Le mystère de la chambre noire. *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais

Martine Bubb

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/552>

DOI : 10.4000/appareil.552

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Martine Bubb, « Le mystère de la chambre noire. *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais », *Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 15 février 2010, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/552> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.552>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le mystère de la chambre noire. *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais

Martine Bubb

- 1 La question centrale dans nombre de films d'Alain Resnais est celle de la temporalité, question qui, dans *Je t'aime je t'aime* (1968)¹ s'expose pour ainsi dire littéralement, presque naïvement au premier abord, puisqu'elle prend comme prétexte l'aventure d'un voyage temporel. Mais à quel type de temporalité sommes nous vraiment confrontés ? Pour le comprendre, il faudrait sans doute convoquer l'image du « temps éclaté » proposée par André Green² pour définir ce qui se joue dans la cure psychanalytique : là se situerait le cadre général. Mais il n'est pas non plus interdit de s'appuyer sur un modèle plus spécifique, qui travaille lui aussi le film, plus ou moins souterrainement : celui de la *camera obscura*. Cet appareil implique en effet une définition du temps et du sujet (ou du non-sujet ?) qui semble correspondre particulièrement bien au cinéma d'Alain Resnais et à ce film précisément.
- 2 On s'arrêtera sur la dimension d'enfermement qui domine le film et qui témoigne d'une conception *monadique* du réel qu'on pourrait peut-être comprendre à partir de la notion d'*absorbement* chez Walter Benjamin. La construction choisie, non-linéaire, en témoigne : Alain Resnais se livre à une véritable esthétique du bégaiement et nous fait prendre conscience que toute synthèse est impossible. L'événement central est essentiellement obscur et mystérieux, on ne peut que tourner autour, de façon plus ou moins obsessionnelle, selon une temporalité qu'on pourrait peut-être qualifier de *fantasmatique*. Il ne faudrait pas en effet occulter la part de l'imaginaire chez Alain Resnais, c'est pourquoi, au delà de la question du temps et de la durée, on soulignera l'importance des rêves et d'une sensualité que semble dominer l'élément *eau*, avec la menace, toujours très présente, de l'engloutissement... On se rendra compte, alors, que le phénomène de la disparition est omniprésent, signant une esthétique proprement lazaréenne³.
- 3 Penchons nous d'abord sur la structure générale du film : on peut voir deux manières, en apparence contradictoires, de le raconter, puisqu'il fait intervenir deux niveaux narratifs non pas parallèles mais imbriqués. La première manière consiste à suivre le

montage du film, c'est-à-dire ce qui se passe à l'écran, dans l'ordre de la succession des images. La seconde consiste à retracer l'histoire du personnage central, si possible en s'appuyant sur le scénario de Jacques Sternberg⁴, car celui-ci permet d'appréhender plus facilement la ligne chronologique des événements. Dans le premier cas, on peut dire qu'on assiste à une expérience scientifique qui consiste à renvoyer dans son passé un homme qui a tenté de se suicider. La machine à remonter le temps se dérègle, embrouille la chronologie et perturbe le processus expérimental : des flashes du passé se succèdent, dans le désordre. Si par contre l'on se place dans l'optique de la vie du personnage principal, l'histoire en elle-même paraît plus banale, le film recoupant près de seize ans d'une existence instable et un peu terne (Ridder a travaillé comme manutentionnaire, il est devenu responsable d'un service, et c'est à ce moment qu'il fait la rencontre de Catrine dont il tombe amoureux...). Raconter ainsi, de deux manières différentes, un film dont le titre lui-même est une invitation au redoublement, n'est pas illégitime. Mais l'on verra que c'est surtout dans la co-existence de ces deux niveaux de réalité que réside l'intérêt de cette œuvre qui tisse une trame temporelle tout à fait singulière.

1. Le voyage dans le temps. Une projection intérieure

- 4 Rappelons que, sous les apparences du genre de la science-fiction, Alain Resnais reprend, en le déplaçant, les thèmes développés par son ami Chris Marker dans *La Jetée* (1962), l'alibi fantastique étant chez lui un moyen de faire passer un autre discours, plus "réaliste" si l'on peut dire. Tout de suite apparaissent des analogies entre les deux films : un monde souterrain, des expériences scientifiques sur le temps, un cobaye qui s'est fixé sur une image de femme, une plongée dans le passé et une issue fatale. Mais le propos est différent : Alain Resnais s'installe dans la durée classique d'un long-métrage traditionnel (1h30) comme pour mieux pervertir ou en tout cas dépasser ce standard, alors que Chris Marker opte pour le court, comme si cette durée lui permettait de renforcer sa vision quasi-photographique qui travaille aux limites du cinéma. Le court-métrage de Chris Marker est composé presque uniquement de vues fixes, en noir et blanc. Ciné-roman ou photo-roman, on ne saurait trop comment le définir, si ce n'est en faisant référence à son statut hybride d'*entre-images*, pour reprendre l'expression de Raymond Bellour⁵. On remarquera au contraire qu'Alain Resnais part de scènes typiquement cinématographiques en terme de tournage (couleur, mouvement, plans-séquences, jeu des comédiens, dialogues), mais que ces scènes sont découpées et désolidarisées : c'est ce qui fait en grande partie l'audace du film. Chris Marker effectue le travail inverse, puisqu'il part de plusieurs images fixes : des « coupes » ou des photos, et réalise sur elles une opération qui leur confère du mouvement, grâce au refilage par travelling et au mode de liaison du fondu-enchaîné. Dans les deux cas, le résultat est paradoxal, quasiment en contradiction avec ce qu'on appelle le « fait cinématographique ». Casser le mouvement, le perturber comme le fait Alain Resnais, ou filmer des images arrêtées comme Chris Marker, revient à démontrer qu'il n'y a pas de mouvement « naturel », pur, absolu et uniforme.
- 5 Au niveau de la temporalité par contre, les enjeux semblent différents. Remarquons d'abord que *La Jetée* présente une structure a priori plus complexe que celle de *Je t'aime je t'aime*, puisqu' interviennent trois niveaux temporels : présent, passé mais aussi futur. Il y a aussi le cliché de « la Troisième Guerre mondiale » qui inscrit le film dans

un véritable genre, la Science-Fiction. Alain Resnais, lui, même s'il apprécie ce genre autant que son ami Marker, en est beaucoup plus distancié. Bien sûr, il est parti de l'idée de base du flash-back, sur laquelle s'est greffé un thème de science-fiction, le plus banal qui soit : le voyage dans le temps. Mais ce voyage se révèle le moins spectaculaire qui soit. L'expérience n'est pas tentée par des savants fous, mais par des hommes ordinaires. La machine elle-même n'a rien d'une « centrale nucléaire » et ressemble plutôt à un décor de carton-pâte.

- 6 Claude Ridder n'est donc impressionné ni par la machine ni par l'expérience : « Pourquoi m'envoyer un an en arrière ? Pourquoi pas un an en avant ? Ce serait quand même plus intéressant » (JJ, p. 63). Resnais est bien conscient que la dimension du futur apparaît toujours plus excitante que celle du passé, mais il l'écarte délibérément comme pour décevoir le spectateur qui s'attendrait à des aventures extraordinaires. Au contraire, il n'a pas peur de pénétrer dans le monde silencieux de la chambre noire du temps : un monde qui n'a rien de « très spectaculaire » mais qui n'en est pas moins fascinant. De même le travail scientifique se réalise souvent dans l'obscurité : les ratages sont nombreux mais interdisent de se décourager. Quand l'expérience échouera, les savants reprendront tout de suite leur travail, dans l'anonymat le plus complet. Cet anonymat est encore renforcé par le fait que l'entreprise porte sur une exploration strictement intérieure, qui ne semble répondre à aucune urgence particulière, contrairement à ce qui se passe dans *La Jetée*, où le destin de l'humanité entière dépend d'un seul homme. Resnais se démarque encore de la science-fiction, genre qui se plaît volontiers à décrire des civilisations ayant accédé à des technologies ultra-sophistiquées mais qui pèchent par inhumanité, comme dans *Alphaville* (1962) de Jean-Luc Godard où l'on assiste à une projection dans l'avenir placée sous le sceau de la déperdition : les habitants d'Alphaville ne savent plus dire « je vous aime ». Le film de Godard est bien sûr à l'opposé exact de celui de Resnais où le héros souffre en quelque sorte d'éprouver trop de sentiments. Comme le souligne très bien le titre, le drame de Ridder n'est pas dans son ignorance de l'amour, mais au contraire dans sa capacité à dire « je t'aime, je t'aime », à l'infini... Le parallèle avec Godard permet de souligner, par contraste, la dimension essentiellement humaine du film de Resnais, qui ne propose aucune vision réellement futuriste. Si la machine de *Je t'aime je t'aime* permet de remonter le temps, le retour dans le passé est moins un flash-back de science fiction qu'une tentative (proustienne ?) de retrouver le temps perdu, qui n'est pas sans rappeler *Vertigo* (1958) de Hitchcock, jusque dans sa structure spiralaire.
- 7 Là tient toute l'originalité du film d'Alain Resnais : Robert Benayoun⁶ en témoigne, qui songea un moment à faire un film sur un voyage temporel. Dans sa préoccupation acharnée pour le sujet, il avait cherché à recenser le jamais-vu, là où Resnais procédait exactement à l'inverse, créant de l'inédit avec du déjà vu. La fiction des savants n'était pas seulement un prétexte pour faire dérouler la vie d'un homme et décrire ainsi une « tranche de vie » balzacienne, elle devait d'abord créer une certaine atmosphère qui permettrait de cerner une intériorité. Cette intériorité peut être vécue de diverses façons. Le personnage de *La Jetée* a trouvé le moyen de *s'incarner, de se réintégrer* physiquement dans le passé, où il tient en quelque sorte un rôle d'acteur, alors que Ridder accède à son passé dans une position qui a plus à voir avec celle d'un spectateur : dans les deux cas, on assiste au dédoublement du champ d'une conscience. Ce n'est pas une simple mémoire, qui devrait beaucoup à une subjectivité psychologique, qui est convoquée, c'est un jeu entre extériorité et intériorité : il y a deux sujets en un, mais décalés : ce dédoublement est évident chez Marker. Il l'est

moins chez Resnais car Ridder, même s'il disparaît de la machine, n'est pas *projeté* dans un passé qu'il modifierait, c'est plutôt son passé qui se projette, à la surface du film.

- 8 Dans *Je t'aime je t'aime*, les expérimentateurs extérieurs voulaient « envoyer » leur cobaye dans son passé. Leurs vœux ont été contrariés car c'est le passé qui s'impose à Ridder dans son présent, c'est lui qui prend toute la place. De façon inverse, dans *La Jetée*, les scientifiques, tels des policiers en phase d'interrogatoire, voulaient extorquer des « images-aveux » à l'Inconnu, moins pour faire rentrer le héros dans son passé (ce qui se passera pourtant, contrariant là aussi le processus) que pour faire advenir les images à la surface... À la surface de quoi ? De la conscience, certainement, mais aussi à la surface du film, assimilable en tant que *projection*, à ladite conscience.
- 9 Le dispositif de la *camera obscura* procède plus ou moins de même : l'observateur plongé dans l'obscurité découvre le reflet d'un monde extérieur. La différence tient à ce qu'on distingue encore l'origine et la surface de projection l'une de l'autre. Dans *Je t'aime je t'aime*, c'est comme si les images venaient à la fois d'un passé mais aussi d'un ailleurs dont le héros serait à la fois *la source* et *l'écran*. Ridder serait, de façon quasi inconsciente – à l'image de ceux qu'on hypnotise, qui parlent et qui ne se souviennent que de peu de choses au réveil – le témoin de lui-même, un spectateur qui voyagerait dans le passé comme on voyage dans un film, selon une projection intérieure qu'on ne découvre pas sans mal. De son côté, le terme « la jetée » que propose Marker pour désigner la terrasse d'Orly, n'est sans doute pas insignifiant : il a un sens dynamique lié au mouvement et un sens étymologique qui se rapporte au jet : projet, projection, trajet, rejet... mais chez Resnais, tout est affaire de projections internes.

2. Le vertige de la chute. Une aventure en chambre (noire)

- 10 Il sera aussi question d'une projection externe, lorsque Ridder sera rejeté de la sphère, comme rejeté du temps. Sa chute est l'aboutissement d'un processus qui le mettait, dès le début, aux prises avec la mort : il a « survécu » à l'opération. Mais cela est encore plus net dans le film de Marker qui tourne autour d'un paradoxe temporel : un enfant voit mourir un adulte, qui n'est autre que lui-même. Le personnage voit le spectacle vertigineux de sa propre mort. Ridder, lui, se laisse entraîner dans une chute irrémédiable qui évoque une descente aux enfers : « Du haut d'une dune qui se jette à pic dans une vaste étendue de sable fin, Ridder dévale à toute allure. Il tombe presque ». Note de Sternberg : « Il me semble d'ailleurs que tout le film, dans sa continuité, devrait donner la sensation d'une chute dans le temps. Le contraire en somme d'un interminable fondu enchaîné. » (JJ, p.118). On pourrait ajouter : le contraire du film de Marker. Toute la construction du film de Resnais repose en fait sur cette pente descendante, qui pousse le personnage à se délester et à tout éparpiller dans un geste quasi-panique, comme pris de vertige.
- 11 Ridder, de même qu'un avion qui tombe en panne peut virevolter dans l'espace, va tomber en vrille dans le temps. Cette chute libre, entre un moment et un autre, d'un visage à un autre, d'un décor à un paysage, constitue l'essentiel du film, une sorte de puzzle incomplet et délirant d'une vie, le personnage se heurtant aux minutes oubliées qui tourbillonnent autour de lui. La dernière affiche du film rendait d'ailleurs très bien compte de cette sensation en multipliant l'image de Catrine dans un mouvement

tournoyant. Tout au long de cette descente, le passé de Ridder se précise avec plus de netteté et à la fois plus de confusion, jusqu'à l'effondrement final. L'échec semblait inévitable, car, comme le remarque un scientifique, les souris sont peut-être les seules à « supporter les voyages dans le temps ».

- 12 *La Jetée* nous montre aussi une chute dans le temps mais celle-ci est plus rapide – ce n'est pas la dégringolade de Ridder – et plus spectaculaire. L'Inconnu, après une longue course, est brutalement abattu, il bascule comme un pantin, le corps désarticulé, et s'effondre dans un geste quasi-expressionniste, ses bras ressemblant à des ailes déployées. De façon générale, on pourrait voir le personnage de *la Jetée* comme un héros icarien : son envol vers un idéal inaccessible est brisé, alors que le parcours de Ridder serait plutôt ulyséen : il voyage dans les flots du passé et se laisse prendre par la sirène Catrine. Mais dans les deux films, un même étirement du temps se produit au moment décisif de la chute, comme si les personnages n'en finissaient pas de mourir : la chute de l'Inconnu semble *s'étaler*, comme prise par un ralenti, alors que celle de Ridder est faite de l'addition de plusieurs chutes très rapides et hachées, selon un procédé typiquement cinématographique, qui fait disparaître le personnage « d'un clic », comme par magie... Ce procédé ponctue d'ailleurs tout le film, aux moments où Ridder disparaît et réapparaît dans la machine. Il en est de même de la souris : « Et hop ! envolée ! ». La mort peut être perçue comme une délivrance car ces voyages temporels conduisaient à une impasse : Ridder n'en finissait pas de tourner en rond dans son passé, comme un rat de laboratoire, et l'Inconnu de Marker était prisonnier de sa fixation sur un visage de femme. Ceci nous amène à nous pencher sur la dimension d'enfermement de ces films et à revenir ainsi à notre propos sur la chambre noire.

