

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD

DE ALAIN RESNAIS

FICHE TECHNIQUE

FRANCE - 1961 - 1h35

Réalisateur :
Alain Resnais

Scénario :
Alain Robbe-Grillet

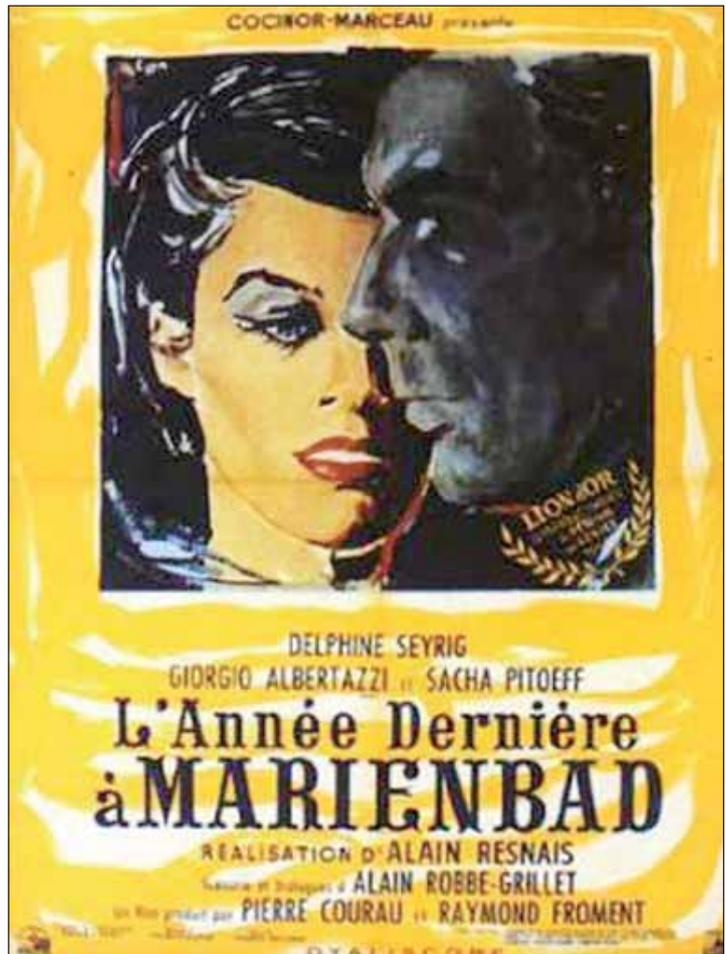
Photo :
Sacha Vierny

Décor :
Jacques Saulnier

Costume :
Chanel, Bernard Evein

Interprètes :
Delphine Seyrig
Giorgio Albertazzi
Sacha Pitoëff...

Lion d'or
à la biennale de Venise 1961



SYNOPSIS Dans un hôtel baroque, un jeune homme essaie de persuader une belle jeune femme brune qu'ils se seraient connus et aimés l'année dernière à Marienbad. Elle nie et ne se souvient de rien. Mais elle est troublée lorsque ses évocations rejoignent la réalité. Finalement, son mari (?) ne lui étant d'aucun secours, elle accepte de suivre cet inconnu.

CRITIQUE

Film en perpétuel mouvement, qui se dérobe sans cesse et défie la raison. S'agit-il d'une allégorie sur la mort ? d'un amour fou qui brise les carcans d'une société figée ? d'une psychanalyse ? d'un rêve ?... Qu'importe ! Vouloir en éclaircir l'intrigue, c'est limiter la portée du film qui est, avant tout, une œuvre d'une beauté fulgurante où de longs travellings, des décors baroques, des costumes



élégants, une musique lancinante, des monologues incantatoires... créent un envoûtement, une fascination, un plaisir esthétique et intellectuel que plusieurs visions n'altèrent pas. Une œuvre unique qui obtint le Lion d'or de la biennale de Venise.

