



Providence

de Alain Resnais

Fiche technique

France - 1977 - 1h50

Couleur

Réalisateur :

Alain Resnais

Scénario :

David Mercer

Montage :

Albert Jurgenson

Musique :

Miklos Rozsa

Interprètes :

Dirk Bogarde

(Claude Langham)

Ellen Burstyn

(Sonia Langham)

John Gielgud

(Clive Langham)

David Warner

(Kevin Woodford)

Elaine Stritch

(Helen et Molly)

Peter Arne

(Le domestique)

Anna Wing

(La servante)



Résumé

Tout repose sur l'affabulation d'un écrivain âgé qui, pendant une nuit d'ivresse solitaire, entremêle des fantasmes de vieillard à des situations, réelles ou imaginaires, mettant en scène les membres de sa famille et leur entourage. Ce jeu créatif est d'abord relativement clair : il y a le souvenir du suicide de sa femme, un procès qui oppose ses deux fils, des gens parqués dans un stade, des exécutions sommaires par des miliciens, la hantise de la décrépitude et de la mort... Puis la mécanique se détraque, en même temps que la nuit avance : ne subsiste plus alors qu'une mosaïque incertaine de lieux et de visages...

Critique

(...) Quinze ans après **Marienbad**, **Providence** nous introduit dans la conscience d'un intellectuel introspectif qui oscille entre le songe et le réveil, le demi-sommeil et l'inconscience d'un état d'ébriété, entre la vie et la mort, entre la prescience d'une agonie et le souvenir, entre la réalité vécue et la fiction qu'il élabore. Clive Langham, en effet, écrivain anglais au carrefour d'Huxley et de Graham Greene, vit retiré dans l'isolement d'un domaine pratiquement abandonné, et l'équivalent d'un champ clos. Tout ce qu'il nous est donné de voir dans le film est contenu à la fois dans ce domaine, Providence, et dans ce qu'il lui prend la fantaisie d'y inclure, y compris une vie

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

entière et mille lieux autrefois visités par ce voyageur impénitent. Or si, comme l'affirme Lewis Carroll, Londres est la capitale de Paris, si comme l'affirme aussi Borges chaque ville est le quartier d'une ville unique qui les englobe toutes, alors on peut penser que Providence, qui est aussi une ville du Rhode Island, est la capitale d'Hiroshima, de Nevers, de Boulogne, de Marienbad, de «Crespel» et de Barcelone. Remarquons que Resnais, qui est la disponibilité même, trace toujours (ou fait tracer) un itinéraire géographique ou psychologique de ses protagonistes, et que son souci de construction (n'importe quelle construction, dit-il, pourvu qu'il y en ait une) va jusqu'à l'élaboration d'un graphique plus ou moins semblable à celui de Sylvette Baudrot pour **Marienbad**. Cette disponibilité, on la retrouve dans chacun de ses héros (Diégo, Noyard, X ou Ridder), mais spécialement chez Clive Langham, qui est un démiurge de lui-même, un rêveur impérial, un créateur dont les découvertes ne connaissent pas d'au-delà (ou les connaissent tous).

Démiurge, il l'est puisque nous subissons dans l'ordre qu'il lui plaît les divagations de son intellect, parce qu'il écrit devant nous, pour lui plus que pour nous un roman qui est peut-être une épitaphe, mais pas un testament, et dans lequel tous ses amis, parents ou alliés prennent ou échangent les identités qui lui conviennent momentanément. Il distribue les rôles, les retire («Non, pas lui ! Cela ne peut aller !»), les rectifie (Claude change de vêtements sans raison apparente, Sonya parle soudain avec la voix du narrateur), les commente, les critique, les interprète (« Nous ne pouvons passer toute notre vie à tout attribuer à l'enfance!») et les censure («Molly, sors tout de suite de mon esprit !»). Le choix des images est aussi le sien : il s'attarde péniblement pour nous sur une dissection de cadavre sous le prétexte que son ami le docteur Eddington aimerait pratiquer l'un de ces jours son autopsie, mais en réalité, il se dissèque lui-même

comme l'un quelconque de ses personnages, et vers la fin, totalement réaliste, du film, son fils Claude lui parlant du roman en cours lui demande - «Qui éviscères-tu cette fois-ci?» Réponse : il éviscère la création elle-même.