- 13 Il semble en effet que le modèle de la *camera obscura*, en rapport étroit avec le scénario de la Caverne, puisse servir d'analyse filmique pertinente, surtout pour une œuvre comme celle de Resnais qui paraît s'être nourrie à la trame même de cet imaginaire, par-delà les analogies évidentes. Cette « grille de lecture » pourrait d'ailleurs fort bien s'appliquer à des films d'autres cinéastes comme Antonioni, Bresson, Sokourov, Tarkovski ou Powell... Bien sûr, on essaiera d'éviter tout réductionnisme, une théorie du cinéma ne se faisant pas sur le cinéma, mais sur ce que le cinéma suscite. Aucune détermination, qu'elle soit technique ou réflexive, ne suffit à rendre compte d'un film et le modèle de la *camera obscura*, comme les autres, a ses limites. Le cinéma cependant, s'il est une invention technique, se définit aussi par sa puissance de désir et de pensée, et c'est ce qui nous conduit à réfléchir aux rapports entre cinéma et philosophie. Revenons au film de Resnais et à son univers souterrain :

Le sol est fait de terre. Des fils et des câbles vont vers la sphère et en viennent. Tout paraît assez bricolé à la hâte, avec un matériel de fortune. Rien d'un laboratoire clinique, rien d'aseptisé. Le tout fait assez sale au contraire, un peu vétuste finalement. Un ouvrier fait une soudure quelque part et son travail jette des lueurs bleues dans la cave mal éclairée. (JJ, p. 67)

- 14 On se croirait dans le royaume de Vulcain le forgeron. L'ensemble des décors (de Jacques Dugied et d'Augusto Pace pour la machine) n'est pas non plus sans rappeler le laboratoire de Frankenstein, les scientifiques faisant figure de Prométhée modernes. Cette atmosphère souterraine, renforcée par une lumière « glauque », n'est pas non plus sans évoquer l'ambiance mystérieuse et inquiétante des romans de Jules Verne. La sphère, telle la machinerie du capitaine Nemo, ferait office de sous-marin non pas pour nous plonger dans les abîmes des océans, mais dans ceux du passé. Sa forme extérieure ressemble à un cœur humain, c'est-à-dire un muscle du temps rythmé, répétitif, mais

qui s'emballe parfois... comme l'inconscient de Ridder. C'est une sorte de « boule » spongieuse et bulbaire, qui donne la sensation d'un monde viscéral. Ces formes rebondies, maternelles, sont pourtant loin d'être rassurantes : elles ont aussi l'aspect monstrueux d'une cellule qui se développerait de façon anarchique, à la façon d'une tumeur. De plus la crête de la machine est faite de plusieurs piques, comme les aiguilles qu'on utilise dans le rituel des poupées vaudou, qui font écho à l'envoûtement amoureux dont est victime Ridder. Un cœur transpercé de flèches.

- 15 L'intérieur est tout aussi trompeur : les volumes sont creux comme des alvéoles protectrices, et confortables comme des coussins. Ridder prend place à un endroit qui lui est destiné puisqu'il épouse la forme de son corps : c'est le lit idéal, un lit qui ne fait qu'un avec une chambre non moins idéale. « Un cocon informe dans un autre cocon informe » (JJ, p. 71). Aussi bien installé dans son nid que sur un divan de psychanalyste, Ridder est prêt à plonger dans son passé comme s'il entamait une cure thérapeutique. L'expérience pseudo-scientifique se double alors d'une dimension psychique qu'on pourrait croire salutaire... mais cette machine, qui devait servir à la fois d'abri et d'enveloppe, finira par engloutir progressivement son occupant qui s'enfonce comme dans des sables mouvants. Ridder se retrouve complètement immobilisé, puisque vers la fin de l'expérience, seule sa tête dépasse de ce magma. Englué dans une gangue qui semble animée d'une vie propre, il ressemble à ces personnages qu'on recouvre de sable, lors des jeux de plage, et ce n'est peut-être pas un hasard si l'image de la plage est omniprésente dans le film. Ce qu'il vit est cependant bien plus dramatique, car son ensevelissement s'apparente à un enterrement vivant, ou à une lente noyade.
- 16 La symbolique de l'eau renvoie bien sûr ici à l'idée de mer (mère) qui serait à la fois matrice et tombeau. À la fin, Ridder est expulsé, rejeté du ventre de son passé. Une scène, où on le voit sortir d'une grotte dans une gorge profonde de Provence, était annonciatrice : « Il semble véritablement sortir de l'univers ténébreux de la sphère pour gicler dans la lumière, comme s'il avait surgi de la mer pour s'engouffrer dans la vie de plein air. » (JJ, p. 80). On songe à certains rites sauvages qui consistent à enfermer l'initié dans une sorte de poche ventrale, pour lui faire vivre une seconde naissance. N'est-ce pas aussi l'objectif que se donne, dans une certaine mesure, la cure psychanalytique ? Les souvenirs, les fantasmes et les rêves permettraient de réactiver l'expérience capitale du cycle vital, à la fois « mise au monde » et « mise à mort ». Il y a en effet quelque chose qui tient de l'itinéraire initiatique dans le parcours de Ridder.

3. Philosophie de la monade. Un enfermement radical

- 17 La sphère, comme le souligne Sternberg avec insistance, doit être un monde « absolument clos ». « Pas de hublots, pas de fenêtres », (JJ, p. 68). « Une cellule sans portes ni fenêtres » (JJ, p. 110). Ces indications semblent faire ouvertement référence à la monade de Leibniz qui est « sans portes ni fenêtres ». Ridder, à l'intérieur de la machine, est « comme un incarcéré » (JJ, p. 110), avec pour seule compagnie une souris de contrôle, doublement enfermée quant à elle, puisqu'on l'a placée dans une petite cage de verre. Mais là réside sans doute la différence principale entre la monade et la chambre noire : la monade n'admet aucune ouverture, alors que la *camera obscura* en nécessite au moins une, même minuscule pour faire passer un minimum de lumière. C'est peut-être ce qui sauvera la souris, en dehors du fait qu'elle soit une souris ; sa cage, comme nous le montre le très beau plan final, comporte un petit trou, qui est

comme l'espoir d'un *ailleurs*, même inaccessible. De façon réflexe, celle-ci pointe son museau comme pour aller chercher un minimum d'air et c'est ce qui fait qu'elle est toujours *vivante*. Au contraire, Ridder, au fur et à mesure que le temps passe, se sent de plus en plus prisonnier et tâtonne désespérément pour trouver une issue. Il n'y en a pas. Il est dans une pure « monade » qui, de par sa pureté même (c'est une singularité *essentielle, idéale*) interdit toute vie ou ne l'admet qu'accidentellement, comme une limite. S'il est complètement isolé du monde extérieur, Ridder a cependant accès, momentanément, à des images qui viennent pour ainsi dire du dehors. De même, les monades, si elles se définissent par le repli sur elles-mêmes, autorisent malgré tout des perceptions et des « communications », un peu paradoxales, il est vrai.

- 18 On remarquera aussi que le film tout entier se structure comme une monade, si l'on entend par là une singularité qui se développe à l'infini. En effet, *Je t'aime je t'aime*, s'il se termine par le mot FIN, pourrait fort bien s'étendre encore et encore, à l'image des souvenirs de Ridder, dont la propension est de se déployer bien au delà de la minute fixée. La référence à Leibniz paraît même justifiée pour l'ensemble de l'œuvre de Resnais, qui invente très souvent des mondes (incom) possibles, où règnent des niveaux de réalité différents et des bifurcations perpétuelles : *L'Année dernière à Marienbad*, *Smoking, No Smoking...* Mais dans *Je t'aime, je t'aime*, c'est surtout la dimension de clôture qui s'exprime. À un moment donné d'ailleurs, Ridder emploie un mot assez révélateur : le mot « solipsisme » (solus : seul, ipse : même). Il s'agit d'une conception selon laquelle le moi constitue la seule réalité existante dont on soit sûr. Dans un sens péjoratif, cette expression qualifie une attitude égoïste, qui privilégie non pas les relations, mais l'expérience individuelle. Ce qui s'affirme, c'est une solitude ontologique.
- 19 Les personnages sont à l'image de l'univers dans lequel ils évoluent : Ridder mène une vie plutôt en marge du monde et Catrine évoque la parfaite créature monadique et opaque, impénétrable à force d'être silencieuse et immobile. Elle est elle-même déjà dans une bulle car elle sort peu. Son appartement, à l'image de la sphère qui accueillera Ridder, lui sert de cocon protecteur. C'est une femme nocturne, mais le mystère qui est le sien la rend pesante comme « un fauve, toujours plus ou moins endormi » (JJ, p. 21). Elle se rend bien compte de ce caractère insupportable en se qualifiant elle-même de « poids mort ». D'ailleurs, le monde souterrain qu'elle représente est parfois tellement inquiétant et oppressant que Ridder a de brusques envies de prendre la fuite. Il a déjà essayé de la quitter, mais est revenu quelques jours après, comme si, quoiqu'il fasse, il devait toujours revenir à elle... Wiana, sa confidente, de façon très lucide, prononce cette cruelle sentence : « Claude Ridder, vous êtes fait comme un rat » (JJ, p. 121), pris au piège.
- 20 Heureusement, de temps en temps d'autres femmes le distraient de cet absorbement. À la différence de Catrine, Claude a un besoin minimum de contact extérieur, de futilité, de légèreté. Les femmes qu'ils voient « font office de contre-poids, de petites lueurs sans grande importance dans un monde trop clos pour ne pas y étouffer. Il s'en sert comme d'autres vont prendre l'air » (JJ, p. 20). Mais décompresse-t-il vraiment ? Rien n'est moins sûr. La machine, justement, peut être comparée à une « chambre de décompression dans laquelle on doit placer les plongeurs avant de les ramener à l'air libre » (JJ, p. 63). Après son retour dans la sphère, les scientifiques doivent attendre quatre minutes avant de pouvoir récupérer leur cobaye, mais Ridder n'arrive jamais à ce stade : quand il revient dans le présent, cela ne dure souvent que quelques secondes, alors qu'il reste parfois plus de quatre minutes dans son passé, au lieu d'une : c'est

comme si une inversion s'était produite. Le terme « décompression » est à entendre dans ses deux sens : il désigne une détente après un effort soutenu : c'est le cas de Ridder, qui est dans un état de grande tension nerveuse avec Catrine. Il désigne aussi le sas de passage entre deux univers, quand la différence de pression est trop grande : par exemple entre l'eau et l'air, mais aussi, sur un plan figuré, entre le passé et le présent, le fantasme et l'action. Un scientifique, à propos de l'expérience, parle d'un « état transitoire » qui lui fait un peu peur... et il a raison car Ridder ne semble être dans son élément que dans l'eau, comme l'atteste la scène répétée de la plongée, dans l'élément du rêve et de l'imagination. Il ne supporte pas l'air très longtemps. S'il sortait avant les 4 minutes, il éclaterait comme les souris, ou comme un cœur qui lâche après une forte émotion...

- 21 Cette réplique du scénario, qui n'a pas été gardée dans le film, résume assez bien le déchirement de Ridder : « Catrine, c'est l'ombre. Avec elle, je vis dans une sorte de cave. De temps en temps, je veux en sortir, retrouver un monde simple et solaire. Mais je ne le supporte plus. Il m'agace très vite. Il me paraît frelaté, suspect, ridicule. » (JJ, p. 121). Ainsi Ridder continuera à vivre comme dans une cave, et cet absolu dans le négatif le fera descendre aux enfers... Les enfers sont bien sûr représentés par le laboratoire souterrain mais aussi par des lieux tels que la grotte, le ravin, qui suscitent un mélange d'inquiétude et de ravissement, de désir et d'effroi, comme tous les espaces matriciels. Bachelard⁷ analyse très bien cette ambivalence. Lors d'un flash en particulier, on voit Ridder sortir en courant d'une grotte, dans une gorge profonde de Provence. De façon semblable, à un autre moment, le train s'engouffre dans un tunnel et, du noir, on passe à un flash de la sphère où l'on voit Ridder immobile. Puis on revient dans le train avec Ridder et Catrine, plus loin dans leur conversation. Au passage, on remarque l'ingéniosité de Resnais : la conversation sur la guerre, qu'il trouvait un peu gênante, a été comme « avalée » par le tunnel.
- 22 La Sphère n'est que l'un, parmi tant d'autres, des lieux clos du film. Par contraste, on notera que c'est l'élément aérien qui domine chez Marker : Orly est un lieu forcément ouvert et le côté aseptisé de cet espace de transit en fait une sorte de "non-lieu" où le personnage cherche à prendre son envol. Resnais, lui, multiplie les espaces fermés. C'est même l'ensemble de son œuvre qui s'articule autour de cette dimension de claustration : l'usine moderne (*Le Chant du styrène*, *Le Mystère de l'atelier quinze*), la bibliothèque (*Toute la mémoire du monde*), l'hospice (*Van Gogh*), le casino (*Muriel*), le laboratoire et la cage (*Mon Oncle d'Amérique*, *Je t'aime, je t'aime*), le musée et la cave (*Hiroshima mon amour*), l'hôtel (*L'Année dernière à Marienbad*). Autant de variations sur l'idée de « chambre noire » ou, plus tragiquement de camp de concentration (*Nuit et brouillard*). Dans *Je t'aime je t'aime*, l'enfermement, c'est aussi celui des employés. Pendant un temps, Ridder a travaillé dans un bureau assez lugubre, qui, selon Sternberg, « ressemble à une prison ». Il se sent coincé dans une pièce où « le temps ne passe plus ». Cette remarque semble préfigurer l'expérience de la sphère où le temps, littéralement, fera du sur-place, à l'image de la liaison avec Catrine. Mais *Je t'aime je t'aime* a ceci de spécifique qu'il est dans un rapport très étroit avec l'enfermement particulier, peut-être paradigmatique de tous les autres, que représente l'espace de la chambre noire.