Claude Bouniq-Mercier
Le guide des films

Ainsi le premier long métrage d'Alain Resnais confirme-t-il l'originalité de ses courts métrages. On va voir en lui, à juste titre, un inventeur de formes, par ses recherches sur les rapports entre image et texte, et sur le montage. Recherches encore plus curieuses dans **L'année dernière à Marienbad**, scénario et dialogues d'Alain Robbe-Grillet, qui s'est affirmé comme le chef de file du nouveau roman depuis la sortie des *Gommes* en 1953. Robbe-Grillet, auteur, refuse toute forme de réalisme dans l'anecdote et les personnages. Le film bouleverse complètement les habitudes des spectateurs. Il présente un décor étrange mais réel (emprunté à plusieurs châteaux bavarois) et des personnages qui n'ont pas de nom, sur lesquels on ne sait absolument rien. Ils n'existent que par leur manière d'être à l'écran. (...) Le passé et le présent, peut-être faux l'un et l'autre, sont entremêlés. Les fameux travellings de Resnais glissent à travers les décors. Mais il n'y a, ici, qu'images mentales et elles procurent un envoûtement, un enchantement auxquels seuls les esprits ration-

nels restent insensibles. "Le cinéma, dit Robbe-Grillet, est un art parce qu'il crée une réalité avec des formes. C'est dans sa forme qu'il faut chercher son véritable contenu". Les clients du palace, mondains figés à la première séquence, ne viennent-ils pas d'assister à un spectacle imaginé, soit par l'homme inventant une rencontre à Marienbad par sa propre parole, soit par la femme ? Même le petit jeu de société, dit des "allumettes", qui va faire fureur et assurer au film un succès de snobisme renforçant la curiosité, relève de l'imaginaire. **L'année dernière à Marienbad** remporte le Lion d'or au festival de Venise 1961, mais est controversé. Resnais, dans ce film où l'on identifie bien son style, s'est éloigné du contemporain, de ses préoccupations personnelles. En restera-t-il à ce jeu d'images miroirs, à ce romantisme de l'amour fou que semble incarner Delphine Seyrig, actrice soudain élevée au rang de mythe à la Garbo ? Non, puisque voici **Muriel ou le Temps d'un retour** (1962-1963), sur un scénario et des dialogues de Jean Cayrol.

Jacques Siclier
Le Cinéma Français

Au fond, **Marienbad** n'est rien d'autre qu'une version moderne, talentueuse, intelligente, d'une extrême beauté, et tout ce que l'on voudra, de **Caligari**. De même et parce qu'il nous faut pénétrer dans le monde mental, la déformation des apparences est requi-

se. Dans **Marienbad**, cette déformation porte, certes, plus sur le temps que sur l'espace, mais il n'empêche que c'est un cinéma entièrement fondé sur la déformation, les procédés et le truquage. Le Tout-Cinéma 1925 semble s'être donné rendez-vous dans cet hôtel froid, lugubre, sinistre, où se meuvent des fantômes : *l'expressionnisme* caligaresque côtoie un *surréalisme* qui ose, lui, à défaut des personnages, dire son nom, et le *montage attractif* à la Eisenstein, qui fait de chaque plan un bloc statique, courtise le cinéma pur où les mouvements d'appareil sont délivrés de toute fonction autre que celle de la sensation qu'ils procurent. Seul, manque le *cinéma-œil*, abandonné à Jean Rouch. Par quel miracle, dès lors, les erreurs du passé deviendraient-elles aujourd'hui vertu unique ? La voie de Resnais est celle des "grands en marge" du cinéma, Eisenstein ou Welles. Lorsqu'elle atteint un tel niveau, elle est en soi admirable. Mais en soi seulement. Le plus mauvais cinéaste, s'il s'inspire des principes cinématographiques de Lang de Hawks, de Walsh, etc., fera un film mauvais, mais visible. En revanche, un film influencé par Resnais a toute chance d'être invisible et insupportable. Combien d'enfants d'Hiroshima, idiots et monstrueux, n'avons-nous pas déjà à déplorer ? Mais ce seront des anges de beauté en comparaison des fils de **Marienbad**.