Bien que le scénario ait été entièrement écrit par David Mercer, qui en sait fichtreusement long sur la psychanalyse et sur le processus du vieillissement (voir **Morgan** et **Family Life**), nous sommes tentés par un effet Bovary transféré au réalisateur, d'attribuer cet examen clinique de la création à Resnais lui-même, pas seulement parce que son travail de contrôle du scénariste, insidieux et indolore, doté d'ailleurs d'un charme immense, le rend à demi responsable d'un certain nombre d'images-clés, mais surtout parce que nous disposons des autres films en référence. Les lézardes de la conscience, l'invasion et la dégradation de Providence, dont Mercer raconte que Resnais en a ordonné la cohérence plastique au stade même de l'écriture, renvoient aux statues et aux joueurs somnambules de **Marienbad**, à la maison qui glisse de **Muriel**, aux panneaux signalétiques de **la Guerre est finie**, aux accidents dérisoires de **Je t'aime, je t'aime** qui allaient toujours dans le sens du déraillement, de l'engourdissement, de la paralysie. Sans parler des préoccupations du Resnais avant-fictions : **Nuit et brouillard**, **Toute la mémoire du monde**, l'aveu d'un projet concernant les ordures, tout gravite autour d'un investissement du monde par le néant d'une pétrification, d'un ralentissement qui atteint l'ankylose, d'une répétition qui mène à la musique éternelle des doutes, des méprises, des rencontres ratées, des injustices sans réponse. Sans pour autant que ce constat désabusé exclue l'action morale, ou le jugement politique s'il y a lieu. Resnais, s'il nie avec plus de scrupule que de tendance échappatoire toute implication politique réelle, prend de plus en plus la stature d'un moraliste des profondeurs, il est

comme Clive un bolchevik sentimental, qui a plus d'amour «pour la révolution que pour les révolutionnaires», et qui a décidé comme Claude que «la quête d'un langage moral doit céder le terrain à l'incompréhensible». (...)

Resnais, lorsqu'à son habitude, il destine à son scénariste la première vision de l'œuvre en cours, a pour unique objet de le combler, mais aussi de le surprendre, de l'éclairer sur ses propres fantasmes. Et c'est plaisir de le voir, sur une seule phrase du script, accumuler dans son montage vingt raccourcis illuminants, vingt analogies fulgurantes, vingt éclatements de la conscience. Clive, off, pleurant comme un «bébé braillard», devant la diatribe accusatrice de son fils qui, dans une salle de tribunal irrationnellement encombrée de tomes poussiéreux, lui hurle : «j'ai toujours admiré tes livres !» est une digestion éminemment créatrice, pour ne pas dire une élucidation totale du dialogue original. (Notons que Resnais a entièrement bouleversé la chronologie des scènes écrites par Mercer : ce passage qui figurait dans le premier tiers du film précède à présent le réveil de Clive Langham).

De même, Claude dînant avec sa prétendue maîtresse Helen Wiener, partageant avec elle les crevettes roses et le chablis bien frappé de sa mère, pendant que son frère bâtard se lave le visage dans une cuvette d'eau rougie de sang, consomme la vraie fraternité qui le lie à ce libéral hippie, militant inefficace mais obstiné. Enfin la toute-fictive Helen Wiener lorsqu'elle promet de mettre Claude dans son prochain roman à elle, ignore qu'elle illustre ce faisant un chapitre du roman imaginé par Clive, mais Clive lui ne l'ignore pas, bien que tout ce ressassement de sa surconscience lui serve sur l'instant à se justifier d'avoir mal compris son épouse Molly, suicidée peu fictive. (...)

Robert Benayoun
Positif n°190 - Février 1977

Perfection de la forme et intensité des sentiments. **Providence** s'écoute comme un oratorio. Tout concourt, chez Resnais, au triomphe de l'imaginaire. Son cinéma, sous les apparences du jeu intellectuel, a l'ambition de restituer au plus près le flux intérieur de la conscience. Son défi n'a jamais été relevé si parfaitement qu'avec **Providence**. Le héros, dans son terrible soliloque, clame soudain : «On a souvent dit de mon œuvre que la recherche du style aboutissait au manque de sentiment. Je dirais plutôt que, pour moi, le style, c'est le sentiment même.» Ainsi de Resnais. Si **Providence** nous laisse les entrailles remuées, le cœur étreint, bouleversé par une beauté si limpide, c'est bien que la perfection de la forme s'est faite intensité des sentiments.