4. Camera obscura et cinéma

- 23 Rappelons rapidement le mécanisme d'une *camera obscura* : dans une pièce complètement fermée et obscure, une ouverture minuscule est pratiquée dans un mur et laisse passer un rayon de lumière. Celui-ci vient former sur l'écran du mur opposé l'image du monde extérieur. Une image mouvante et colorée, mais renversée. Dans le film de Resnais, Ridder est lui aussi dans le noir, et « voit » pour ainsi dire des reflets externes se projeter à l'intérieur de son cerveau. Bien sûr, ces images ne sont pas les reflets d'un espace, mais les échos d'un temps, en l'occurrence le passé. Le passé serait-il l'image renversée du présent ? Chez Marker il est aussi question de reflets, mais ce sont les reflets du futur. Dans les deux cas pourtant, nous serions dans ce qu'on peut appeler une « chambre noire temporelle », où l'écran de cinéma tiendrait lieu de surface de projection.
- 24 Dans le film de Resnais, la machine à remonter le temps peut être vue, aussi, comme un modèle de salle de cinéma. En quelque sorte, le film nous ferait voir sa propre machinerie, et prendrait comme sujet le cinéma lui-même. Ridder est un cobaye mais aussi un spectateur idéal. N'est-il pas comme nous, confortablement installé, plongé dans le noir, en proie à des images qui, même si elles sont en partie des souvenirs, semblent lui être fortement suggérées ? Nous sommes, de même, sans recul, absorbés par le film, hypnotisés par des images lumineuses. La salle de cinéma (de même que la sphère) est très proche d'une *camera obscura*, mais avec une différence qui tient à la complexité du dispositif. Au cinéma en effet, une chambre noire, la caméra, s'encastre dans une autre chambre noire, la salle de projection. Si le cinéma montre les images d'un « dehors », c'est donc par le biais de deux intériorités (caméra et projecteur). La salle de cinéma redoublerait le dispositif de la *camera obscura* en emboîtant une chambre noire dans une autre, et cette mise en abyme peut aller très loin : ainsi le film de Resnais, avec son étonnante machine, nous renvoie l'image d'une chambre noire, quasi littérale. L'idéal, donc, serait de voir ce film en salle pour mesurer tous les effets d'emboîtements.
- 25 Le cinéma, parce qu'il se caractérise par le montage de divers appareils (le récit, la perspective...), peut tout à fait accueillir la temporalité de la chambre noire : *Je t'aime je t'aime*, de même que celle de la photographie : *La Jetée*. Ces deux films, s'ils appartiennent pleinement au cinéma, n'en travaillent pas moins à ses limites, selon deux modèles différents.
- 26 C'est pourquoi il ne faut pas confondre *camera obscura* et cinéma, ou annexer l'une à l'autre, sous prétexte que les ressemblances sont fortes ou que la *camera obscura* aurait été « à l'origine » du cinéma. Nous tomberions ici dans des explications historicistes qui n'accordent jamais qu'un rôle archaïque à la chambre noire. Or notre hypothèse, que nous ne développerons pas ici, est que la *camera obscura* est un appareil à part entière. Cet appareil n'a rien à voir avec le montage, mais nous invite à faire l'expérience de l'enfermement et des fantasmes de l'obscur. C'est pourquoi il nous semble que son modèle est particulièrement approprié pour parler d'un film comme *Je t'aime je t'aime*, même si le phénomène « physique » de la *camera obscura* n'est pas représenté, comme dans *Une question de vie ou de mort* (1946) de Michaël Powell et Emeric Pressburger, où la projection lumineuse, renversée, se donne à voir littéralement. La chambre noire travaillerait pendant le film de Resnais de façon à la fois explicite et souterraine, en le « contaminant »... Resnais serait-il le cinéaste de la chambre noire ? Un détour par la

caverne de Platon pourrait nous éclairer, car si celle-ci n'a rien d'une « cause historique », elle n'en a peut-être pas moins une grande force explicative.

- 27 Dans la *République*, Platon décrit une caverne où des prisonniers sont enchaînés, immobilisés comme Ridder. Ils voient des ombres, des simulacres. Puis, une fois sortis de la caverne, se rendant compte que c'est le soleil qui produit les choses, ils remercient ceux qui les ont forcé à sortir de les avoir converti à la vérité. À l'inverse, on a proposé à Ridder d'entrer dans ce monde souterrain, et son expulsion lui a été fatale ; de plus le processus est nettement moins spirituel et idéalisé que chez Platon, car le « soleil » du monde extérieur est tout aussi destructeur que la caverne, par sa capacité d'aveuglement. De toute façon Ridder est un être de l'obscurité. On remarquera aussi que, dans le film, comme dans la Caverne, la violence est omniprésente : il faut briser les chaînes, se forcer à monter puis à redescendre, ou supporter, comme Ridder, l'angoisse d'être confiné dans une sphère sans issue. Violence aussi, plus sourde, plus occulte, de la manipulation par les scientifiques qui jouent fort bien le rôle des marionnettistes de Platon.
- 28 Comme le prisonnier, le sujet en proie à l'état filmique se sent engourdi. Le cinéma est souvent décrit comme une machine à rêves, pour un public de dormeurs. On voit toute l'ambivalence de la référence platonicienne : l'infirmité temporaire du spectateur peut être considérée aussi bien comme une humiliation (Ridder, captif du mouvement des images, est réduit à un état passif de cobaye) que comme la condition d'une expérience raffinée de la fiction. Cette expérience peut être dénoncée parce qu'elle nous isole du monde (c'est la vision de Marx)⁸ aussi bien que défendue parce qu'elle nous ouvre les portes de l'imaginaire. Bien sûr, Platon n'a pas inventé le cinéma, mais, par delà l'analogie, son texte concerne la structure même du sujet et de son « appareil psychique », pour reprendre un terme freudien. On insiste alors sur le caractère fantasmatique du cinéma, qui emprunte le langage du rêve et ses mécanismes d'association libre, sans pour autant se définir comme une machine d'inintelligibilité. Breton disait qu'il aimait particulièrement faire irruption dans une salle « où l'on donnait ce que l'on donnait » et dont on sortait à la première approche d'ennui pour se précipiter vers une autre salle, où l'on se comportait de même... et ainsi de suite :
- Je n'ai jamais rien connu de plus *magnétisant* [...] Il est une manière d'aller au cinéma comme d'autres vont à l'église et je pense que, sous un certain angle, tout a fait indépendamment de ce qui s'y donne, c'est là que se célèbre *le seul mystère absolument moderne*.⁹
- 29 Par cinéma, il ne faut donc pas seulement entendre le spectacle de l'écran mais encore la salle, la nuit artificielle. Cette attitude à la fois « magnétisée » et « errante » définit très bien l'ambiance de *Je t'aime, je t'aime* et il peut être intéressant de se pencher sur ces concepts, imbriquant concentration et diversion, tels que les définit Walter Benjamin.

5. Une expérience d'absorbement

- 30 Ce qui se dégage dans le film, c'est un système d'opposition mouvement/fixité, où l'on oscille entre la hantise et la fascination. La hantise se ressent dans la présence fantomatique des personnages et dans la musique. La fixité se manifeste par des plans qui *insistent*, comme ceux de la plage. De même, Ridder avec Catrine est comme sur une balançoire, entre imprégnation et divagation, ivresse et dégrisement. Dans son livre *Sur*

le *haschich*¹⁰, Benjamin emploie le mot « absorbement » (par exemple : « absorbement profond » SH, p. 51 et « profond absorbement » p. 67), pour désigner cet état de fixité qui s'empare du sujet quand il est sous l'emprise de la drogue. Absorber signifie englober quelque chose (un liquide ou une substance), la retenir ou la faire disparaître en l'intégrant, en s'en imprégnant, en la laissant pénétrer. L'absorption a quelque chose à voir avec la disparition dans l'élément aquatique. S'absorber, c'est « se plonger », comme Ridder, dans ses pensées, ses rêveries ou ses occupations... Le sujet absorbé est comme dans une chambre sourde. Il est dans un espace qui présente très peu de réverbérations, car les murs, le sol, le plafond en absorbent le plus possible, comme dans l'installation *Plight* (1985) de Beuys, avec ses rouleaux de feutre qui isolent complètement la pièce.

- 31 Ridder est dans un espace similaire mais il est en plus affecté d'une impuissance motrice qui le rend d'autant plus apte à s'absorber dans son passé. C'est l'imaginaire qui a remplacé l'action, au profit d'une architecture du temps, qui s'appuie sur un principe double. En effet, de même que pour Marker, le temps pour Resnais n'est pas celui qu'on associe le plus souvent au cinéma (c'est-à-dire un pur flux qui nous emporte), ni celui qu'on associe à la photographie, dans lequel on s'abîme, qui nous arrête, c'est un temps improbable, mi perçu du dehors mi vécu du dedans. Entre distraction et absorbement.
- 32 Penchons nous d'abord sur le phénomène de l'absorbement. L'état qui le qualifie sans doute le mieux est celui que peut vivre un sujet sous l'emprise de la drogue. En effet, s'il fallait donner une explication un peu prosaïque à la confusion globale du vécu de Ridder, elle serait à chercher du côté des évasions hallucinogènes. Avant son entrée dans la sphère, on a injecté au cobaye des doses massives de « T.5 ». « Vous serez comme drogué. Assommé, mais parfaitement lucide. Pour être sans danger, l'expérience exige un sujet absolument passif... mais capable de mémoire. Un dormeur éveillé ». Souvent les rêves de Ridder prennent des allures de délires sous drogue, avec perte d'identité et flottement des repères. Dans un plan nocturne inexplicable, très rapide, il semble se glisser à plat ventre entre les meubles de son appartement, comme dans une jungle. Il se faufile de la même façon qu'une souris prise au piège. De même, après l'absorption d'une substance hallucinogène, se produit un état d'absorbement du sujet et des égarements du sens de l'orientation et du temps. « Ma montre marche à l'envers » observe Benjamin dans *Sur le Haschich*. Ridder n'est pas le seul à sembler sous l'emprise de stupéfiants. Dans un autre rêve, une jeune femme, assise sur une marche d'escalier, a l'air momifiée. « Elle paraît droguée, perdue, vitrifiée. Elle ouvre des yeux énormes. » (JJ, p. 150). Mais la question principale demeure celle-ci : quelle est la drogue de Ridder ? N'est-ce pas principalement Catrine ? Selon Sternberg :
- Elle a moins une véritable personnalité qu'une couleur, un climat surtout. Une couleur glauque, de toute façon ; un climat d'oppression. En marge des définitions, elle demeure brumeuse, plus lointaine, incertaine, que véritablement équivoque. C'est une sorte de drogue-poison peu nocive à première vue – parce qu'elle n'éclate pas comme un coup de foudre – mais singulièrement entêtante, corrosive, de plus en plus lancinante. (JJ, p. 25)
- 33 Vénéneuse. Elle est comme une plante parasite « qui drogue et empoisonne, quelque chose comme le lierre qui attache, étouffe et retient en même temps » (JJ, p. 27). Ridder est prisonnier de la « bulle » qu'elle a construite autour d'eux. Rappelons qu'historiquement, la bulle est liée à la culture de drogue des années 1970. C'est un espace intérieur, qui ne fait pas de différenciation objet/sujet, ni de projection. C'est un

lieu où l'on est un corps-esprit entraîné par des mouvements colorés. L'espace que décrit Sloterdijk¹¹ ressemble fort à cet univers, qui est aussi celui du fumeur de haschich. Un espace matriciel, lié au fantasme de l'indétermination d'avant la naissance et à l'utopie du bonheur. Il faudrait dire un mot, aussi, de l'importance du modèle du *passage* chez Walter Benjamin. Le passage urbain, à la façon de la *camera obscura*, est un pur intérieur, monadique, feutré, sans perspective et sans transcendance. Mais à la différence de la sphère, il permet une circulation, un flux (ce n'est pas une cage) et, en cela, il ressemble plutôt à un tunnel. On verra que Ridder, lui aussi, même sans bouger, a l'attitude d'un flâneur qui déambule dans son passé. La lenteur et les détours de cette déambulation l'amène à avoir un comportement d'analysé : les affects qui n'avaient pas encore été « inscrits » remontent à la surface.

- 34 Dans les expériences sous drogue, on vit souvent ainsi : immobile, replié sur soi comme sous l'emprise d'un sortilège, on est pris d'une antipathie pour la pensée du « dehors », qui devient presque une torture. L'élément souterrain est là encore prédominant. Dans *Sur le Haschisch* de Benjamin, on trouve des indications du genre : « Les images veulent enfermer l'homme dans une chambre isolée, il faut alors qu'il pénètre en elles » (SH, p. 69). La chambre noire à la fois absorbe et est absorbée par son occupant. C'est pourquoi Ridder n'est pas si passif qu'on le croit. Son regard, comme celui du fumeur d'opium, aspire « cent lieux à un seul endroit », « comme si la vie avait été enfermée telle une conserve dans une boîte » (SH, p. 87). Réfugié dans l'image, il est loisible au sujet enivré de « penser », à l'abri des sollicitations de la vie, et de tirer de cette situation des effets thérapeutiques, même s'ils sont sans doute insuffisants pour Ridder. La drogue permet d'aller au-delà de la conscience : on ne distingue plus de sujet, car il y a mise à distance de soi-même. « Je ne suis pas je », je suis le contraire d'un sujet cartésien. De même, le sujet, dans une chambre noire, n'est pas défini de façon rigide : il est *allongé*, en proie à ses rêves, dans des univers à multiples points de vue (il est leibnizien ?) alors que le sujet, cartésien, de la perspective est dans une position fixe, *debout*, et représente la mesure du système.
- 35 On pourrait d'ailleurs mettre en miroir *Je t'aime je t'aime* et *Meurtre dans un jardin anglais* (1982) de Peter Greenaway, car ces films « travaillent » selon deux modèles opposés : l'un se rattache à la perspective et à ses représentations ouvertes, *transparentes*, l'autre met en valeur la *camera obscura* qui inaugure, c'est notre hypothèse, une certaine forme d'*absorbement*, avec tous les effets d'obstruction qui en découlent. Il faudrait revenir sur les analyses de Michaël Fried¹² concernant la peinture « absorptive » d'un Manet par exemple. Cette qualité s'étendrait à une bonne part de la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Nous remarquons aussi, entre les films cités, de très nettes oppositions, révélatrices de deux conceptions philosophiques radicalement différentes, ne serait-ce qu'au niveau des rapports humains : Greenaway nous montre des personnages pour qui l'idée de pouvoir, de maîtrise et de rationalité règnent de façon brutale, alors que Resnais s'attache à décrire des individus rêveurs, sensibles, ensorcelés, sans illusion sur le monde des hommes atteints par la « névrose et la passion de construire, de posséder les choses », dicit Catrine (JJ, p. 167). Ce qui s'impose dans les expériences de rêverie, c'est l'image d'une communication douce, quasi automatique. Certaines choses spirituelles « prennent la parole d'elles-mêmes » (SH, p. 17), comme si les paroles étaient « suggérées phonétiquement » (SH, p. 22), de même que les souvenirs.
- 36 La fixation absorptive se réalise aussi d'un point de vue temporel. Sur fond d'une expérience intérieure aux dimensions immenses, la durée semble absolue (ce n'est pas

le fameux « instant » cartésien) et l'espace, illimité (ce n'est pas la « coupe » du tableau perspectif). L'image qui se réalise dans l'ivresse, parce qu'elle est une interruption du continuum de la vie, pourrait bien être le paradigme du temps qui tourne en rond, de l'instant utopique qui persiste, comme le moment de bonheur sur la plage... La drogue, si elle est un poison, a aussi l'effet anesthésiant et rassurant d'une berceuse qui calme, qui console et qui voudrait faire en sorte que *ce qui est arrivé ne soit pas arrivé* (comme la mort de Catrine), qui voudrait « laver la vie dans le fleuve du temps ».

