisir la face cachée d'Alphonse, cet emblème d'une petite bourgeoisie qui soutient toujours Vichy et le colonialisme. Bernard, lui, ne pourra pas vivre sans regarder son passé, même si ce passé a le poids d'un cadavre. Enfin, le film tout entier ne sera de son époque que s'il se confronte au corps des films qui l'ont précédé : à *Nuit et brouillard* (lui aussi écrit par Cayrol) ou *Marienbad* (déjà joué par Delphine Seyrig). Ce retour du même auteur ou de la même actrice, de la guerre et plus généralement d'une mémoire est dérangeant (pour ne pas dire puant), mais il visualise l'expérience de la survivance selon Cayrol et il montre qu'un survivant peut revivre. Pour Cayrol en effet: «Du malheur et de la misère, on peut toujours en revenir. Le tout est de pouvoir être de retour chez soi, au moment où nous devons prendre en charge notre destin dans sa totalité ou dans ses manques. J'ai appris cette leçon des camps».²² Mais, comme l'indique Resnais, à propos de sa mise en scène et de sa narration en mosaïque, c'est toujours: «un pas en avant, deux pas en arrière»²³ ou «un puzzle dont il n'est pas possible de remettre les pièces en ordre»²⁴.

La mémoire et ses ruines

Le micro découpage vertigineux de Resnais combinant 813 prises pour 116 minutes de film ne suit pas un mouvement chronologique et ne nous renvoie jamais nettement dans le passé. Les personnages incertains s'inscrivent dans une réalité toujours mouvante, à l'image du carrousel de cartes postales déroulé par Françoise. Cette incertitude, selon Cayrol, est une conséquence de la catastrophe. Pour lui en effet, plus «rien n'est tenu, tout est dispersé, pulvérisé, les journées ont un aspect provisoire, inachevé».²⁵ Mais il relie aussi cette incertitude au fonctionnement de la mémoire après un choc, en rappelant son expérience personnelle. Il dit notamment: «c'est

²² Jean Cayrol, «Une Histoire qui court les rues», in *France-Observateur*, 10 octobre 1963, Livret du DVD.

²³ Alain Resnais et Jean Cayrol, «Muriel en question, Alain Resnais et Jean Cayrol»

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Jean Cayrol, «Pour un romanescque lazareen», in *Lazare parmi nous* (Paris/Neuchâtel: Seuil/Baconnière, 1950), p.83.

toujours le problème de la mémoire retrouvée. En 1943, dans le train, j'ai perdu ma mémoire et j'ai lutté pendant des heures. Je souffre d'une amnésie extraordinaire: je n'ai, pour ainsi dire, pas de souvenirs d'enfance'.²⁶

Retrouver la mémoire dans un monde incertain, lorsqu'on est soi-même incertain, est difficile. Dans ce cas de figure, l'«image souvenir» décrite par Bergson dans *Matière et mémoire*²⁷ comme recreation d'un passé grâce à la reconnaissance attentive, ne suffit plus. Le monde devenu «cerveau» et «mémoire», pour parler comme Deleuze et Guattari, se retrouve développé sur *Mille plateaux*.²⁸ Et les images, «dé-subordonnées» à l'espace et au mouvement, montrent des «âges» et des «lobes» où «le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur [s'affrontent], sans distance assignable, indépendamment de tout point fixe».²⁹ Les passages bien définis du présent au passé, permettant ensuite de revenir au présent en circuit fermé, comme dans le *flash-back* ne sont plus possible. C'est le règne de ce que Deleuze appelle «l'image-cristal» ou image à multiples facettes, capable de présenter les échanges avec un passé en circuit ouvert. Cette image fonctionne sur le modèle du rhizome,³⁰ sans début et sans fin et elle sollicite «toutes les fonctions mentales à la fois: le souvenir, mais aussi l'oubli, le faux souvenir, l'imagination, le projet, le jugement...»³¹ C'est une image – et c'est justement ce qui intéresse Deleuze dans le cinéma de Resnais – où «quelque chose [...] se passe autour de l'image, derrière l'image et même à l'intérieur de l'image».³² Et cette image permet, selon lui, d'explorer un temps qui n'est plus linéaire, un temps en «nappes» multidirectionnelles et reliées entre elles sans aucune hiérarchie.

