

Alain Resnais
Agnès Varda
Marguerite Duras

Un cinéma rive gauche?

Un cinéma littéraire?

Séance assumée par Pierre-Emmanuel Jaques
Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL

Alain Resnais (1922-2014)

Un cinéaste qui se forme dans le documentaire

Un adepte de formes complexes (scénarios, mise en cadre, montage)

Un cinéma en dialogue avec la littérature

Un cinéma hors convention et ludique

Un cinéma qui crée des liens avec des genres populaires (bande dessinée; mélo; cinéma muet; etc.)

Un cinéma hanté par la question de la mémoire (surtout dans la première partie de sa carrière)

« A la fin des années 50, le monde du jeune cinéma [français] se divise volontiers en deux groupes, situés géographiquement de part et d'autre de la Seine. La Nouvelle Vague appartient à la rive droite, tandis que la rive gauche est représentée par des cinéastes comme Chris Marker, Agnès Varda, Georges Franju, Jean Rouch, ou Jacques Demy, qui se sont d'abord illustrés dans le court métrage.»

«Resnais exprimera sa gratitude : “Comme Astruc, Malle et Franju, je me situe entre deux générations de cinéastes, entre celle de metteurs en scène traditionnels (Clouzot, Carné, Renoir) et la Nouvelle Vague. Je me sens néanmoins une dette envers cette dernière, car elle a créé les conditions de production, financières surtout, où il était possible de tourner un film comme *Hiroshima mon amour*.” [produit par Anatole Dauman]

Claude Murcia, *Nouveau roman. Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 33 et 35-36

« Issus du groupe des Trente, les cinéastes dits « de la rive gauche », parmi lesquels on trouve notamment Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Agnès Varda et Jacques Demy, partagent l'idée que les recherches stylistiques peuvent s'articuler avec un engagement politique progressiste, ce que certains d'entre eux ont déjà pratiqué explicitement dans leurs courts-métrages. En cela, ils se distinguent fortement du groupe des *Cahiers*, plus enclin à défendre une forme moderne de « l'art pour l'art ». Souvent un peu plus âgés que ces derniers, certains des cinéastes « rive gauche » se montreront également sensibles à la question de l'émancipation des femmes, dans un sens nettement plus politique que Vadim avec *Et Dieu créa la femme*, pour ne citer que le plus célèbre des films de la nouvelle génération qui enthousiasma les « jeunes Turcs » par sa défense et illustration de la « femme moderne » sexuellement émancipée ».

Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague*, Paris, CNRS, 2005, p.183.

«Par son engagement politique, [Resnais] est rattaché à une partie des intellectuels de gauche, s'associant aux revendications de l'anticolonialisme et de l'antiracisme : par *Les Statues meurent aussi*, il se lie aux militants pour la cause africaine attachés à la revue *Présence africaine* et prend part [...] à la dénonciation de l'ethnocide culturel. Il signe en 1959 la Manifeste des 121 [«Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie»]. En cela, il se distingue des cinéphiles des *Cahiers*, qui sont [...] plus ancrés à droite, plus réfractaires à la posture militante, plus individualistes dans leur idéologie auteuriste. Mais, par son origine, sa trajectoire et sa position, Resnais se situe d'emblée sur le pôle culturel et avant-gardiste du champ cinématographique, investissant des dispositions esthétiques et manifestant un sens du renouvellement formel et de la subversion stylistique dans toutes les sortes de films auxquels il prend part.»

Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, p. 154.

Importance du court métrage

« c'est sans doute essentiellement grâce à l'action dudit "groupe des Trente" que le principe de l'aide à la qualité [dès la loi du 6.08.1953, remplaçant l'aide automatique] s'est imposé pour le court métrage. [...] la production française de la seconde moitié des années 1950 n'en fut pas moins particulièrement brillante, cette aide à la qualité y ayant peut-être joué un rôle »

François Porcile, *Défense du court métrage français*, Paris, Seuil, 1965

Production: Argos-Film

Argos-Film est une société créée en 1949 par Anatole Dauman et Philippe Lifchitz. Elle produit d'abord des courts-métrages (Renais, Marker) puis une série de longs, signés en particulier par Alain Resnais, Jean Rouch, etc.