- 37 De même la répétition fournit du mouvement avec de l'immobile. « Il peut revenir comme ça pendant des semaines. » disent les savants. Comme Benayoun le relève, le retour rituel du 5 septembre a un côté Shéhérazade : « Et lorsque fut commencée la mille et unième nuit... » Les mots sésame : « C'était bien ? » font naître un état d'expectative et fonctionnent comme une madeleine à répétition, nous faisant ressentir l'impact de chaque moment privilégié. Ridder semble d'ailleurs se complaire dans ces répétitions, peut-être cela le rassure-t-il. Voilà à quoi ressemblent ses dédicaces : « Hommage de l'auteur... Hommage de l'auteur... Hommage de l'auteur... » (JJ, p. 91). Il faut dire que son activité ne lui épargne pas les tâches répétitives. Ses rêves ont aussi un côté obsessionnel, lorsque son travail devient trop ingrat. Leur tonalité angoissée est évidente, et l'on peut supposer que la répétition est un bon remède pour la calmer. Ce comportement peut être mis en rapport avec celui de l'autiste, qui, par ses balancements réguliers, se berce et trouve rassurant de vivre dans un temps cyclique.
- 38 Pour combattre l'angoisse de l'événement, Ridder s'impose un ordre, une logique implacable et rituelle. « Je suis ponctuel dans mes retards. Jamais plus d'une heure et rarement moins. » On peut supposer que ses ouvrages ont ce même caractère monadique et formaliste, avec des règles littéraires qui prennent valeur d'absolu, comme chez Georges Pérec¹³ (*La Disparition*). Cette lettre de Ridder serait digne aussi d'un Raymond Queneau : « Cher monsieur, nous avons bien reçu votre honorée du 24 courant et nous adraptons d'y druiser filistre, etc. » (JJ, p. 153), en langage imaginaire. On reconnaît le modèle de la matrice, qui détermine l'aspect programmatique de la production des œuvres. Le film de Resnais dans son entier en est d'ailleurs un parfait exemple, avec ses procédures de coupe érigées en principe créateur. Il ne s'agit pas, bien sûr, de réaliser scrupuleusement un programme rigide. Le projet n'interdit pas la liberté, au contraire, c'est un appui qui réclame d'être bousculé, au moins par un zeste d'irrationnel.
- 39 Chaque « programme » se développe et va jusqu'au bout de lui-même dans sa solitude. Les contacts sont rarissimes (chacun a son rythme), ce qui implique l'impossibilité d'une synthèse. En même temps qu'un profond absorbement en soi-même, le caractère monadique suppose un principe de distraction, car il est impossible de saisir la multiplicité des démarches. *Je t'aime je t'aime*, parce qu'il développe des séries, des scènes, autonomes, interdit une vision focalisée et totalisante. Ce qui est requis au contraire, c'est une attention périphérique, au sens du *scanning* (balayage, distraction) théorisé par Anton Ehrenzweig¹⁴.

6. La distraction et le dérisoire

- 40 La distraction = tiraillement dans un autre sens, à différencier du divertissement, est un concept développé par Benjamin et Kracauer comme catégorie de la perception. C'est un mode de l'être au monde où les fonctions synthétiques ne se réalisent pas. De

même, le Sublime selon Kant nous place devant l'impossibilité de concilier les facultés de l'entendement et de l'imagination. Cependant il présuppose qu'une synthèse est possible : c'est le concept du Beau. La notion de sublime semble donc marquée par la nostalgie de la totalité, du fait même qu'il la dépasse et la ruine. Or ce qui marque les films de Resnais, mais aussi le cinéma et les arts contemporains plus généralement, n'est pas de l'ordre de la perte ou du regret. C'est l'acceptation sereine d'un monde qui ne se donne pas comme un Tout, mais qui comporte en lui-même, sans qu'il soit besoin de chercher une quelconque transcendance, sa part de mystère et d'émerveillement. C'est un regard sur la littéralité du monde, où la volonté de maîtrise et de synthèse (syn-thèse au sens de « com-prendre », rassembler) est mise entre parenthèses.

- 41 Alors, la vision peut se faire errante, autant que l'action qui sera relâchée, comme dans nombre de films de la « nouvelle vague » qui n'aura eu de cesse de célébrer la promenade, la ballade, le rêve. Quand on demande à Ridder où il était l'année dernière, il se trouve qu'il était en vacances, c'est-à-dire qu'il profitait d'un temps libre, sans pression, sans contrainte, ouvert à la rêverie, au dérisoire, à l'oisiveté et à l'amour. Les vacances sont peut-être emblématiques de cette notion de distraction, car elles ouvrent sur des possibles, de l'indéterminé, bref de la non-focalisation. Même quand il est au bureau, Ridder cède à cette envie de faire un pas de côté et de regarder les choses librement. Il lui arrive souvent de dérailler dans le travail (souvenons-nous de la lettre) et de mettre ainsi un peu de diversion et de fantaisie dans la monotonie de son emploi. Il s'accorde des moments de décrochage et pervertit l'idée de rentabilité et d'économie. En un certain sens, c'est un artiste puisqu'il arrive à détourner un programme contraignant pour le tirer vers une vision poétique, en jouant avec les montres ou les taille-crayons par exemple... Précisons cependant que la *distraction* se distingue fermement du *divertissement* dans ce qu'elle comporte de grave et de conscient. Elle est toujours une déroute, une mise en difficulté de l'esprit. Ridder, quand il plaisante, le fait en quelque sorte sérieusement, avec attention et lucidité. Il ne cherche pas à s'oublier ou à s'abrutir, il s'absorbe pour mieux dérailler.
- 42 On retrouve cette puissance de distraction dans de nombreuses scènes, par exemple lorsque la souris surgit de façon inopinée et incongrue sur la plage. Cette rapide incursion ne manque pas de nous désorienter car, logiquement, la souris n'a rien à faire là. Sa présence est pour le moins paradoxale et il faut appréhender la remarque de Ridder selon deux niveaux de réalité : d'une part, la plage n'est effectivement pas le milieu naturel des souris blanches (sauf peut-être pour Catrine, qui n'a pas l'air étonnée !) d'autre part, cette souris, si elle a sa place dans la sphère ou dans un passé qui lui appartient, ne devrait pas se retrouver dans le passé de Ridder. On peut voir ce plan comme une pure injection d'atemporalité, un intercalage qui, de façon quasi subliminale, vient troubler la logique qui s'était malgré tout installée. Ridder est conscient de ce paradoxe, et lui lance : « C'est vrai que tu te balades toi aussi ? », ce qui souligne que la souris aime autant la flânerie que son compagnon. « Mais que dirais-tu si je me baladais moi aussi dans ton passé ? ». Il ne croit pas si bien dire : le fameux plan où on le voit se glissant entre les meubles n'est peut-être rien d'autre qu'une incursion dans le milieu et le passé de la souris. L'expérience aurait déraillé non seulement à cause du débordement de la durée mais aussi par les télescopages, même brefs, où Ridder et la souris ont comme échangé leur passé. Remarquons que Resnais, par des parallèles de ce genre, fait preuve d'une distance ingénieuse et humoristique à l'égard de son propre système.

- 43 La distraction, au sens d'un détournement de programme, signe le caractère essentiellement libre et mystérieux de l'humain, irréductible aux calculs et au statut de cobaye. Ce dernier se comporte d'une manière totalement imprévisible pour les savants. Il ne cesse d'échapper à la volonté des expérimentateurs car il est aux prises avec les caprices de sa propre volonté, faible et inconstante. Son absence de convictions et un certain désenchantement font de lui un « objet » difficilement expérimentable. Un homme d'action, au contraire, est nécessairement convaincu du bien-fondé de ses perspectives d'avenir, son imagination est au service d'une ambition définie. Ridder, lui, est absolument « insaisissable » dans tous les sens du terme. Les scientifiques de Crespel pensent que l'expérience déraile sur une défaillance technique mais il est probable que Ridder soit le seul responsable de son égarement. C'est cette part d'indéterminé qui donne autant d'importance à ces temps de la vie que l'on qualifie, peut-être un peu rapidement, de « temps morts ».
- 44 À une situation scientifique radicalement inédite (Ridder, sur ce plan, est un « pionnier ») s'accolle une histoire d'amour *a priori* banale : Resnais en est bien conscient, et, par un autre parallèle humoristique, fait dire à son personnage, lorsqu'il est au lit avec Catrine : « Tu vois. Nous ne sommes pas des pionniers » (JJ, p. 109). Dans le choix des moments dont se souvient Ridder, il y a du hasard, bien sûr, « comme si on lançait en l'air des centaines de cartes qui virevoltent et qui retombent : une bonne partie des cartes sont recouvertes, on n'en parle pas et les autres sont éparpillées, elles ne forment pas une série continue¹⁵ », mais pas seulement : certes, la mise en scène nous transporte dans de multiples lieux, avec différents personnages, dont nous ne verrons certains qu'une seule fois, mais il y a quand même des endroits privilégiés, comme la chambre. Sa présence insistante n'est pas étrangère à la sensualité diffuse qui parcourt le film, comme dans cette scène où Claude caresse les genoux de Wiana.
- 45 Les autres situations de « temps morts » tiennent au désœuvrement du bureaucrate qui aime contempler les instruments de son art, comme le crayon... « crayon mâle de l'espèce que l'on trouve plus couramment dans les régions tempérées : taillé en pointe, etc. » (JJ, p. 186). L'échappée dans l'imaginaire n'a donc pas forcément besoin de stimulant fantastique : si l'on en croit les surréalistes, il existe un « merveilleux quotidien ». Sternberg relève d'ailleurs une coïncidence étonnante à propos du titre, que Resnais aurait choisi pour rendre hommage à la pièce de Sacha Guitry intitulée *Je t'aime*, mais par la suite, il a découvert « un tract surréaliste : une photo de je ne sais plus quoi, et marqué en dessous, sans explication : "*Je t'aime je t'aime*"¹⁶ ». S'en serait-il inspiré, plus ou moins consciemment ? C'est probable, compte tenu de l'admiration de Resnais pour les peintres surréalistes (une affiche entraperçue dans le film semble d'ailleurs représenter une peinture de Magritte...).
- 46 Quant à la sphère, elle peut être vue comme une image merveilleuse de conte de fées. Ridder ne croyait pas si bien dire quand il demandait ironiquement aux savants s'ils allaient changer leur voiture en citrouille. Or la machine ressemble, non seulement à un cerveau, mais aussi précisément, à une citrouille. Et Ridder, comme Alice, s'est laissé entraîner de l'autre côté du miroir du temps, en suivant non pas un lapin blanc mais une petite souris blanche. De plus, si Resnais a choisi de peindre son héros (ou anti-héros) dans des « temps morts » de sa vie, c'est aussi parce que les choses graves transparaissent d'autant mieux quand elles contrastent avec des périodes de calme. Leur violence est pour ainsi dire décuplée, comme dans les colères de Ridder contre Catrine et Wiana.

- 47 Il est donc dommage de délaisser ce qui paraît indifférent ou peu digne d'intérêt car c'est ce qui fait qu'un film est libre et qu'il flâne, par delà les déterminations intentionnelles qui lui donnent sa direction et sa signification. Le concept de distraction est indissociable de ces états de dérives et de ces déviations, qui donnent du souffle à un film. Catrine, nous dit Sternberg, aime marcher seule dans les rues, avec un sens quasi somnambulique de l'errance. Le film lui-même « erre » et si l'itinéraire est souvent balisé (la flèche signalétique de Crespel), il ne mène nulle part. La vie de Ridder tout entière n'est finalement qu'une suite de trajets très fréquents : en train, à pied ou en taxi, mais ceux-ci ne semblent pas avoir de but bien défini...

7. Une construction déchronologique : le « temps éclaté »

- 48 Cette forme d'errance fait rupture avec la conception du découpage classique, du récit traditionnel. Dans le scénario, les dates et les heures sont précises, alors qu'elles sont beaucoup plus rares dans le film, et en effet on ne lit pas un scénario comme on voit un film, ils sont relativement autonomes. C'est pourquoi il est difficile, en cours de projection, de prendre les repères que permet, avec le recul, une étude attentive du découpage. Le montage est peut-être l'acte cinématographique par excellence car il organise l'ordre des coexistences, et *Je t'aime je t'aime* s'appuie sur un montage qui n'est pas sans rappeler la théorie des collisions et des ruptures d'Eisenstein. On a souvent décrit l'œuvre de Resnais comme une série d'exercices formels, où le souci de créer des structures inédites l'emportait sur le processus narratif. Pourtant on ne peut pas dire que le récit soit inexistant et il faut bien préciser que le contenu *est* la forme et n'existerait pas en dehors de cette forme spécifique. La construction et la composition se révèlent inséparables de la décomposition. *Je t'aime je t'aime* est constitué d'éclairs et d'épisodes plus ou moins longs qui nous demandent d'accepter une continuité de pensée, au lieu de l'habituelle continuité du lieu et de l'action.
- 49 À une logique linéaire du temps, le film oppose une *liste* sans borne, infinie, d'instant toujours au présent, autonomes, détachés, hétérogènes. « Un monde sans date » comme il est dit dans le film de Marker. Et sur lequel on peut donc toujours revenir : « l'instant repasse » exactement comme l'image d'un film *rejoué*. Les bribes de passé ne resurgissent pas dans l'ordre des événements mais presque au hasard. Cette « déchronologie » qui ruine la notion habituelle de flash-back, semble traduire les tâtonnements du processus de sélection de l'appareil psychique : le chaos mental s'ordonne avec difficulté.
- 50 Mais il y a aussi un jeu entre *linéarité* et *non-linéarité*, l'une dissimulant l'autre et inversement. *Je t'aime je t'aime* développe un cadre linéaire enchâssant à l'intérieur duquel s'inscrivent, apparemment dans le plus grand désordre, les épisodes du passé. En réalité, ces épisodes enchâssés procèdent de ce que l'on pourrait appeler « une linéarité relative » ou « suspendue ». D'une part, dans un ordre chronologique, sont disséminés des plans qui marquent une avancée régulière de la fiction, au sein desquels on peut discerner exposition, nœud et dénouement. D'autre part, autour de cette colonne vertébrale, sont ventilés, selon un rythme alternant, des plans « aléatoires » sans lien apparent, à l'emplacement libre (Ridder dans la salle d'attente d'un dentiste) ainsi qu'un certain nombre d'amorces et de rappels de la ligne principale. L'impression est kaléidoscopique, de par toutes ces interruptions, ces sautes, inserts et décalages,

mais aussi, de façon plus troublante, par des plans à la temporalité indécidable, comme ceux de la souris.