ENTRETIEN AVEC ALAIN ROB- BE-GRILLET

Et comme Marienbad est de ces œuvres closes, sans détail, où toutes choses se tiennent, nous avons tout d'abord interrogé Alain Resnais sur un des aspects les plus anecdotiques : le jeu auquel s'affronte à plusieurs reprises les deux personnages masculins.

C'est la seule chose sur laquelle je ne peux rien vous dire. Je n'y ai jamais joué. Il paraît que c'est un jeu très ancien : les Chinois y jouaient déjà, trois mille ans avant Jésus-Christ. C'était le jeu de Nim, dont Robbe-Grillet a inventé une variante sans en connaître l'existence.

Mais ce n'est pas un jeu, en fait. C'est un piège.
Certainement.

La combinaison de départ est perdante ; si les deux joueurs sont d'égale force, celui qui joue le premier perd.

Moi, je crois que quand Albertazzi perd, c'est lucidement, volontairement. Peut-être par désinvolture. Le personnage de X est d'ailleurs un personnage très double, je veux dire qu'il a des périodes de volonté, d'entêtement, très violentes, auxquelles succèdent sans transition des périodes de découragement.

Quel est le rapport secret du jeu et du film ?

C'est, je crois, qu'il faut toujours prendre une décision. Et en même temps, pendant que les person-

nages jouent, on peut penser qu'ils s'accordent un moment de réflexion avant de décider quelque chose. D'ailleurs, tout est peut-être pensé par la femme à la veille de prendre une décision, et elle fait un rassemblement de tous les éléments en trente secondes. Je ne pense pas qu'il y ait d'autres rapports, si ce n'est un retour cyclique des problèmes, ce qui correspondrait plutôt au développement musical et au côté un peu obsédant des rêves. **Marienbad** est un film qui ne comporte pour moi ni allégorie ni symbole.

Mais il y a des possibilités de symboles.

Oui, on peut, bien sûr, penser au mythe du Graal ou à autre chose. Mais le film est ouvert à tous les mythes. Si, par exemple, on peut appliquer dix grilles types, mythologiques ou réalistes, on arrivera à une solution vraie sur soixante ou quatre-vingts pour cent du film, mais jamais complètement.

Le Douanier Rousseau.

Une des grilles qui m'intéressent dans le film, c'est celle des univers parallèles. Il est fort possible que tous les personnages aient raison. Cela dit, ce n'est pas une chose qui s'est organisée volontairement dans ce sens. C'est ici qu'il faut reparler d'écriture automatique. Ce n'est pas parce que Robbe-Grillet a un style extrêmement précis et une vision extrêmement nette que l'automatisme est à rejeter. Sa manière de tra-

vailer me fait souvent penser au Douanier Rousseau qui commençait sa toile par le coin gauche, en donnant tous les détails, et finissait par le coin droit. C'est d'ailleurs ce qui est assez amusant dans le film : on a dû commencer à le repérer, je ne dis pas sans savoir comment ça allait finir, mais enfin, les dernières feuilles étaient à peine tapées qu'on commençait à tourner. L'important était d'être tout le temps fidèle à une espèce d'intuition. C'était le genre de film où on peut dire : après le tournage, il va y avoir vingt-cinq solutions de montage. Mais pas du tout : on est retombé exactement sur les combinaisons prévues. C'est ce qui fait que Robbe-Grillet et moi, nous nous sentons très en dehors du film et nous le regardons comme une chose. Nous voulions mettre en jeu un autre mécanisme que celui du spectacle traditionnel, une espèce de contemplation, de méditation, d'allées et venues autour d'un sujet. Nous voulions nous trouver un peu comme devant une sculpture qu'on regarde sous tel angle, puis sous tel autre, dont on s'éloigne, dont on se rapproche.

Des coups de feu.