Produit: *Nuit et brouillard*

Hiroshima mon amour

L'Année dernière à Marienbad

Muriel ou le temps d'un retour

Production: Pierre Braunberger

Produit: *Van Gogh*

Guernica

Paul Gauguin

Toute la mémoire du monde

Le Chant du Styrène

Les principaux courts métrages d'Alain Resnais

Van Gogh (1948) sc de Gaston Diehl

Paul Gauguin (1950) sc de Gaston Diehl

Guernica (1950) avec Robert Hessens, texte de Paul Eluard

Les Statues meurent aussi (1950-1953) avec Chris Marker et Ghislain Cloquet

Nuit et brouillard (1955) com de Jean Cayrol

Toute la mémoire du monde (1956)

Le Mystère de l'atelier quinze (1957) avec André Heinrich

Le Chant du styrène (1958) com de Raymond Queneau

Hiroshima mon amour: un prologue quasi documentaire accompagné de voix de fiction



Hiroshima de Hideo Sekigawa (1953)



Hiroshima mon amour (1959)

Ph: Michio Takahashi et Sacha Vierny

Mus: Georges Delerue, Giovanni Fusco

Place de l'Histoire, expérience individuelle et partage impossible



Le mouvement de caméra comme geste mémoriel associant deux époques

***Hiroshima mon amour* (1959) Ph: Michio Takahashi et Sacha Vierny Mus: Georges Delerue, Giovanni Fusco**

« Pour *Hiroshima* [...] « une chose m'intéressait beaucoup: c'était de faire un film dans lequel il n'y aura pas de retour en arrière. Il fallait que la bande sonore soit toujours au présent, même si on voyait des images du passé. C'était une chose décidée tout à fait à l'avance. De plus on ne voyait jamais quelque chose que le personnage principal n'a pas vu. On ne sait jamais ce qui se passe dans la tête du Japonais et on ne sait pas si ce que raconte la Française est vrai ou faux. Il est bien possible qu'elle invente tout! »

Alain Renais cité par Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat,
Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds, Paris,
Cahiers du cinéma, 2006, p. 38

Deleuze montre bien comment la notion de mémoire est débordée dès ce film: « Il y a deux personnages, mais chacun a sa propre mémoire étrangère à l'autre. Il n'y a plus de commun. C'est comme deux régions de passé incommensurables, Hiroshima, Nevers. Et tandis que le Japonais refuse que la femme entre dans sa propre région ("J'ai tout vu... tout... - Tu n'as rien vu à Hiroshima rien..."), la femme attire dans la sienne le Japonais volontaire et consentant jusqu'à un certain point. N'est-ce pas pour chacun une manière d'oublier sa propre mémoire, et de se faire une mémoire à deux, comme si la mémoire maintenant devenait monde et se détachait de leurs personnes? » C'est une mémoire acquise qui déborde la mémoire de chacun. Mais chez Resnais elle est habitée par deux grands traumas de l'Histoire [...]

« Si Resnais s'attache à donner à chacun de ses films une construction dramatique inédite, c'est en effet qu'elle lui permet de relever ce défi qu'il s'est imposé. Le cinéma, pour lui, sert à faire coexister des éléments *a priori* hétérogènes [...].

Resnais fonde ses films sur une structure d'opposition permanente : il fait alterner dans un même film le réel et l'imaginaire ou l'hypothétique, le présent et le passé ou le futur, la figuration et la non-figuration, la fiction et la théorie biologique, ou fait coïncider prise de vues réelle et animation saccadée. Ses films, morcelés – Resnais cherche à ce qu'il soit pour ainsi dire impossible d'en reconstituer la chronologie exacte – donnent une impression de déflagration, d'atomisation analogue à celle des particules en suspension de *L'Amour à mort* ou à celle de la pluie (de cendres? de rosée? de sueur?) qui trempe le corps des amants au début d'*Hiroshima mon amour*.»

François Thomas, «Jeux de construction : la structure dans le cinéma d'Alain Resnais», *Positif*, n.395, janvier 1994, repris dans Stéphane Goudet (dir.), *Alain Resnais : anthologie*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 27-28.

L'Année dernière à Marienbad (1961)

« En somme, Resnais et Robbe-Grillet font au cinéma ce que font depuis longtemps certains peintres abstraits: ils proposent non pas une histoire, mais une suite d'images appartenant au même plan de réalisme qui est le film, et c'est le spectateur qui introduit une profondeur. [...] Le travail du réalisateur n'est plus de raconter une histoire, mais simplement de faire un film où le spectateur découvrira une histoire. Le véritable successeur du metteur en scène traditionnel n'est pas Resnais, ni Robbe-Grillet, mais le spectateur de *Marienbad*. »

André S. Labarthe, *Cahiers du cinéma*, n° 123, septembre 1961, cité dans Michel Ciment, Jacques Zimmer (éds.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 231

Delphine Seyrig (1932-1990)

Fille d'Henri Seyrig (archéologue) et d'Hermine [Miette] de Saussure.