- 51 Le film saisit l'histoire dans ses relâchements et ne raconte pas un drame dans l'ambition de mettre en ordre ce qui a été vécu dans un certain laisser-aller, comme souvent l'amour et le malheur... Dégagées des contraintes d'un récit à exposer, les séquences s'ordonnent en vertu de rapports souterrains, de mouvements musicaux, d'associations d'idées ou d'images. La puissance d'unité tient à la radicalité de la mise en fragments, ou plutôt au montage de bribes et de détails. Ces temps morts minent la cohérence globale car ils ne trouvent plus leur case attitrée, et fonctionnent comme éléments de rupture plus que de finitude. L'incertitude a alors toute sa place.
- 52 Cette déchronologie n'est pas sans rapport avec le concept de *déformation* selon Benjamin, pour qui l'imagination procède essentiellement par défiguration, et non pas, comme on le pense trop souvent, par une création *ex nihilo*. La faculté de dépasser toute chronologie est souvent celle des conteurs, qui se complaisent dans d'incessants retours en arrière, dans des anachronismes de récits, des réflexions intemporelles et des sauts fulgurants dans l'avenir. Resnais, de même, a le sens de la digression en même temps que celui du suspense. Le film, pour lui, est une tentative d'approcher la complexité du mécanisme de la pensée, car nous ne pensons pas chronologiquement. Nous avons tous des images, des choses qui nous déterminent et qui ne sont pas une succession logique d'actes qui s'enchaînent parfaitement. La perturbation chronologique du récit n'a rien de gratuit : elle est même soigneusement préparée par les premières séquences de mise en place de l'expérience qui nous préviennent des risques encourus.
- 53 Le passé se manifeste alors comme la coexistence de cercles plus ou moins dilatés, plus ou moins contractés, qui constituent des sortes de régions : chaque région a ses caractères propres, ses tons, ses dominantes, ses points remarquables. Tels sont, selon Deleuze, les caractères paradoxaux d'un temps non-chronologique : la préexistence d'un passé en général et la coexistence de toutes les nappes de passé. La narration ne se définit plus comme une succession d'actions. Si l'histoire est longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste à passer au long de l'événement, la mémoire consiste à y rester, à s'y enfoncer (Bergson). Dans *Je t'aime je t'aime*, il y a une contraction extrême du présent et une extension d'autant plus large du passé. En découle une multiplication des souvenirs. Notons que le côté mosaïque de ces myriades de petites scènes pourrait compliquer le travail des acteurs. Il n'en est rien et l'on touche là à une spécificité du cinéma. Comme le souligne Claude Rich : « Après tout, la déchronologie, c'est continuellement ce qu'on fait au cinéma. On joue des instants¹⁷. »
- 54 Sternberg souhaitait trouver une idée pour accumuler une quantité de petites scènes très courtes, en les justifiant quand même par une histoire, un fil conducteur. D'où l'idée du voyage dans le passé où le héros revit des moments de sa vie, mais au hasard. Cette kyrielle de moments anodins, étranges ou dramatiques, seront assemblés, en quelques trois cent plans, selon des branches dramatiques imprévisibles, moins nombreuses mais tout aussi aléatoires que dans *Smoking et No Smoking*. Le déroulement de *Je t'aime, je t'aime* diffère souvent du scénario original dans la succession des plans. En modifiant l'ordre des séquences comme on bat un jeu de cartes, mais selon une réflexion approfondie, Resnais s'attache à la « mécanique de la pensée qui le fascine toujours pour ce qu'elle comporte d'évasif et de fluctuant » (AI, p. 139), les songes affleurant souvent au hasard... *Je t'aime je t'aime* propose une vision quasi spatiale du

temps et du destin : c'est une véritable mise à plat temporelle du monde par l'image. La simplicité stricte pour laquelle il a opté ne peut que renforcer cette impression : chaque scène est tournée en un seul plan, les cadrages sont fixes, assez statiques, les mouvements d'appareil sont retenus, peu expressifs et, même si le sujet du film est un voyage, les travellings sont rares : il y en a un au début, qui épouse le trajet en voiture menant Ridder vers la mort, mais c'est à peu près tout.

- 55 Toutes ces images éparpillées, toutes ces cartes à jouer dont les *figures* sont les moments d'une vie, si elles sont soustraites à toute continuité, sont par là même *superposables*. Rencontres mémorables ou heures creuses, nous ne savons pas ce qui a vraiment édifié notre destin. La construction voulue par Resnais élimine ainsi toute trace de déterminisme, le temps n'étant pas perçu comme une fuite inexorable et implacable. On trouve au contraire, dans beaucoup de ses films, l'idée d'un temps où « les intervalles de durée » sont infiniment malléables : c'est un temps « simultanériste », fait de la juxtaposition d'instants non ordonnés. *Je t'aime je t'aime* est un film qui essaie de faire vivre un passé « composé », dans un sens musical. Il faudrait dire un mot de la posture, singulière, du sujet, qu'implique une telle conception. Penser les temps mis à plat, c'est occuper une place ambivalente, décalée. C'est se penser comme à la fois dedans et dehors. Le héros de Resnais est aussi à la fois mort et vivant, à la fois dans la sphère et dehors, en attente, comme dans la machine, où il compte 1, 2, 3, 4... pour se calmer. Il procède en fait à un véritable compte à rebours, marqué par l'obsédante pulsation des retours vers Catrine.

8. Étirement et compression du temps

- 56 Ce monde vu par Resnais (et aussi par Marker) est une cohabitation de temps singuliers, connectés par les aléas de la vie. Mais ces temps que ne lie aucune mesure objective ne sont pas pour autant flottants et sans lien : ce qui les fait tenir ensemble, c'est le travail de l'inconscient. Les temps juxtaposés font sens, ils font même histoire, parce qu'ils sont « raccordés par le souvenir ». Le raccord de souvenir est conçu sur le mode d'une mise en relation imaginaire d'entités hétérogènes, dont Resnais marque les coïncidences certes, mais aussi assume, et même souligne, les écarts, comme résultant d'une activité mentale. La particularité de *Je t'aime, je t'aime* consiste, par le montage, à établir des rapports imprévisibles entre des scènes dispersées dans l'espace et le temps, qui, du même coup, acquièrent toutes la même valeur, parce qu'elles ont la même importance pour la connaissance de la « vérité » du personnage. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit facile d'accéder à cette vérité. Les « affinités » de plans selon Sternberg ne sont pas nécessairement évidentes.
- 57 Le film nous montre une succession de saynètes discontinues dont certaines sont répétées jusqu'à six fois, mais elles sont alors tournées sous autant d'angles différents. C'est comme si, à partir d'une monade, se développaient des variations infinies, selon les points de vue où l'on se place. Le risque est de tomber dans la confusion et l'incohérence. Mais Resnais relie ces scènes entre elles, par exemple, comme le remarque Michel Cieutat :
- au moyen d'associations de mouvements : Ridder se redresse la nuit dans un lit, poursuit le mouvement dans un autre lit auprès d'une autre femme, et se recouche dans un troisième lit, le matin, auprès de sa compagne Catrine. Ou bien le raccord se fera par des mots repris aussitôt : « Une authentique Michelin, tu en es sûre ? » – «

Vous en êtes sûr ? », ou par une image (Ridder chez le médecin) suivie d'une parole en écho (« Tu es fatigué ? » lui demande Catrine à leur domicile)¹⁸.

- 58 On peut relever aussi des « sauts » dans le film, comme si la conversation avait été avalée par un tunnel, où l'on raccroche sur une bribe de la dernière phrase prononcée. C'est le cas de la scène qui se passe en Provence, près de la grotte, où nous avons vu Catrine commencer une phrase qui devait être interrompue par l'irruption d'une autre saynète. D'autres échos traversent le film : par exemple lorsque Ridder, au bout de trois passages de la souris blanche du labo, finit par lui tenir une conversation qui ressemble à celle qu'il tient sur la plage avec Catrine : « C'était bien ? Tu es allée loin ? ».
- 59 Dans une description traditionnelle, le « réel » se reconnaît à sa continuité : c'est un régime d'enchaînements empiriques, de connexions causales et logiques, selon un schéma cartésien. Il est évident que *Je t'aime je t'aime* ne répond pas du tout à cette définition. Ce que Resnais a réalisé à partir du scénario procède d'une véritable écriture « aléatoire » où chaque spectateur est mis dans la situation qui est celle des expérimentateurs dans le film, un peu dubitatifs et attendant de voir... Ce qui compte, c'est l'interstice entre les images. Cette place, entre le spectateur et le monde, ressemble à un barrage qui transmet les perceptions tout en filtrant l'arrière-plan, comme le ferait une chambre noire. Le film cesse d'être une chaîne ininterrompue d'images, esclaves les unes des autres, pour nous montre au contraire les choses littéralement, en faisant moins de métaphores que des démonstrations essentiellement métonymiques. La coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une ou le début d'une autre, mais une coupure « irrationnelle » qui n'appartient ni à l'une ni l'autre, et se met à valoir pour elle-même. Le temps acquiert alors une valeur autonome et ne répond plus à un aucun standard. On note l'extraordinaire amplitude de la durée, qui à la fois peut s'étirer et se comprimer à l'extrême :
- 60 1. Ne serait-ce que dans l'élaboration du film et en particulier du scénario, on note que le travail s'est étendu sur cinq ans et est passé par tous les stades de l'étirement ou du rétrécissement. Le sujet n'avait aucune limite bien définie, il n'y avait aucune raison de commencer à un point ou d'arrêter à un autre. C'était « l'élastique absolu. Plonger au hasard dans un passé – ou faire semblant de plonger au hasard – cela peut mener loin, cela laisse le choix entre des millions et des millions de flashes ou de séquences qui pouvaient toutes avoir leur sens, leur force de frappe, leur efficacité ». (JJ, p. 11). D'où la difficulté de Sternberg. Pour Resnais au contraire, ces années, compressées en temps réel, déduction faite des discussions, ne faisaient jamais que quelques mois de travail.
- 61 2. Dans le film, ensuite, le temps ne se mesure pas, car il est infiniment extensible. L'expérience de Ridder n'aura duré que le temps d'un film : 1h15, puisqu'elle a débuté le 5 septembre à 16h pour se finir le même jour à 17h15 (il est retrouvé une heure après sur la pelouse). Pourtant, il semble qu'il se soit passé une éternité... La réplique d'un savant semble aller dans ce sens : « Attendre ? Il va mourir de faim » (JJ, p. 86). La condensation est extrême. Ridder craignait, en plaisantant un peu, de tomber dans « une minute de plusieurs années » (JJ, p. 67), d'une façon assez semblable, le film de Marker nous raconte toute la vie d'un homme en la condensant dans un instant paradoxal.
- 62 Resnais n'hésita pas après le tournage, à remonter pour l'expérience le film dans son ordre chronologique, avant de s'apercevoir que le film perdait toute son émotion. Au contraire, l'éparpillement du film d'une part, son ramassement de l'autre lui donne une

« densité incomparable ». Et l'introduction de 15 minutes, assez classique il est vrai, ne sert pas seulement à planter le décor. Elle permet de rendre compte des contrastes temporels. De même :

la démultiplication de la journée du 5 septembre nous apprend l'essentiel sur Ridder, là où la succession de ses journées d'employé nous aurait paru fastidieuse [...] Certaines scènes du passé sont reprises et complétées par Claude Ridder comme on corrige une épreuve d'imprimerie, et cette vie revécue par un homme de plume a quelque chose du manuscrit recouvert de surcharges et rectificatifs. (AI, p. 139)

9. Une impossible synthèse. Esthétique du balbutiement

- 63 Ces reprises et ces « ratures du temps » (Barthes) dans le film de Resnais, prennent l'allure de balbutiements. Balbutier (balbus, bègue) signifie « articuler imparfaitement avec hésitation et difficulté ». Le balbutiement qualifie donc une parole hésitante mais aussi un tâtonnement initial, comme lorsqu'on parle des débuts d'une science, du cinéma... Ces phénomènes semblent jouer un rôle important dans le cinéma de Resnais, à tel point qu'on a souvent utilisé l'expression « esthétique du bégaiement », pour décrire ses films. Le bégaiement est un peu différent du balbutiement : c'est un embarras de la parole caractérisé par la répétition involontaire, saccadée et explosive d'une syllabe et/ou par l'empêchement complet d'émettre certains mots. Resnais semble allier ces deux concepts, puisqu'il joue à la fois du tâtonnement : il nous livre des bribes, des hésitations, des incertitudes, et de la répétition, dans ce qu'elle peut comporter de haché et « d'explosif ».
- 64 Parce que le récit, chez Resnais, se transforme en une action désarticulée dans le temps, on peut dire que l'histoire bégaiet et qu'elle interdit toute univocité. Bergson et Deleuze mettaient en valeur dans le film sa capacité de tissage, sa faculté de faire s'interpénétrer divers éléments. C'est dire si le cinéma est le contraire d'une machine à faire des synthèses, au sens de Hegel ou d'un historien positiviste. La synthèse ne serait possible que si le cinéma était une machine conceptuelle, ce qui n'est pas le cas. L'image n'est pas du concept, le regard n'étant pas focalisé sur la signification. Bien entendu on trouve du sens et une certaine détermination qui font que le film n'est pas un acte gratuit, arbitraire. Mais le jeu est toujours ouvert, et les sens peuvent être multiples, les situations ne passant pas forcément par des procédures réflexives ou objectivantes. Ce qu'on a tendance à oublier, c'est que les formes implicites sont tout aussi importantes : par exemple, on peut repérer un clin d'œil qui porte sur le titre et la structure entière du film, lorsque l'un des savants déclare : « nous balbutions encore »...
- 65 Sternberg lui-même parle d'un « bégaiement temporel » qui se fait autour de la minute de 66. Ridder se retrouve d'abord un quart d'heure en arrière de la minute choisie, puis il débarque à 16h03. Il y revient, (première répétition), et y revient encore (seconde répétition). Ces décalages dans le temps sont très légers. On sent qu'on n'est pas loin, on est « dans les environs » du moment recherché. C'est comme un mot qu'on a sur le bout de la langue : on le sent tout près mais on n'arrive pas à l'attraper. Alors on tourne autour, on balbutie, on essaie de trouver des rapprochements, des équivalents, mais ceux-ci sont toujours approximatifs et donc partiellement insatisfaisants.
- 66 Revenons au phénomène du bégaiement. Une première scène fonctionne comme un point d'accroche : « C'était bien ? » dit Catrine. La deuxième fois, la scène se développe

comme une monade, elle se déplie : « Catrine : C'était bien ? Ridder : Très. Catrine : Tu as vu beaucoup de poissons ? Ridder : Deux serpents de mer, quelques requins, des méduses géantes », etc. Enfin, la troisième fois, on ne va pas plus loin que : « Tu as vu beaucoup de poissons ? ». La scène s'est repliée. On revient à 16h45. Et brusquement, on saute trois ans en arrière : Ridder atterrit en 1964, puis en 1959, en 1966, en 1951, etc... et à des heures très diverses : 22h, 16h, 11h... On dérive complètement, avant de retrouver les années 66 et 67 où nous, spectateurs, sommes « dans les coulisses », avec les savants. Plus tard, la scène de la plage sera reprise, brièvement, selon un autre angle de vue. Ridder va vers l'eau. Il se retourne vers Catrine : « Tu viens ? Catrine : Plus tard ».