L'exploration de ce temps complexe peut se faire en accéléré avec des personnages qui vont et viennent, entrent et sortent, prennent et reprennent les mêmes objets. C'est le temps de la survivance ou, pour reprendre une image de Robert Benayoum à propos du lieu de vie d'Hélène (où tout est à vendre), celui du naufrage, dans un «appartement [...] où tout est illusoire, passager, sujet à éclipses: meubles migrants, faux feu de bois, objets hypothéqués où Alphonse amène sa fausse

²⁶ Jean Cayrol cité par Roy Armes, *The Cinema of Alain Resnais* (London: A. Zwemmer, 1968), p. 120.

²⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1939 (Paris: Flammarion, coll.GF), 2012.

²⁸ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Editions de Minuit, 1980)

²⁹ Deleuze, *Image-Temps* (Paris: Editions de Minuit, 1985), p164.

³⁰ Deleuze, *Image-Temps, Op.cit.*, p.363.

³¹ Deleuze, *Image-Temps, Op.cit.*, p .163

³² Deleuze, *Image-Temps, Op.cit.*, p164

nièce'.³³ Mais 'l'image cristal' offre aussi des possibilités de décélération. C'est elle, notamment, qui permet les déboîtements vers des 'nappes de passé' intermédiaires ou 'nappes de transformation', pour reprendre les termes de Deleuze. Ce sont ces nappes qui permettent de faire resurgir, toujours selon ce même auteur, cette 'mémoire plus profonde, mémoire du monde explorant directement le temps, atteignant dans le passé [non pas le souvenir, mais] ce qui se dérobe au souvenir'.³⁴

Resnais attire ici notre attention sur les vides, les ruines, les absences et les fantômes. Fantôme de Muriel bien sûr, mais aussi fantôme de 'l'image-temps' qui, pour Deleuze 'a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme, pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvement aberrant et de faux raccords'.³⁵ Ce fantôme serait celui du visuel et du sonore (ce que Deleuze appelle les *opsignes* et les *sonsignes*) que le cinéma, selon lui, n'a cessé de masquer sous couvert d'une logique sensori-motrice. 'L'image cristal' actualiserait enfin, non pas une narration et pas vraiment un passé, mais la force qui affecte l'image cinématographique depuis le début du cinéma³⁶. Cette force, Deleuze l'appelle 'le temps'. C'est elle qui hante les décrochements décélérateurs de Resnais, qui les dramatise et les fait glisser sur une scène de théâtre où se jouent différentes expériences de la pensée et de la mémoire.

De ce point de vue, *Muriel* est un spectacle, comme *Marienbad* ou cet autre drame en cinq actes qu'est la *Règle du jeu* de Renoir avec ses cadres dans des cadres et ses acteurs qui, selon André Bazin 'jouent le rôle de personnage en train de jouer [...] un rôle'.³⁷ Ce spectacle décrit un monde bâti sur de la violence et des ruines et il est habité par des marionnettes qui font semblant d'être autre chose que des pantins complètement désarticulés. A la fin ils ne pourront plus faire semblant et le repas qui commence dans la gaîté, se termine par un drame. Ce drame met à jour le temps lui-même, cette 'force du dehors' pour parler comme Deleuze, cette force qui dépasse les personnages, qui dépasse le récit et qui dépasse en fait tout simplement la pensée.

D'où cette scène finale beaucoup plus longue et plus profonde que les autres, dans le film de Resnais: c'est un traveling (le seul du film). Cette prise réconcilie le

³³ Robert Benayoun, "Muriel, ou les rendez-vous manqués", in *Positif*, revue du cinéma, Alain Resnais (Gallimard: Folio, 2002), p.133.

³⁴ Deleuze, *Image-temps*, *Op.cit.*, p.56.

³⁵ Deleuze, *Image-temps*, *Op.cit.*, p.59-60-61

³⁶ Anne Sauvagnargues, "La Table des catégories comme table de montage", in *Gilles Deleuze et les images*, Dir. François Dosse et Jean-Michel Frodon (Paris: Cahiers du cinéma, essais, 2008)

³⁷ André Bazin, 'Sur "l'apparente" désinvolture de Renoir', in *Renoir* (Paris: Ivrea, 1989), p.69-7.

temps et l'espace et raccroche les images fixes au mouvement. Elle renvoie à *Marienbad* (filmé tout en traveling) et ramène le spectateur à une ligne narrative jusque là très décousue. C'est enfin là qu'apparaît Simone, la vraie femme d'Alphonse qui vient chercher son mari. Avec elle, l'appartement vide se peuple de vrais souvenirs narratifs et cinématographiques. L'espace et l'histoire deviennent enfin crédibles. Le temps avance dans une seule direction. Il y a actualisation et finalisation de la mémoire. Finalisation qui transforme le film en opéra avec un final totalement musical.