Elève de Roger Blin, débute au théâtre, part à New York, joue dans *Pull My Daisy* de Robert Frank, d'après un texte de Kerouac. Elle suit aussi des cours à l'Actors Studio. C'est à NY que Resnais la voit sur scène et lui propose de jouer dans son prochain film (*L'Année dernière à Marienbad*). Son rôle d'Hélène dans *Muriel ou le temps d'un retour* lui vaut la Coupe Volpi (Mostra à Venise).

Elle enchaîne avec une carrière internationale au cinéma (Losey, Buñuel, Klein, Truffaut) et sur scène. Sa carrière cinématographique se poursuit avec *India Song* (Marguerite Duras), *Jeanne Dielmann*, *23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976).

Signe le Manifeste des 343 en 1971.

Rencontre Carole Roussopoulos avec qui elle se met à tourner des vidéos engagées – l'un des projets devient le film *Sois belle et tais-toi* (1976).

Leur correspondance permet de convenir [...] qu'en un sens Delphine Seyrig « est le troisième auteur » de *Marienbad*, film de Robbe-Grillet – Seyrig – Resnais – la place de Seyrig intermédiaire étant signifiante. A la mi-mars, alors même que Resnais décide de reporter *Harry Dickson* et qu'il n'a pas encore rencontré Robbe-Grillet, c'est elle en effet qui lui a parlé de Greta Garbo, dont le modèle est si prégnant dans *Marienbad*. Avançons cela: outre la métaphore rêvée d'un amour fou qu'il offre à Resnais, ce projet est aussi choisi, parmi les quatre proposés par Robbe-Grillet, pour relever le défi posé par les films de Garbo, parvenant à susciter autour d'elle une émotion véritable qui surpasse toutes les conventions. C'est exactement ce que vont démontrer le corps et la voix de Delphine Seyrig dans le film et durant toute sa carrière à partir de là. Dès qu'il a vu le résultat, Alain Robbe-Grillet a du reste bien senti en quoi la présence de Delphine Seyrig avait produit un glissement par rapport au film qu'il disait avoir vu directement en l'écrivant et que ce qu'il écrivait, c'était comme si Resnais « l'avait déjà en tête », qu'ils avaient « dès le début vu le film de la même manière; et non pas en gros de la même manière, mais exactement, dans son architecture d'ensemble comme dans la construction du moindre détail. » [Préface à *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 9] Il sera même convaincu que si les autres acteurs ont eu pour répéter le texte enregistré sur une bande magnétique par lui-même, Delphine Seyrig avait répété sur un enregistrement fait par Resnais lui-même. [...] Actrice beaucoup trop « psychologisée » à son goût, « trop réaliste, au sens balzacien », trop définie, et pas seulement par son jeu, trop présente, Delphine Seyrig, est surtout venue rompre l'osmose entre le scénariste et le metteur en scène.

Mireille Brangé, *Delphine Seyrig. Une vie*, Paris, Nouveau monde, 2023 [2018], pp. 158-159

Muriel ou le temps d'un retour (1963)

D'ailleurs, *Muriel* dans son ensemble est redevable à la bande dessinée: « Tous les plans étaient fixes (les panoramiques étaient autorisés, mais il n'y a qu'un seul travelling à la toute fin du film), et là évidemment on se rapproche plus d'un découpage de bande dessinée. Je tenais à ce que les raccords n'interviennent pas dans le mouvement, é souligner l'effet de choc entre les plans. Ce qui caractérise la bande dessinée, c'est que le plus important est ce qui se passe dans l'intervalle entre deux images, le moment où l'action n'est pas dessinée, c'est peut-être ça qui permet de remarquer que certaines bandes ont du style et d'autres non. [...] Une autre influence de la bande dessinée dans *Muriel*, ce sont certains enjambements de dialogue. »

Alain Resnais cité par Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat,
Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds, Paris,
Cahiers du cinéma, 2006, p. 38

Un cinéma des femmes

- Réalisatrices:

Agnès Varda (1928-2019)

Nelly Kaplan (1931-2010)

Marguerite Duras (1914-1996)

Chantal Akerman (1950-2015)

Claire Denis (1946)

Coline Serreau (1947)