- 67 Resnais apprécie que les scènes correspondent à une sensation de déjà vu, qu'elles soient un peu annoncées. Bien sûr, l'insistance sur une scène, si elle n'était envisagée que comme un procédé du genre « exercice de style », pourrait faire basculer le film dans un avant-gardisme complaisant. Ce n'est pas le cas. Le leitmotiv : « C'était Bien ? » est doté d'un sens de « l'inutilité théâtrale [...] qui assure au déroulement de l'action un maximum de découvertes [...] Le spectateur à la limite sait au bout d'un moment que le film ne s'arrachera jamais vraiment à cette baignade définitive » (AI, pp. 142-143) et pourtant ces répétitions n'ont rien d'exaspérant, de même que les brusques coupures, parfois au milieu d'une phrase. Par exemple, quand Ridder, interloqué, voit passer tout près de lui une souris blanche, il dit : « Qu'est-ce que.. » (JJ, p. 96) et le montage, lui « coupe la parole », si l'on peut dire, comme pour souligner l'effet de stupeur. Plus tard, on assistera à la reprise et à la continuation de cette séquence : « Ridder : Qu'est-ce que cette souris vient faire ici ? [...] Catrine (qui n'a même pas levé la tête) : Elle est peut-être en vacances » (JJ, p. 98).
- 68 De même, le bègue procède par essais successifs, avant d'aboutir à la phrase qu'il souhaite exprimer. Les choses se précisent, se déploient, comme si, à la manière de la madeleine proustienne, un détail ou un point d'accroche déclenchait le souvenir d'une scène entière. Si répétitions il y a, il ne faut pas croire pour autant que celles-ci soient stériles. Prenons une scène que nous avons déjà vue, en séquence objective : la scène qui se déroule dans le laboratoire avec Ridder et les souris. Nous allons la revoir plus tard, mais cette fois à travers le regard de Ridder, et alors c'est comme si les mots déjà entendus prenaient un son différent. Enfin, le bégaiement peut jouer un rôle dramatique, en annonçant l'orage à venir. Prenons la scène des aveux, suivie des rétractations de Ridder. C'est là que la répétition, en se donnant une suite, en se développant, révèle la vérité brutalement, comme dans un après-coup, et renforce l'effet de surprise. Lors du troisième « flash », la tension est retombée et Ridder semble être en mesure de témoigner de façon plus claire : il décrit alors longuement la scène à Wiana : « elle souriait... » (JJ, p. 213) dit-il lentement, visiblement ému.
- 69 Cette esthétique du bégaiement qui caractérise souvent les débuts des films de Resnais s'applique à *Je t'aime je t'aime* tout entier. Le film apprivoise progressivement le spectateur, en lui faisant accepter ses règles du jeu balbutiantes, car les parallèles finissent par se rejoindre et les liens cachés entre les histoires s'éclairent. Mais à peine ces parallèles se sont-elle rejointes qu'elles se dispersent à nouveau. Le mécanisme se désagrège dans d'autres incertitudes. C'est une esthétique qui a peut-être quelque chose à voir avec celle du « suspens » plus que du fragment au sens romantique. En effet, l'idée du fragment repose sur celle du puzzle, où l'on sait qu'une totalité peut être recomposée. Or le film de Resnais n'est pas un puzzle. C'est plutôt comme si l'on faisait

des tentatives d'approche (au sens d'une danse de séduction ou d'une exploration...) autour, non pas d'un centre mais plutôt d'un pôle, mystérieux. La seule solution est de biaiser, d'accumuler les indices, sachant que ceux-ci de toute façon seront impossibles à synthétiser. C'est pourquoi la recherche n'est jamais achevée et qu'elle ne se donne que par bribes.

- 70 Les variations ne visent pas à « re-constituer » une histoire, grâce à des fragments archéologiques. Elles essaient plutôt, modestement, d'ordonner des morceaux épars, en laissant la place à l'indétermination. Ce mélange de rêve, de réalité et de temps insignifiants essaie de s'articuler autour d'une trame de sens et de vérité. Les répétitions, les coupures brusques dans le film sont aussi à distinguer du couperet de l'instant perspectif qui, lui, a un caractère systématique. Les coupes opérées par Resnais évoquent plutôt le sursaut du dormeur qui se réveille soudain (exemple de phrase coupée et suspendue : « passer la nuit à... ») ou du rêveur en chambre (noire) qui sort brutalement de son état de contemplation, surpris par un détail : « qu'est-ce que ? »... Cette esthétique de bribes ne doit pas être confondue avec celle du clip ou du zapping, qui marque l'ennui, l'impatience et l'arbitraire. Le souci de Resnais n'est pas de remplir un vide en produisant des excitations superficielles... Le travail du rêve a une logique qui lui est propre, même si elle est souterraine. C'est ce que relève Benayoun qui va jusqu'à suggérer que Ridder « rêve » Catrine, comme il rêve peut-être la réalité entière, en l'envisageant comme une hypothèse : « *Je rêve que je ne rêve pas, que tout est vrai.* » (AI, p. 203).
- 71 Resnais refuse la simplification dramatique et préfère l'entremêlement. Par le choix de plans très courts, un montage accéléré et un style haché, il traduit l'effritement d'une vie tiraillée en de multiples directions. On ne peut revivre ni raconter quoi que ce soit de continu. Seul nous reste le souvenir d'événements ou de moments épars, des lambeaux diffus de temps. Jean Cayrol insiste sur l'incapacité à relier les faits : c'est pourquoi il est souvent difficile de témoigner, en particulier pour le lazaréen, ce que relève Jean-Louis Déotte¹⁹ en évoquant le récit de la fille d'une survivante d'Auschwitz, qui se plaint de n'avoir que les « bribes » ou des « flashes » de l'histoire de sa mère, et citant aussi ce témoignage de Georges Pérec (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 97) :
- Désormais, les souvenirs existent [...] mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées, incapables de se souder entre elles pour former un mot. [...] Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe.
- 72 Cette forme nouvelle de discontinuité marque un émiettement extrême du sens et une désaffection affective non moins grande. Les utopies paraissent définitivement anachroniques, de même que toute idée de progrès, et l'on peut avoir la sensation de piétiner, de tourner en rond...

10. Logique obsessionnelle et univers fantasmatique

- 73 Ridder, lui, piétine à cause de sa fixation sur Catrine, qui le retient comme si elle était une ancre. Le récit ne « décolle pas », de même d'ailleurs que l'histoire de Marker, malgré la présence des avions. Les moments dérisoires (le plaisir de la mer, du soleil...) trahissent le désir obsédant de goûter encore à ce bonheur perdu. Et ces instants, à force de relever d'une « quasi-tautologie²⁰ », renforcent l'impression de « piétinement »

du film. Dans sa réitération, la scène de la plage connaît des variantes : Ridder est mouillé, ou bien il est sec, il marche à reculons ou s'avance vers l'eau. Ces petites différences marquent le fait qu'on ne doit pas être bien loin mais que l'on n'arrive pas à retrouver l'instant exact où le présent et le passé *coïncident*. Ici se pose le problème du « carrefour » des temps, mais surtout c'est parce que rien n'est absolument inédit que l'intrigue acquiert une qualité particulière, en faisant vibrer le différent. C'est la relativité de ce « nouveau » qui fait tout l'enjeu d'un propos sur l'infime variation, quand le thème lui-même semble délibérément faire du sur place.

- 74 La démarche de Ridder elle-même trahit le piétinement : lorsqu'il est sur terre, il *glisse* comme un fantôme, et lorsqu'il est dans l'eau, il marche en crabe et à reculons. Bien sûr, cela peut venir du fait qu'il est muni de palmes, mais ce mouvement de recul n'est pas indifférent. On ne peut manquer, en effet, de faire le parallèle avec l'expérience de *recul* dans le temps qu'il fera. Est-ce une sorte de clin d'œil humoristique de la part de Resnais ? Peu importe, l'effet est là, même s'il est sans symbolique aucune. Une minute insiste, Ridder ni n'avance, ni ne recule, il est comme en suspension dans le temps. Le lancinement s'ajoute à cette sensation de piétinement : « Ce qui me plaît [dit-il à Catrine dans un train] c'est que c'est toujours le même kilomètre qui revient » (JJ, p. 159). Les saynètes dérisoires de *Je t'aime, je t'aime*, si elles vont dans le sens d'un déraillement, mènent aussi à l'engourdissement et à la paralysie.
- 75 La répétition est une conséquence de l'obsession. Qui dit monde clos dit non seulement retour des mêmes actions, mais aussi un sujet unique autour duquel tout gravite, comme dans *Marienbad*. Le labyrinthe ramène toujours ceux qui s'y hasardent au centre de la figure, c'est-à-dire au sujet du film : ici il s'agit de Catrine, réduite à une essentielle singularité. Ridder est accroché à la journée du 5 septembre : au fur et à mesure qu'on approche du dénouement, la scène de la plage se précise mais on y retourne toujours. Dans un sens inverse, Ridder atterrit toujours dans la machine, à un moment ou à un autre. Le mouvement général du film est centrifuge, comme dans *Marienbad* où les personnages se retrouvaient immanquablement au centre du mystérieux hôtel. Ridder est projeté dans le passé pendant une seule minute, mais c'est une minute autour de laquelle il justifie toute son existence. De la même façon, l'histoire de l'Inconnu de Marker, qui s'annonçait par cette phrase : « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance », pose la question de l'origine, plus ou moins traumatique, de la fixation du désir, et des retours obsédants qu'elle suppose.
- 76 Le réel n'est plus représenté ou reproduit mais *visé* : le monde n'est pas déjà déchiffré, mais oblige à des tours et des détours, pour approcher de son irréductible mystère. Bergson distinguait deux sortes de reconnaissance : la reconnaissance *habituelle*, et la reconnaissance *attentive* qui se fixe sur un « objet » déterminé. Des mouvements subtils font retour à l'objet, reviennent sur lui pour en souligner certains contours et en tirer « quelques traits caractéristiques ». L'objet reste le même, mais passe par différents plans. Resnais, de même, procède par approches successives renouvelées. En observant l'objet, on fait une *description* qui, parce qu'elle n'est pas la chose même, paraît lacunaire, pauvre et raréfiée. Sur ce point, nous rejoignons le modèle de la *camera obscura* des Hollandais qui, parce qu'il ne repose pas sur une vision géométrique d'ensemble (au contraire de la perspective italienne privilégiant la synthèse et la narration) autorise une approche par morceaux, qui accorde toute leur importance aux détails... Cette approche très modeste, parce qu'elle accepte les échecs et les

approximations, contraste avec la volonté et l'illusion de maîtrise qui résulte du système perspectif.

- 77 Les saynètes sont pareilles à des vues qui se contractent et se dilatent. C'est pourquoi, hormis la *camera obscura*, l'autre « appareil » (ou dispositif, plutôt) qui pourrait servir de « grille de lecture » à *Je t'aime je t'aime*, est le kaléidoscope. Celui-ci en effet, procède par juxtaposition d'éléments disparates, qu'il met en mouvement de façon à la fois saccadée et ondulatoire. Son image est approximative, sujette à de perpétuelles métamorphoses et à des variations infimes. Or, selon Bergson, pour approcher de la vérité, il faut des approximations successives, c'est-à-dire plusieurs images :

Voici un système d'images que j'appelle ma perception de l'univers, et qui se bouleverse de fond en comble pour des variations légères d'une certaine image privilégiée, mon corps. Cette image occupe le centre ; sur elles se règlent toutes les autres ; à chacun de ses mouvements tout change, comme si l'on avait tourné un kaléidoscope²¹.

- 78 Nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, comme par le biais de clichés photographiques. C'est pour cette raison qu'il faut des essais multiples, des photos et des indices accumulés, afin de s'approcher de « la Chose » – pour reprendre le terme de Lyotard – que l'on n'atteint pourtant jamais entièrement, même si l'on semble parfois tout près. Le photographe de *Blow-up* et le peintre de *Meurtre dans un jardin anglais*, l'ont su à leur dépens, ayant été, comme Ridder, confrontés à une *disparition* ou à une « absence de chose », c'est-à-dire à une aberration de la perception... un leurre. On ne saisit jamais la chose telle quelle, directement, dans l'immédiateté d'un face à face. Il faut au contraire « déduire » l'histoire, par des approches biaisées, c'est-à-dire par des appareils. La sphère n'est-elle pas ce genre d'appareil, un appareil ambitieux s'il en est, puisqu'il tente l'impossible ? On pourrait de nouveau établir un rapprochement avec la *camera obscura* : il est très dangereux, à l'œil nu, de soutenir trop longtemps la vision du soleil, car le risque est grand de se retrouver aveugle. Or la *camera obscura*, par son artifice de filtrage, de tamis, rend possible cette opération. De même, sur un plan temporel, la sphère doit permettre à Ridder de soutenir son passé sans le regarder en face (ce qui lui serait à coup sûr fatal). Mais l'autre danger qui le guette, ce n'est pas un passé trop « éblouissant », c'est au contraire un passé traversé par une disparition ou « un trou noir », finalement tout aussi aveuglant, qui finit par le happer dans son tourbillon.
- 79 Face à ces dangers, il faut bien des appareils pour cerner la « non-immédiateté » de la Chose, ou si l'on préfère son mystère. Ce « mystère », bien sûr, ne doit pas être compris dans le sens religieux d'une vérité transcendante, non accessible à la raison, et dont seule la foi pourrait rendre compte. Le mystère dont il s'agit dans le film n'interdit pas, mais *suscite* au contraire toutes sortes d'interrogations, scientifiques entre autres, à l'infini, alors que « le dogme » décrète la chose inatteignable par nature et rend donc vaine toute recherche. Ce qui s'approcherait peut-être le plus de cette conception du mystère dans *Je t'aime je t'aime*, c'est « La Chose », la « différence » ou encore « le figural » selon Lyotard (*Discours, figure*) en tant qu'événement central, qui suscite un mélange de désir et de censure.
- 80 Le film dans son ensemble est emprunt de ce mystère : l'expérience se déroule dans le plus grand secret, à telle point que les scientifiques ont parfois l'air de former une secte d'initiés quelque peu superstitieux... « Pourquoi 16h ? » demande Ridder « C'est la minute choisie ». « Nos souris sont toutes revenues » (JJ, p. 69). Si l'expérience est énigmatique, les savants le sont tout autant. Un exemple tiré du scénario : « L'homme

ne répond rien, sourit simplement » (JJ, p. 53). Son attitude est réservée. Le mystère est renforcé par le fait que les techniciens parlent parfois en flamand (le film se déroule en Belgique) sans sous-titre, ce qui donne un sentiment, non seulement de dépaysement, mais aussi d'étrangeté.