Voici **Providence**. Dans une musicalité shakespearienne, la plus moderne des méditations sur la mort.

Pierre Billard
Le Point - 7 février 1977

Cette ribote de l'imaginaire où tout devient sortilège. Dans cette ribote de l'imaginaire, on devine ce qui a pu d'abord séduire le Resnais de **Marienbad** : l'œuvre mobile, le «jeu» d'une création qui exhibe sans arrogance ses faux-pas et ses embardées. Glissements progressifs de l'invention. Cette nuit on improvise. Mais David Mercer, scénariste, et Resnais ont su admirablement y inscrire, par touches subtiles, le bilan d'une vie. La hantise, surtout, de la dégradation et de la mort. Est-ce assez dire le pouvoir de suggestion de cette œuvre ? Tout y devient sortilège. La partition échevelée de Miklos Rozsa. Le magnétisme des images dues à l'opérateur Ricardo Aronovitch. Le miroitant dialogue de Mercer, musicalement modulé par un quintette de voix sous la baguette d'un Resnais-Schubert qui composerait «Le Vieillard et la mort».

Michel Flacon
Le Point - 7 février 1977

Humour noir et élégance. Nouveauté chez Resnais, on rit. D'un rire bizarre, probablement inquiétant, comme déplacé, incongru, mais très réel. A coup sûr, de l'humour noir... Il y a, dans le film, un footballeur qui n'a rien à voir avec l'histoire et qui, comme dans **Hellzapoppin**, passe et repasse au petit trot, sans rien voir autour de lui. Claude finit par lui dire : «Noble sport, le football. Beau spectacle. Le propos en semble tout à fait absurde, mais les développements sont élégants».

Ainsi, sans doute, le jeu de la vie et de la mort, décrypté dans **Providence**. Ce monde en pleine décomposition clame son absurdité. Reste l'élégance. L'élégance morale, ainsi définie par Claude, tout à la fin du film : «L'honnêteté. Le scrupule. Le bon sens. La générosité. La tendresse.» Pour pallier, si faire se peut, l'évidente absence, ici-bas, d'une quelconque Providence.

Alain Rémond
Télérama - 9 février 1977

L'art d'explorer l'invisible.

Voyage au bout d'une nuit, voyage au bout d'une vie : ainsi pourrait-on définir **Providence**. Film pétri de toute une expérience humaine et où chacun peut trouver l'écho de ses propres problèmes. Film foisonnement, dédaléen, très «littéraire» d'inspiration, mais coulé dans un moule spécifiquement cinématographique. D'un abord difficile ? Non, car les clefs du délire, de l'angoisse, nous sont clairement et rapidement données. Le mot «chef-d'œuvre» a été si souvent galvaudé qu'on hésite à l'appliquer au film d'Alain Resnais. Parlons plutôt d'un miraculeux accord entre l'intelligence et la sensibilité, entre l'art de filmer et celui d'explorer l'invisible.

Jean de Baroncelli
Le Monde - 10 février 1977

Un thriller métaphysique.

A travers les fantômes d'un vieil écrivain à l'orée de la mort, en accord sans doute avec ceux de David Mercer, il est clair que Resnais a voulu traiter son film comme une sorte de «thriller» métaphysique, où la mort et la déchéance occupent une place inaccoutumée dans les faits anecdotiques de personnages qu'on pourrait croire des créatures d'un film noir aux lointaines résonances. On peut penser par exemple aux **Forbans de la nuit** de Dassin, où Richard Widmark s'enfuyait dans la nuit glauque d'un Londres déjà fantomatique et inquiétant - mais dans un tout autre registre. N'était l'ironie mordante des personnages de David Mercer, le film serait sans doute d'une morbidité insupportable.

Max Tessier
Ecran 77 - 15 février 1977

L'ombre et la lumière.