L'opéra était déjà présent dans *Marienbad*, pour lequel Resnais avait 'envie d'un son. 'La langue de Robbe-Grillet sonne magnifiquement, elle vous envoûte. C'est une vraie musique. Je crois qu'il doit y avoir 40 minutes de paroles dans *Marienbad*. Ça pourrait presque se chanter. C'est comme un livret d'opéra avec des mots très beaux, très simples, qui se répètent'.³⁸ Pour *Muriel*, Resnais fait appel au compositeur Hans Werner Henze qui est justement un compositeur d'opéras (il en a écrit cinq). Et la déambulation de Simone est accompagnée par la voix de Rita Streich qui fut l'une des cantatrices les plus admirées de l'après-guerre. Cette musique et cette voix ont déjà été entendues à intervalles réguliers dans le film, mais à la fin, il ne reste plus qu'elles puisqu'après la scène de déambulation, on n'entend plus que la musique sur un écran noir. Cette musique prolonge l'image, sachant que pour Resnais, la musique est un morceau du récit: elle vient 'dire ce que les images ou les mots ne voulaient pas dire'.³⁹ Autrement dit, quand la mémoire manque, que la ville s'endort, que les acteurs partent, la musique reste (Henze a travaillé pendant le montage avec les intonations des acteurs dans l'oreille). D'où un film qui se termine avec du sonore qui devient image, avec une musique dense, faite pour être 'écoutée'. Ce n'est jamais une musique de fond. Resnais la considère davantage comme une 'musique de concert' plutôt qu'une 'musique de film' (dont elle se détache d'ailleurs en étant placée sur des passages secondaires ou des raccords de scènes). Cette musique permet au sensible, à l'étrange et au lyrisme de prendre le relai. Elle décroche le spectateur du récit, introduit une nouvelle temporalité, un autre temps dans le temps, elle dilate – ou rétrécit – la 'nappe de passé' parcourue et génère des décélérations qui séparent et

³⁸ Alain Resnais cité par Jean Daniel Roob, *Alain Resnais, qui êtes-vous ?* (Lyon: La Manufacture, 1986), p.131.

³⁹ Interview avec Resnais (par Alain Masson et François Thomas), in *Positif*, no.284, octobre 1984 - republié par Stéphane Goudet in *Alain Resnais, Positif, revue de cinéma* (Paris: Gallimard, 2002), p.306.

dramatisent le film. Ici, la musique ramène le film au spectacle d'un réel absorbé dans un théâtre généralisé où se joue différentes expériences du temps, de la pensée et de la mémoire. Elle transforme les images et les mots en ce que Deleuze appelle des 'actes de mythe ou de fabulation'⁴⁰ ou, pour le dire autrement, offre un décrochement de plus à Cayrol et à Resnais pour questionner le rapport à l'histoire : celle d'Hélène et de Bernard, celle d'un monde bâti sur de la violence et des ruines et celle du cinéma comme spectacle. Elle questionne enfin, d'une manière générale, la notion de récit elle-même, le problème étant toujours de savoir comment raconter une histoire, comment ramener un passé au présent, comment rendre visible les interstices, les interruptions, les intervalles. La musique introduit l'impensé fondamental que sont la mort, le nazisme et la torture, mais elle permet aussi, dans un contraste d'énergie, à l'envie de vivre de se mêler au souvenir de la tragédie. Elle introduit une respiration et permet aux personnages, ainsi qu'aux spectateurs, de reprendre leur souffle. C'est un espace de transition qui présente le mouvement des vies transformées, recomposées, réécrites et repensées. C'est, pour le dire autrement, un espace ouvert à l'écriture et à la pensée – de Cayrol, de Deleuze notamment – et à leur capacité à réinterpréter, réarranger, recréer avec ce qui reste. La musique produit un effet de '*Work in progress*' et rappelle que les histoires sont irriguées par une multitude d'histoires, de textes et de souvenirs.

GENEVIEVE GUETEMME

Université d'Orléans

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Image-Temps*, *Op.cit.*, p.364.