- 81 La musique de Krzysztof Penderecki entretient cette impression. Elle retentit avant même que le générique ne soit lancé, nous happe, jusqu'à l'apparition du premier plan. Elle ne resurgira que dans les passages au présent, de manière plus rare, plus fragmentée, créant une distance. C'est une musique chorale, « sidérale ». De même, chez Marker, le film ne commence pas par une image mais par des bruits d'avions. Et plus tard retentira le chant des chœurs de la cathédrale St-Alexandre Nevski. Dans *Je t'aime, je t'aime*, la musique accompagne le travelling en voiture, un peu à la façon d'un requiem, comme si Ridder était déjà mort, et allait vers sa dernière demeure, la sphère-tombeau. Les deux personnages inquiétants l'attendent à la sortie comme la Mort en personne, pour lui faire entreprendre son dernier voyage. La musique vibrante des chœurs a une tonalité fantomatique. On croirait entendre des voix de l'au-delà, qui viendront de temps en temps « hanter » le film de leur présence ténue et assurer le passage de la réalité au rêve.
- 82 Ces chants, parce qu'ils appartiennent au domaine de la musique sacrée, tranchent avec l'histoire tout à fait profane qui nous est racontée. La musique n'est donc pas redondante mais crée au contraire une étrangeté qui annonce la mort et la disparition, et donne à l'histoire une couleur intemporelle, à l'image de Catrine, qui vit hors du temps. C'est comme si Resnais nous disait : « il n'y a pas de petites histoires ». C'est une musique très lente, avec de longues notes tenues, qui ressemble au chant grégorien mais aussi, on peut l'imaginer, au chant des sirènes, pour sa capacité d'envoûtement. Catrine n'est-elle pas la sirène qui envoûte Ridder ? Sa voix est veloutée, magnétique et enveloppante, mais aussi chantante et indolente comme le balancement des vagues, mate et assourdie comme si elle provenait des lointains. Son léger accent étranger renforce cette impression d'inaccessibilité. Selon une indication de Sternberg : « Catrine parle très lentement, très doucement, sans gestes, d'une voix égale, atonale » (JJ, p. 106). Elle ne « bascule pas », elle est « étale ». Ses propos prennent parfois l'allure d'un récitatif monocorde ou d'une incantation de mots, par exemple lorsqu'elle entame son monologue au téléphone avec Claude : « Tout est bleu, il fait tout bleu. Le ciel est bleu, la mer, le papier peint, le sable, la ville. Et tout le monde bleuit sous le soleil, il y a beaucoup de jolies filles déjà toutes bleues. Et toi, et toi... Tu me manques, Claude. » (JJ, p. 105). Ridder a la voix plus âpre, mais un ton parfois tout aussi indolent. Les leitmotiv verbaux, comme le fameux « c'était bien ? », nous bercent aussi, comme les nombreux murmures et chuchotements (au lit, dans la grotte) qui accentuent l'impression de somnolence et de suspension du temps.
- 83 La musique n'est donc pas seulement celle de Penderecki : les voix participent de la musicalité générale d'un film qui, s'il n'est pas construit selon une logique linéaire, se rapproche beaucoup de la composition musicale. La tonalité de l'ensemble est feutrée, parfois entrecoupée d'éclairs, de cris, de saccades, qui rappellent les ruptures dissonantes de Berg ou de Bartok. On ne peut pas séparer musique, paroles et sons. Certains bruitages sont d'ailleurs très significatifs : par exemple, les battements sourds que l'on entend au moment où Ridder se suicide font penser à un cœur qui lâche certes (on sent le vertige de Ridder qui est en train de perdre conscience) mais aussi à des bruits d'eau, comme s'il était en train de se noyer et plongeait lentement dans l'univers

abyssal qui l'avait toujours hanté, mais cette fois définitivement. Sternberg avait d'ailleurs songé, un instant, à faire se terminer le film par un plan où l'on verrait Ridder une dernière fois dans l'eau, mais noyé. De façon assez proche, dans le camp souterrain de *La Jetée*, un rythme se fait entendre, sourd et inquiétant, qui évoque de lancinants battements cardiaques amplifiés.

11. Les plongées dans le temps. Fascination et fixation

- 84 L'ambiance du film est à la fois inquiétante et énigmatique. Mais le plus mystérieux reste encore le drame de Ridder, dont le voyage, s'il est une excursion dans les couches profondes du passé, prend aussi la forme d'un aller-retour inquiet vers la femme aimée. Ce manège, patient et obstiné, peut se transformer en vertigineuse randonnée, lorsque la course commence à s'emballer. L'issue espérée, entrevue par éclairs lors des retours dans la machine, se fait de plus en plus incertaine. L'expérience pourrait s'intituler « Le temps d'un retour » de même que le précédent film de Resnais : *Muriel*, mais un retour douloureux, comme dans *Hiroshima mon amour*. Ce retour s'effectue vers une femme qui a tout de l'Inconnue. Bien qu'elle ressemble en partie à Ridder, elle reste celle qui est apparue du néant, qu'il n'a jamais montrée à ses amis et qui, peut-être, n'a existé que pour lui... au fond, ils sont différents, elle est d'une autre planète. Un de leurs amis lui trouve d'ailleurs, « l'œil martien » (JJ, p. 145).
- 85 « Je n'aurais jamais dû te rencontrer », lui dit-il. « Ça n'aurait rien changé », lui répond-elle, « un peu plus tôt, un peu plus tard tu aurais rencontré l'une de mes sœurs » (JJ, p. 204). C'est comme si, de même qu'à *Marienbad* et dans *La Jetée*, où l'homme faisait une véritable fixation sur la femme, un destin implacable s'abattait sur les personnages, semblant ramener toujours les deux êtres l'un devant l'autre. Les rapports des couples chez Resnais sont souvent faits d'affrontements douloureux mais, si chacun veut fuir, il est aussi irrésistiblement attiré vers son partenaire, dans ce monde-piège entièrement clos.
- 86 Si Ridder a été choisi pour l'expérience, c'est parce qu'il ne tenait plus à la vie, à cause de sa fixation sur Catrine – c'est ce qui fait le nœud du film. De même, dans *La Jetée*, on nous dit que l'homme fut choisi « pour sa fixation sur une image d'enfance ». Cette image, qui tient lieu de centre optique du dispositif, est une *image focalisée* : un visage de femme « au bout de la jetée ». Voilà le point d'accroche, à la fois point de mire et point de fuite. La dimension obsessionnelle est bien présente et peut même prendre l'allure d'un rêve récurrent, d'une impression de déjà-vu ou de déjà vécu. Catrine, cette « sœur de l'ombre » est un « mélange de ténèbres, de séduction, d'impossible » qui l'envoûte depuis longtemps. C'est un monde « d'inertie et de charme nocif » (JJ, p. 29). Wiana au contraire n'a rien d'"étranger" pour Ridder, rien de mystérieux : elle est ouverte au monde, aux autres, elle le touche mais ne le fascine pas. Catrine représente « tout ce qu'il a lui-même de sombre, d'atonal, mais avec en plus le refus total de participer, la volonté hautaine de demeurer sur place, d'attendre simplement [...] Elle est la projection accomplie de tous les mythes qu'il a toujours entretenus en lui. C'est lui allant jusqu'au bout de son personnage lucide, méprisant et distant » (JJ, pp 20-21).
- 87 Resnais : « Je suis pour l'amour fou [comme Breton], malgré la part de mythe et mystification qu'il comporte ». Mais aucun amour n'est assez fort pour défier la mort et

le temps, même s'il ne revêt pas toujours une allure tragique : par exemple, la fille de rêve, dans la baignoire, incarne la sensualité, l'érotisme et le pur défoulement. Mais Catrine représente une passion d'une tout autre envergure, faite de souffrance et de peur. Ridder est-il fou d'amour ou de douleur ? Les deux sans doute, puisqu'il ne peut vivre « ni avec elle ni sans elle. » (JJ, p. 122). Cependant, il ne songe qu'à la rejoindre, car il a « besoin d'elle », même lorsqu'il sera plongé dans son passé. Malgré ses échecs, il parviendra quand même, d'une certaine façon, à la retrouver, dans sa tentative désespérée de raccrocher l'événement central (la rencontre, la plage ?). Mais son itinéraire aura été tout sauf linéaire.

- 88 Son avancée est circulaire et inquiète, comme s'il cherchait quelque chose d'essentiel. Adeptes de la plongée sous-marine, il ressemble au pêcheur qui remonte ses filets à la surface, en faisant plusieurs tentatives pour faire une prise qui corresponde à ses souhaits, sans être jamais totalement satisfait. Il faut dire qu'il ne sait pas très bien au juste ce qu'il cherche. Dès lors, il peut se perdre momentanément dans la contemplation d'un coquillage, avant de se tourner vers autre chose, poussé par l'impression grisante qu'il se rapproche de plus en plus de son objet, qu'il « brûle ». Et ainsi de suite, à l'infini, dans une sorte de balancement entre fascination et distraction. Le mécanisme du désir fonctionne souvent de cette façon-là chez Resnais. Songeons à *Hiroshima*. On bute, on repart aussitôt, selon une étrange danse, soumise à un rythme incertain, faite de cercles, d'ellipses et de brisures, mais jamais de points bien définis.
- 89 Plutôt que d'un point fixe et central selon le modèle de la perspective, il faudrait imaginer un mystérieux trou noir, attirant et repoussant à la fois, qui correspondrait à la notion « d'être aspiré par le monde ». On voudrait bien l'atteindre une fois pour toutes, mais cela implique la mort, l'engloutissement, la disparition. Alors, on ne peut que l'approcher à plus ou moins grandes distances, et à force d'allers-retours successifs plus ou moins fructueux, préciser petit à petit sa position, sachant, de toute façon, que ce trou noir est plus un pôle ou un centre de gravité qu'un "point". On peut parfois être tout près, comme Ridder, semble-t-il, lorsqu'il est avec Catrine, les « flashes » revenant à elle de façon insistante. La vision se resserre toujours davantage sur elle, comme si elle détenait la clé de l'énigme... Mais elle est inaccessible. Jamais on ne saura son secret. En physique, de même, on arrive à deviner les propriétés du trou noir à partir de tout ce qui tourne autour et qui peut avoir valeur d'indice, mais on ne sait pas aborder le phénomène de front, directement, « en soi ». Pourtant, Ridder insiste, et, de l'une à l'autre des scènes, se poursuit ce va-et-vient comparable à celui du plongeur qui fouille une épave. Les événements remontent peu à peu des profondeurs où l'oubli les avait enfouis et, les plus graves, c'est-à-dire les plus lourds, ceux qui sont enfouis le plus profond, reparaissent les derniers : ainsi en est-il de la mort de Catrine dont l'histoire nous avait déjà livré quelques fragments isolés.

12. Quelle temporalité ? « L'après-coup » psychanalytique et l'éternel présent

- 90 On assiste à la cristallisation progressive d'un état révélateur. Cet effet a été atteint non pas par un balancement entre deux réalités distantes spatiales et temporelles, comme dans *Hiroshima mon amour*, mais bien par une spirale spatio-temporelle. Le mécanisme de la reconnaissance a pris la forme d'un gigantesque maelström dans lequel a été emporté le personnage. Et une fois le déclic initial provoqué, le « travail », au sens

freudien, a progressé par spirales. Quand Ridder passe ses visites médicales, Sternberg précise d'ailleurs, probablement pas par hasard, qu'il peut être « allongé sur un divan » (JJ, p. 70). Le ton monte, cerne son objet de plus près... Ridder, tel un artilleur qui "encadre" sa cible, l'événement de la mort, finira par la toucher, mais en retour, c'est bien lui qui est *touché*, à mort. L'action et la caméra se sont figées, près de trois minutes durant, pour nous raconter la mort de la femme aimée. Catrine, que Ridder définit comme son vautour prométhéen, semble avoir suscité des envies de meurtre de sa part. Cette pensée homicide est peut-être la cause de sa tentative de suicide. S'il a essayé de se suicider, c'est peut-être parce qu'il refusait la possibilité même d'oublier cette mort. Pour lui, rien ne changera jamais : le présent est éternel²², volumineux, écrasant, sans avenir à force d'être vide, « de plus en plus insupportable ».

- 91 À ce propos, au lieu d'interpréter les films de Resnais à partir du seul thème de la mémoire, il faudrait peut-être voir chez lui une préoccupation tout aussi importante pour l'oubli, conçu comme nécessité vitale. Cayrol : « Si l'on n'oubliait pas, le monde deviendrait irrespirable ». Parfois l'oubli apparaît comme négatif, car l'homme ne peut plus s'inspirer des leçons du passé pour régir son présent... mais il faut vivre et certains souvenirs seraient trop lourds à porter toute une vie. Ridder est sans doute mort de n'avoir pu oublier, même lorsqu'une seconde chance lui était donnée. Ce qu'il faut toujours, c'est agir. « Le désespoir, c'est l'inaction, le repli sur soi. Le danger, c'est de s'arrêter ». Le temps, contre lequel on se débat, est nécessaire pour doter de réalité les actions humaines. C'est pourquoi « il n'y a pas d'aventure sentimentale intemporelle », cette impression est illusoire, et l'échec du couple Claude/Catrine est peut-être lié à ce manque de dimension temporelle. Le passé étouffant, finalement, a pris possession du présent et semble boucher le futur à jamais. Les remarques de Wiana, parfois violentes comme des gifles, arrachent momentanément Ridder à son hypnose. Mais le temps ne se remet pas en marche.
- 92 L'éternel présent, c'est la fixité, le moment de la passion mais aussi de l'horreur. Jusqu'alors, Ridder assumait, avec plus ou moins de bonheur, le mouvement régulier, monotone et indifférent, qui était celui d'une vie dans l'oubli. Mais cette vie s'est brisée. Et soudain, il se retrouve dans la sphère, par hasard ou par sa propre volonté, au moment même où il se suicide. Cet événement, que personne n'avait prévu, a pour conséquence de rejeter Ridder moribond dans le présent. « La boucle est bouclée », le futur et le passé s'étant en quelque sorte repliés sur le présent. L'expulsion de Ridder hors de la sphère n'a pas constitué une échappée, une sortie du réseau complexe des souvenirs. Ce n'est, en définitive, que la fin d'un parcours qui semblait compromis dès le début, sans véritable aboutissement. Cette structure en boucle est beaucoup plus nette chez Marker, car elle est littérale : nous voyons deux fois l'image d'enfance, une fois au début de film où l'image marque la naissance de l'histoire, une fois à la fin du film où elle inscrit, en boucle, la mort de cette même histoire. La scène de la jetée, qui fait office de prologue et, reprise et déplacée, d'épilogue, s'incarne en une double vision de la même scène, dont on peut mesurer les multiples écarts.
- 93 Mais, hormis ce temps qu'on pourrait qualifier de cyclique, « d'éternel présent », quelle est la temporalité qui domine ? L'événement se conjugue, semble-t-il, au futur antérieur, temporalité inventée par la photographie. Cela est très net surtout dans *La Jetée*, où il faut se mettre dans le futur pour parler du présent comme d'un passé. Le mode de l'événement est celui de *l'après-coup*. Son inscription n'est jamais achevée, toujours différée, toujours à reprendre, par bribes, car cet événement, comme tout

événement, ne sera jamais totalement relevé. Un exemple dans *Je t'aime je t'aime* : « Le chirurgien : Vous ne voulez toujours pas recevoir de visites ? Ridder : Non. Je ne veux voir personne » (JJ, p. 128). Sternberg note que cette séquence « donne à retardement une explication au fait quand même un peu curieux que personne ne soit entré en contact avec Ridder avant sa sortie de la clinique » (JJ, p. 128). La cure analytique, de même, joue selon la temporalité de l'après-coup.

- 94 Souvent chez Resnais il n'y a pas de flashes-back, mais plutôt des *feeds-back* et des ratés de feed-back, qui n'ont pas toujours besoin d'ailleurs de la machinerie volontairement rudimentaire de *Je t'aime je t'aime* : c'est le cas dans *Hiroshima. Je t'aime, je t'aime* est un film à fonctionnement libre, une machine à retardement qui joue même si on la bloque, les scientifiques étant bien impuissants. C'est un peu comme un ordinateur qui se programme sur une mécanique de feed-back : ce qu'il emmagasine et assimile sera restitué dans un ordre imprévisible. Une « machine à sélectionner ». Mais la charge potentielle accumulée préserve la part de l'impondérable, et crée des dépressions, des anticyclones, des « trous noirs », en laissant une large part d'autonomie aux personnages. Ainsi on ne sait pas vraiment ce que devient Ridder à la fin : il y a incertitude sur sa mort. Peut-être est-il de nouveau « entre la vie et la mort », comme si c'était son état habituel, invariable ? Car finalement ne ressemble-t-il pas à ces personnages « lazaréens », qui hantent un univers qu'on pourrait qualifier de « disparitionniste », selon la définition de J. L. Déotte et d'A. Brossat ?