Catherine Breillat (1948)

Diane Kurys (1948)

Sandrine Veysset (1968)

Valérie Donzelli (1973)

Céline Sciamma (1978)

Justine Triet (1978)

Julia Ducournau (1983)

- Actrices “engagées” :

Delphine Seyrig (1932-1990)

Jeanne Moreau (1928-2017)

Bulle Ogier (1939)

- Association Musidora, créée en 1973

- Festival international des films de femmes, à Créteil: la première édition se déroule à Sceaux en 1979

Agnès Varda (1928-2019)

Obtient en 1949 un CAP en photographie à l'Ecole technique de photographie et de cinématographie de l'Ecole de Vaugirard.

Ouvre un atelier, rue Daguerre; devient photographe officielle du Festival d'Avignon et du Théâtre national populaire, dirigé par Jean Vilar.

Proche du "groupe" rive gauche, elle fonde sa propre société de production, en 1954: Tamaris Film.

Signe *La Pointe courte* en 1955, un premier long métrage, réalisé de manière totalement indépendante, en 35mm, et en confie le montage à Alain Resnais.

Signe plusieurs courts métrages de commande dont *Du côté de la Côte*, avant de signer un nouveau long métrage de fiction, *Cléo de 5 à 7*.

Alterne par la suite fictions et documentaires, en accordant une grande place à la lutte des femmes, à la lutte contre le racisme et pour la libération des Noirs (cm: *Black Panthers*, 1968).

La Pointe courte

Traitement parallèle de la vie quotidienne des pêcheurs du quartier de la *Pointe courte* à Sète (problèmes avec les autorités sanitaires et policière notamment) et des réflexions d'un couple qui s'y promène, non nommé; Lui est né à Sète, et fait découvrir les lieux à Elle, qui désire le divorce mais se ravisera, apaisée par l'environnement et les discussions.

Inspiration «néo-réaliste» de la représentation du collectif pauvre et ancré dans sa région (les personnages secondaires sont des acteurs non professionnels) conjuguée à la veine «moderne» du couple «d'intellectuels» en proie à des tourments intérieurs.

La Pointe courte (1955), premier film d'Agnès Varda (photographe)
Resnais y participe en tant que monteur (avec Henri Colpi), après sa formation à l'IDHEC (il fait partie de la 1ère promotion en 1946, section montage)

La construction du film est fondée sur l'alternance régulière de deux séries thématiques et, dans une certaine mesure, stylistique: la vie des pêcheurs d'étang et les relations psychologiques du couple. [...]

Le procédé du montage parallèle est ici systématique et le terme s'applique avec justesse au mode de construction.

Dans le film d'Agnès Varda, le couple et les pêcheurs, les gens du village, se côtoient mais ils restent étrangers à leurs problèmes respectifs. [...]

L'opposition entre des dialogues naturalistes, triviaux, des gens du village et la verbosité introspective et littéraire du couple cultiv[e] le paradigme. La musique délimite elle-aussi deux univers: la partition répétitive et plutôt grinçante de Pierre Barbaud accompagne continuellement les échanges aigres-doux du couple. [...]

Frank Curot, «L'écriture de *La Pointe courte*», dans *Etudes cinématographiques*, 179-186 (Agnès Varda .), 1991, p. 85-87.

Cléo de 5 à 7 (1962)

Ph: Jean Rabier

Mus: Michel Legrand

Prod: Beauregard

Georges Sadoul, « Le cœur révélateur d'Agnès Varda : *Cléo de 5 à 7* », *Les Lettres françaises*, n° 922, 12 avril 1962 repris in *Chroniques du cinéma français*, Paris, Union générale d'édition, 1979 (10/18), pp. 266-272

« Ce film qui se déroule d'un trait en une heure et demie, Agnès Varda aurait voulu pouvoir le réaliser en 90 minutes exactement, avec une caméra stylo dix fois plus perfectionnée que les primitives mécaniques encore employées par Leacock ou Jean Rouch. [...]

Au rythme des minutes, je l'ai sans cesse entendu battre, le cœur d'Agnès Varda, « les variations du violon et du métronome ». Le temps coulait, implacable, jusqu'à la rencontre de deux victimes de deux cancers, dont l'un (que l'on n'osait ni ne pouvait nommer) s'appelait alors « Guerre d'Algérie ».