Il ne s'agit pas de faire l'exégèse du film. Mais n'y a-t-il pas un piège dans l'idée de guider le spectateur du présent vers le passé, ou le futur ? En le revoyant, on a plutôt l'impression qu'il s'agit des rapports du réel et de l'imaginaire, et non des temps.



C'est un film sur les plus ou moins grands degrés de réalité. Il y a des moments où la réalité est parfaitement inventée, ou intérieure, comme lorsque l'image correspond à la conversation. Le monologue intérieur n'est jamais dans la bande sonore, il est presque toujours dans l'image, qui, même lorsqu'elle représente le passé, correspond toujours au présent dans la tête du personnage. Ce qui est présenté comme présent ou passé est donc purement une chose qui se déroule pendant que le personnage parle. Par exemple, je discutais l'autre jour avec une fille qui revenait de l'Inde, et je l'ai vue tout à coup devant le temple d'Angkor avec une robe bleue, alors qu'elle n'était jamais allée à Angkor et que la robe bleue était simplement celle que je lui voyais porter.

Il y a un côté très ouvert dans l'interprétation. Par exemple, quand Robbe-Grillet résume le film, c'est du point de vue de l'homme qui propose à la femme un passé...

C'est cela. Si l'on prend la formule de Truffaut : "Tout film doit pouvoir se résumer en un mot", je veux bien qu'on dise : **L'année dernière à Marienbad** ou la persuasion. C'est une solution. Mais il y en a d'autres.

On peut voir aussi le film comme si ce passé était réel, qu'il y ait une sorte de refus du passé par la femme, et que l'homme joue là-dedans un peu le rôle d'un psychanalyste qui oblige la femme

à reprendre en charge un passé volontairement censuré.

C'est en tout cas dans ce sens que j'ai conçu la mise en scène. Il y a aussi l'utilisation de thèmes psychanalytiques introduits consciemment : par exemple, les chambres trop vastes qui indiquent une tendance au narcissisme. A un moment, Albertazzi entendait des coups de feu, ce qui signifie l'impuissance : je les ai finalement supprimés au mixage parce que ça ne correspondait pas à l'idée que je me faisais du personnage. Mais peut-être les ai-je enlevés parce que j'en connaissais très bien la valeur en psychanalyse ? (...)

André S. Labarthe et Jacques Rivette
Cahiers du Cinéma n°123

BIOGRAPHIE

Hostile aux compromissions commerciales, se tenant à l'écran des modes, tournant peu, préparant longuement ses films, Alain Resnais se présente comme un créateur intransigeant, insaisissable, qui domine de très haut la production française contemporaine. Il assure - en douceur - la transition entre une conception classique du cinéma, celle d'un Renoir ou d'un Guitry, et son avancée la plus moderne, dans la mouvance du "nouveau roman" et du structuralisme. Il est un héritier du "réalisme poétique", en même temps que l'initiateur d'un courant néo-spectaculaire, qui croit

en la toute-puissance du rêve et de l'imagination créatrice. (...)

Claude Beylie
Les Maîtres du Cinéma

FILMOGRAPHIE

courts métrages :

Van Gogh	1948
Guernica	1950
Gauguin	1951
Les statues meurent aussi	1953
Nuit et brouillard	1956
Toute la mémoire du monde	1956
Le mystère de l'atelier 15	1957
Le chant du Styrene	1958

longs métrages :

Hiroshima mon amour	1959
L'année dernière à Marienbad	1961
Muriel, ou le temps d'un retour	1963
La guerre est finie	1966
Loi du Vietnam	1967
Je t'aime, je t'aime	1968
Stavisky	1974
Providence	1976
Mon oncle d'Amérique	1980
La vie est un roman	1983
L'amour à mort	1984
Mélo	1986
I want to go home	1989
Smoking	1993
No smoking	
On connaît la chanson	1997
Pas sur la bouche	2003
Cœurs	2006

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°329, 302, 451
Cahiers du cinéma n°123, 124, 126
Gazette des scénaristes n°21