13. Des personnages lazaréens. L'époque de la disparition

- 95 René Prédal²³ a montré combien Auschwitz et Hiroshima restaient l'horizon de l'œuvre de Resnais, combien le héros est proche du lazaréen de Cayrol, dans un rapport essentiel avec les camps d'extermination. Le personnage dans le cinéma de Resnais est lazaréen parce qu'il revient du pays des morts. De façon semblable, le héros dans *Une question de vie ou de mort* (1946) de Powell et de Pressburger, se retrouve dans une sorte de coma, dans un état bizarre, entre la vie et la mort. Le lazaréen est né de cette mort, clinique ou symbolique, dont il garde les troubles : le mal de vivre, la déprime, l'instabilité, l'hésitation... Mais ces troubles ne sont pas forcément négatifs. La proximité de la mort peut en effet donner une très grande force et une capacité à voir le monde avec une lucidité hors du commun. C'est cette distance qui permet aux personnages de Resnais d'avoir autant d'humour. Il faut souligner cette qualité, très présente dans *Je t'aime, je t'aime*. Bien sûr, il s'agit le plus souvent de dérision et d'un humour « noir » : « Le suicide, c'est excellent pour la santé ! », « Cimetière à trois tibias : vaut le détour » etc. mais c'est cette distance qui permet d'éviter le *pathos*.
- 96 Cependant la fragilité demeure, c'est pourquoi le lazaréen a besoin de se protéger, des autres en particulier, qui risquent de ne pas le comprendre car il vient d'un monde différent. Cette remarque, supprimée, de Catrine est intéressante : « La Terre... Pourquoi pas la planète Terreur ? Avec deux races bien distinctes : les Terriens et les Terrorisés » (JJ, p. 106). Les Terrorisés bien sûr, seraient les lazaréens, des êtres blessés qui feraient figure d'extraterrestres, non pas conquérants, mais plutôt « perdus » sur notre planète, minoritaires et sans beaucoup de repères. C'est pourquoi leur « bulle », telle une capsule spatiale, leur est absolument vitale : là au moins, ils peuvent se retrouver, sans être soumis à l'angoisse et aux dangers du monde extérieur, qui leur

reste quelque part étranger, ou leur est devenu étranger, après le traumatisme qui les a profondément changés. Le lazaréen vit dans un monde à lui, un peu à part, à l'abri semble-t-il. Mais la bulle secrète ses propres risques : elle peut se retourner contre son occupant, et, de cocon protecteur, elle devient une prison étouffante. C'est ce que pressent Catrine quand elle découvre que Ridder lui a caché le décès d'un ami, pour la préserver :

Ce serait curieux à imaginer un homme qui ne penserait qu'à épargner la femme avec laquelle il vit. Il lui cacherait tout, il lui dissimulerait avec beaucoup de ruses toutes les mauvaises nouvelles. Il paierait des figurants pour jouer le rôle des morts, des remplaçants pour mimer les gestes des disparus. Il achèterait tous les journaux pour qu'elle n'en trouve jamais aucun et qu'elle ne sache jamais dans quel charnier elle vit... Ridder : Il faudrait lui dissimuler la planète entière. Ça coûterait cher. (JJ p. 216)

- 97 La menace peut venir de l'intérieur, de façon assez traître, puisqu'on ne s'y attend pas : c'est là qu'on se sentait le plus en sécurité. Ainsi Catrine pour Ridder est-elle une figure maternelle, éternelle, rassurante en ce sens, mais c'est aussi « la marée basse », « la nuit », « la boue » (JJ, p. 101) qui fait que les morts sont toujours des noyés. D'ailleurs les suicides et les noyades sont particulièrement fréquents chez Resnais : dans *Mélo* (1986), Romaine se suicide en se noyant dans la Seine, dans *L'Amour à mort* (1984) il y a aussi une tentative, et il y aurait beaucoup à dire sur ce personnage de Simon revenu, provisoirement, d'entre les morts, profondément lazaréen, Judith, dans son rôle de pasteure, citant d'ailleurs à son sujet la figure biblique de Saint Lazare. *Je t'aime je t'aime* fera coïncider deux morts, la mort du dedans d'où il revient, la mort du dehors qui lui advient. Dans l'entre-deux, Ridder, comme Catrine, L'Étrangère absolue, ressemble à ces zombies-extraterrestres qui peuplent le monde de façon plus ou moins disséminée, sans qu'on les remarque vraiment, à la façon des « disparus » de Sanchez²⁴. Resnais tient à préserver le caractère fantomatique de ces êtres et à les maintenir dans un demi-monde de spectres. Ils continuent de vivre, mais frileusement, avec fatigue et précaution.
- 98 Selon Jean Cayrol, le lazaréen est plus un survivant « par hasard » que par nécessité, qui, même s'il garde l'idée d'un être revenu de la mort, s'écarte de la vision chrétienne de Lazare ressuscité par Jésus, le lazaréen étant devenu quelqu'un dont la passion, au sens du Christ, a été interrompue sans raison. Si la passion du Christ a sa nécessité : la résurrection et le sauvetage de l'humanité, ce n'est pas le cas du lazaréen de Cayrol, que la mort a oublié fortuitement. Ridder est aussi un survivant et un cobaye par hasard : « Je me demande quand même comment dans cette histoire vous en êtes arrivé à me choisir moi » (JJ, p. 175) mais il a du mal à admettre cet état, c'est pourquoi il n'arrive pas à accepter l'accident absurde de Catrine : il ment et invente des raisons car il est plus facile pour lui de penser qu'il l'a tuée. Cela aurait plus de sens.
- 99 Le lazaréen a connu de si près la mort qu'il est au-delà de sa mort. On lit cette question dans le manuscrit d'une déportée : « Mais comment vais-je faire pour mourir ? » cité par Jean-Louis Déotte²⁵. De même, la jeune fille fantomatique de l'escalier avouait à Ridder sa « peur de ne pas mourir » (JJ, p. 142). Le lazaréen « a épuisé dans un camp toutes les possibilités de mourir, toutes les façons d'entrer en agonie et, au moment où il est revenu, il s'est aperçu de l'étonnante liberté que lui a laissée la mort, de cette indépendance qu'il garde vis-à-vis de sa propre fin²⁶ ». De façon semblable, Ridder est tout à fait disponible pour les expériences, et veut garder une indépendance farouche vis-à-vis de Catrine. Comme le lazaréen, il s'habitue aux situations les plus inouïes et ne

s'étonne plus de rien : face à la proposition des scientifiques, il ne semble nullement stupéfait. En même temps, il craint l'événement, la rencontre avec Catrine, sa mort.

- 100 On appelait les survivants du front de la première guerre mondiale, les « ébranlés » car pour eux toutes les valeurs idéologiques s'étaient effondrées. De même, Ridder ne croit en rien et vit comme un cynique, un nihiliste. L'époque lazaréenne repose sur « une sorte d'incrédulité fondamentale dans les Grands Récits » (ED, p. 32). Le lazaréen est un « être-jeté », rejeté, « un détrit, une épave, un débris, une abjection » (ED, p. 32) : Ridder est rejeté de la sphère. L'atmosphère close et étouffante de *Je t'aime je t'aime*, comme celle de *L'année dernière à Marienbad*, peut être mise en parallèle avec les camps de concentration, *Nuit et brouillard* (1955). Et les personnages de Resnais se sentent toujours exilés. Dans *Muriel*, tout le monde arrive, ne fait que passer ou va partir. Les clients de l'hôtel de Marienbad sont dans un lieu extra-réel. Quant à Catrine et à Claude, ils sont étrangers à presque tout...
- 101 Ce nouveau régime de l'art, qu'on pourrait qualifier de « disparitionniste », et non plus d'« esthétique », au sens de Rancière, révèle qu'il y a de l'irréductible : des spectres qui, comme Catrine, n'en finissent pas de hanter l'histoire. Resnais a su diagnostiquer, mieux sans doute qu'aucun autre cinéaste, l'époque, « l'air du temps » du monde moderne issu de la guerre, et lui donner sa forme propre, ses structures profondes. Ce monde, hanté par le souvenir des camps nazis est peuplé d'individus rescapés, condamnés à l'errance. Aujourd'hui, les camps ne sont plus seulement un cauchemar qui aurait laissé des traces, mais sont la matrice secrète de l'espace politique et esthétique dans lequel nous vivons encore.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éd J. Corti, 1942.

Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, Ed J. Corti, 1948.

Bellour Raymond, *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L Éditeur, 1999.

Benayoun Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, chap. 10 « Spirale d'un humour de perdition », Paris, Stock, 1980.

Benjamin Walter, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, Jean-François Poirier (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1993.

Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, 6^e édition Quadrige, PUF, 1999.

Cayrol Jean, *Nuit et brouillard* suivi de *De la mort à la vie*, Paris, Fayard, 1997.

Cieutat Michel, « Je t'aime je t'aime. L'écho du temps, l'écho du cœur », *Positif*, Spécial 50^e anniversaire, Paris, Jean-Michel Place, n° 495, mai 2002, p. 117-119.

- Déotte Jean-Louis, Brossat Alain (dir.), *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Déotte Jean-Louis, « Le régime nominal de l'art », in *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000.
- Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy (trad.), Jean-François Lyotard (préface), Paris, Gallimard, 1974.
- Fried Michaël, *Le Modernisme de Manet*, Claire Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1996.
- Garcia Sanchez Javier, *Les Disparus*, Jean-Marie Saint-Lu (trad.), Paris, J. Losfeld, 2001.
- Green André, *Le temps éclaté*, Paris, Minuit, 2000.
- Kofman Sarah, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.
- Liandrat-Guigues Suzanne, « Une minute ordinaire », dans *Alain Resnais*, anthologie établie par Stéphane Goudet, *Positif*, Paris, Gallimard, 2002, p. 215-219.
- Pérec Georges, *La Disparition*, Paris, Éditions L'Imaginaire, 1998.
- Positif (périodique), *Alain Resnais*, anthologie établie par Stéphane Goudet, Paris, Gallimard, 2002.
- Prédal René, « Alain Resnais », *Études Cinématographiques*, n° 64-68, 1968.
- Rouyer Philippe, Thomas François, « Entretien. Claude Rich. Un Fantasio contemporain », *Positif*, Spécial 50^e anniversaire, Paris, Jean-Michel Place, n° 495, mai 2002, p. 124-126.
- Sloterdijk Peter, *Bulles. Sphères. Microsphérologie, Tome I*, Olivier Mannoni (trad.), Paris, Pauvert, 2002.
- Sternberg Jacques, *Je t'aime je t'aime*, scénario et dialogues du film d'Alain Resnais, Paris, Éric Losfeld éditeur, 1969.
- Sternberg Jacques, « Resnais le conciliant », *Positif*, Spécial 50^e anniversaire, Paris, Jean-Michel Place, n° 495, mai 2002, p. 120-123.

NOTES

1. Ce film a été pendant longtemps méconnu : lors de sa sortie, en mai 1968, sa projection en compétition à Cannes avait dû être annulée en raison des événements. Mais il a été réédité en copie neuve, et pour célébrer le 50^e anniversaire de la revue de cinéma *Positif*, un ensemble de textes, rassemblant divers entretiens et des articles sur les films de Resnais, dont *Je t'aime je t'aime*, a été publié en livre de poche : *Alain Resnais*, anthologie établie par Stéphane Goudet, Paris, Gallimard, 2002.
2. André Green, *Le temps éclaté*, Paris, Minuit, 2000.
3. Voir à ce sujet *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, ouvrage dirigé par Jean-Louis Déotte et Alain Brossat, Paris, L'Harmattan, 2000.
4. Jacques Sternberg, *Je t'aime je t'aime*, scénario et dialogues du film d'Alain Resnais, Paris, Éric Losfeld éditeur, 1969. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle JJ.
5. Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L Éditeur, 1999.
6. Robert Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, chap. 10 « Spirale d'un humour de perdition », Paris, Stock, 1980. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AI.
7. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, Ed J. Corti, 1948 et *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Ed J. Corti, 1942.

8. Voir à ce sujet Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.
9. André Breton, *La clé des champs*, 1953, cité par Robert Benayoun dans *Alain Resnais*, p. 27.
10. Walter Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 69. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SH.
11. Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères. Microsphérologie, Tome I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Pauvert, 2002.
12. Michaël Fried, *Le Modernisme de Manet*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1996.
13. Georges Pérec, *La Disparition*, Paris, Éditions L'Imaginaire, 1998.
14. Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Préface : Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974.
15. Jacques Sternberg, « Resnais le conciliant », *Positif*, Spécial 50^e anniversaire, Paris, Jean-Michel Place, n° 495, mai 2002, p. 120-123.
16. Jacques Sternberg, « Resnais le conciliant », p. 120.
17. Philippe Rouyer, François Thomas, « Entretien. Claude Rich. Un Fantasio contemporain », *Positif*, Spécial 50^e anniversaire, Paris, Jean-Michel Place, n° 495, mai 2002, p. 124-126.
18. Michel Cieutat, « Je t'aime je t'aime. L'écho du temps, l'écho du cœur », *Positif*, Spécial 50^e anniversaire, Paris, Jean-Michel Place, n° 495, mai 2002, p. 117-119.
19. Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », in *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 34.
20. Suzanne Liandrat-Guigues, « Une minute ordinaire », dans *Alain Resnais*, anthologie établie par Stéphane Goudet, *Positif*, Paris, Gallimard, 2002, p. 215-219.
21. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, 6^e édition Quadrige, PUF, 1999, p. 30.
22. Robert Benayoun, « Alain Resnais », relève, p. 137, cette remarque de Resnais, confiée à Philippe Labro pendant le tournage : « J'ai l'impression que c'est une espèce d'éternel présent [je souligne]. Il n'y a absolument pas de flash-back ou quelque chose de ce genre. J'espère arriver à une espèce de vision dramatique différente de celle d'un récit chronologique. Il est plus réaliste de raconter l'histoire dans un ordre affectif. »
23. René Prédal, « Alain Resnais », *Études Cinématographiques*, n° 64-68, Paris, Lettres Modernes Minard, 1968.
24. Javier Garcia Sanchez, *Les Disparus*, J. M. Saint-Lu (trad.), Paris, J. Losfeld, 2001.
25. Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », dans *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 31. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ED.
26. Jean Cayrol, *Nuit et brouillard* suivi de *De la mort à la vie*, Paris, Fayard, 1997, p. 78.

RÉSUMÉS

Je t'aime je t'aime (1968). Ce film d'Alain Resnais a pendant longtemps été méconnu, injustement car il est d'une grande inventivité et d'une grande modernité, tant du point de vue de la construction que de la définition d'une temporalité "éclatée" propre à la cure psychanalytique,

qui s'enrichit ici des expériences d'absorbement en chambre noire. Il renvoie aussi à notre époque "lazaréenne", marquée par le phénomène de la disparition.

Je t'aime je t'aime (1968). This film by Alain Resnais was underestimated for a long time, unjustly, because it is full of inventiveness and modernity, both from the point of view of the construction and of the definition of a "fragmented" temporality, typical of the psychoanalytical cure which includes here experiences of absorbement in darkroom. It also reflects our epoch marked by Lazare and the phenomenon of the disappearance.

INDEX

Personnes citées : Resnais (Alain), Cayrol (Jean), Marker (Chris)

Mots-clés : absorbement, balbutiement, chambre noire, déchronologie, disparition, enfermement, esthétique du bégaiement, éternel présent, lazaréen, monade, obsession, sphère, temporalité, temps éclaté, voyage temporel

AUTEUR

MARTINE BUBB

Doctorante en philosophie à Paris 8, rattachée à l'équipe de recherche « Arts, esthétiques, industrie » de la MSH Paris-Nord.