Marguerite Duras (1914-1996)

D'abord écrivaine:

1950: *Un Barrage contre le Pacifique*

adapté au cinéma par René Clément en 1958 – sans apport de Duras:
Barrage contre le Pacifique

1958: *Moderato cantabile*

adapté au cinéma par Peter Brook en 1960, avec l'aide de Duras
devient une pièce de théâtre, puis le film *India Song*

1963: *Le Vice-consul*

adapté au cinéma en 1992 par Jean-Jacques Annaud

1984: *L'Amant*

Puis scénariste:

1959: *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais

1960: *Une aussi longue absence* d'Henri Colpi

Et cinéaste:

1966: *La Musica* (co-réalisé avec Paul Seban)

1976: *Son nom de Venise dans Calcutta désert*

1969: *Détruire dit-elle*

1977: *Le Camion*

1971: *Jaune le soleil*

1977: *Baxter Vera Baxter*

1973: *Nathalie Grangier*

1985: *Les Enfants*

1974: *India Song*

India Song

(1974)

Tiré de sa pièce éponyme (1973),
issue du roman

Le Vice-consul (1966)

ainsi que d'autres fictions

Ph: Bruno Nuytten

« [...] *India Song*, si vous écoutez la piste sonore, est fait comme un livre. Je ne me suis jamais dit, pour *India Song* : c'est un film, il ne faut pas trop parler. Je l'ai fait comme un livre. Le cinéma apporte de plus à un auteur la « vision » qu'il a de son œuvre. A l'écran, je vous montre aussi ce que je vois : je peux vous y faire entendre la musique que j'entends, la qualité des voix, la ponctuation du texte, son tempo. Dans un livre, les choses sont dites ; dans un film, tout est montré. C'est à la fois sa pauvreté et sa richesse. L'écrit fait tout à lui seul, contrairement à l'image. [...] D'habitude on part d'un fantasme et on le décante pour essayer de retrouver une narration de consommation générale. Moi je mets le fantasme lui-même en scène. [...] j'ai voulu que l'identification soit impossible entre les acteurs et les vrais personnages. C'est à dire du cinéma commercial qui est cette identification, je l'ai cassé. Je ne dis pas : Anne-Marie Stretter, c'est Delphine Seyrig. Je dis, sans dire : Anne-Marie Stretter, c'est mon hystérie. [...] »

« L'écriture cinématographique d'*India Song*. Entretien avec Ritta Mariancic », *Construire*, n° 30, 23 juillet 1975, repris dans : Marguerite Duras, *Le Cinéma que je fais. Ecrits et entretiens*, Paris, P.O.L. 2021 (Edition établie par François Bovier et Serge Margel), pp. 205-208.

Marguerite Duras, *Le Camion* (1977)

Le Camion explore un autre chemin de la même tentative, en inventant non plus un film au passé, mais au conditionnel : Marguerite Duras elle-même et Gérard Depardieu y devisent avec une sorte de gourmandise inquiète des conditions d'avènement d'un film qui se serait fait. Et ce film, ainsi, s'est fait, non pas sous la forme d'un spectacle mais dans l'imagination dialoguante des deux protagonistes. *Le Camion* interroge ainsi les limites du cinéma, son incapacité à représenter un autre monde : réflexion politique, donc, sur l'impossibilité de montrer une alternative à la société telle qu'elle existe, sur la seule aptitude des films à témoigner d'un monde « qui va à sa perte » (dit-elle), et de laisser envisager, au conditionnel, l'hypothèse d'un autre.

Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 397

Le Camion

(1977) avec Gérard Depardieu

Ph: Bruno Nuytten

« [...] Je ne sais pas si on peut parler de mise en scène ni même de montage dans *Le Camion*, mais peut-être seulement de mise en place. Dans la chaîne de la représentation, il y a un créneau blanc : en général, un texte, on l'apprend, on le joue, on le représente. Là, on le lit. Et c'est l'incertitude quant à l'équation *Camion*. Je ne sais pas ce qui s'est passé, j'ai fait ça d'instinct, je m'aperçois que la représentation a été éliminée. *Le Camion*, c'est seulement la représentation de la lecture elle-même. Et puis il y a le camion, élément uniforme, constamment identique à lui-même, qui traverse l'écran comme le ferait une portée musicale. [...] »

« La voie du gai désespoir. Entretien avec Claire Devarrieux », *Le Monde*, 16 juin 1977, repris dans : Marguerite Duras, *Le Cinéma que je fais. Ecrits et entretiens*, Paris, P.O.L. 2021 (Edition établie par François Bovier et Serge Margel), pp. 290-300