Tout cela pourrait nous laisser sur un sentiment d'infinie tristesse, comme devant l'agonie d'un monde. Or, c'est tout le contraire qui se produit. De même que dans **Stavisky**, c'est un désir éperdu de vie qui l'emporte, la volonté tenace de ne pas mourir. Ouvert sur des frondaisons nocturnes et des moisissures, le film se clôt par un superbe panoramique sur une nature pacifiée. Les séductions trompeuses de l'empire de l'ombre cèdent le pas à un ruissellement de lumière. Les desseins de la Providence ont beau être impénétrables, la démarche de l'homme qui va mourir se fait plus assurée, son regard plus clair. Au maelstrom morbide des passions, à la rumination du passé, à la peur de la décrépitude s'est substitué quelque chose qui ressemble à s'y méprendre au bonheur.

Claude Beylie
Ecran 77 - 15 février 1977

Une descente dans la vie intérieure. Je ne pense pas que ce soit la vocation d'un film de devoir être vu plusieurs fois pour être pleinement reçu. Mais dans celui-ci, comme toujours chez Resnais, la déconstruction du récit n'est aucunement un artifice. Elle est nécessaire, inhérente au sujet qui n'existerait même plus si on éliminait cette forme.

Ce sujet implique une descente dans la vie intérieure qu'Alain Resnais accomplit avec la rigueur la plus extrême. Il renonce à tout ce qui pourrait détourner de son propos, à toute anecdote extérieure. Aucune scène d'amour, aucun arrière-plan politique explicite ; mais «une atmosphère dramatique entièrement fondée sur les émotions».

Jean Delmas
Jeune Cinéma - mars 1977

Toujours les mêmes questions, les mêmes angoisses.

Nous voici, avec **Providence**, confrontés à notre existence, dans la réalité paradoxale. Nos souvenirs, nos émotions, nos peurs, nos joies défient le temps dans nos mémoires et cependant nous trompent et le plus souvent, nous trompent «pour de vrai». Les images du passé, à la fois figées et mouvantes, nous reviennent à tout instant, fidèles et trompeuses, et modèlent le présent. Mêmes questions, mêmes angoisses, sans cesse ressassées : et de réponse, ni plus, ni moins. Ou plutôt une seule : la vie, c'est-à-dire une question. Seules, la douleur et la mort semblent aller de soi. Ce qui ne veut pas dire que **Providence** est un film triste. C'est au contraire un hommage à l'énergie, à la volonté créatrice, avec ses enthousiasmes et ses échecs. Ici, l'humour est, comme toujours, la marque de la liberté, pour ne pas dire d'une certaine grandeur : sûrement, la politesse du désespoir.

Philippe Pilard
La Revue du Cinéma - mars 1977

Le réalisateur

Resnais a toujours su s'entourer de collaborateurs de choix, qu'il tient à associer à la réussite finale de ses "compositions" : Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun, David Mercer, Jean Gruault. Ses opérateurs seraient également à citer : Ghislain Cloquet, Sacha Vierny. Mais c'est surtout par la musique que le courant passe : celle-ci est signée Georges Delerue ou Giovanni Fusco, mais aussi Hanns Eisler, Hans Werner Henze et Krzysztof Penderecki.

Les derniers films de Resnais vont dans le sens d'une plus grande spontanéité créatrice, d'une seconde jeunesse, combinée avec une parfaite maîtrise de la dramaturgie : **La vie est un roman** (1983) est un somptueux opéra bouffe ; **L'amour à mort** (1984) un poème orphique ; **Mélo** (1986) une pure visualisation de la pièce de Bernstein, qui affirme hardiment sa théâtralité ; enfin, **I want to go home** (1989) une joyeuse réflexion sur la bande dessinée, conçue comme un exorcisme des caprices du monde moderne. L'idéal du cinéaste semble être l'instauration par les moyens propres de l'image et du son, d'un "récitatif total" (Robert Benayoun) combinant les méandres de la pensée et les prestiges du spectacle. Un plain-chant de la conscience. Ambition sans doute démesurée.

Cet alerte sexagénaire est encore plein de projets : celui sans cesse différé - des aventures d'Harry Dickson, d'après la saga de Jean Ray, un "documentaire onirique" sur le marquis de Sade, une comédie musicale... C'est une oeuvre ouverte par excellence que la sienne : susceptible de multiples interprétations, traversée d'un inextricable réseau d'influences, et exigeant du spectateur une participation active, une descente vertigineuse dans un maelström de fantasmes.

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	
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
Loin 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

Documents disponibles au France

Positif n°190, 193, 244/245, 268
Avant-scène cinéma n°195
Revue du Cinéma - Mars 1977
Articles de presse