

Herausgegeben von
Sous la direction de
Oliver Fahle · Lorenz Engel

Der Film bei Deleuze
Le cinéma selon Deleuze



Verlag der Bauhaus-Universität Weimar
Presses de la Sorbonne Nouvelle

PSN: 1804
BUW: 1804

L'image-souvenir

Providence, d'Alain Resnais

Olivier Van Malderghem

SPA	AGONIE DE LANGHAM	AGONIE DE MOLLY	UNITÉ
1			
2			
3			
4	<p>Schreibborde hoch die Wahl... L'homme hanté par une idée fixe... Voyez le... Ici, Anne est un personnage... "Hélène" ou "pseudonyme obscur" - apparaît, se découvre... "COLLECTIVE" - "ECHO" - "MOLLY" - "Wahheit"</p>	<p>Der alte Mann bringt... Wenn das... "MOLLY" - "Wahheit"</p>	<p>... "MOLLY" - "Wahheit"</p>
5	<p>Formale + Soziale Trennung</p>	<p>Formale + Soziale Trennung</p>	<p>Formale + Soziale Trennung</p>

COL. 5 DIVISION

formelle + sociale

AGONIE DE LANGHAM

masque

AGONIE DE MOLLY

vérité

don

formelle

ROULE

Providence raconte l'une des dernières nuits de Clive Langham, auteur célèbre, cancéreux et ivrogne. On le voit, du crépuscule à l'aube, parcourir les quelques mètres qui séparent son lit de son fauteuil, puis s'y asseoir, et y attendre le jour.

Ce parcours est étiré: son corps épuisé par la maladie ne le porte plus. Son esprit, quant à lui, vagabonde, laissant apparaître des lambeaux d'images.

Cahots... le récit, le discours de Langham, ses imprécations et percées d'imaginaire n'obéissent pas à la logique des causes et des effets. Il ne profère pas un mot dans un but de communication. Il s'agit de râles, d'éruptions: images expiatoires surgissant sans prévenir, et dont il apparaît bientôt qu'elles n'illustrent le point de vue de personne.

A la caméra omnisciente de Welles, à son Kane omnipotent se substitue, avec Resnais, un Langham régressif, impuissant, au regard tourné vers l'intérieur. Il expie une faute qu'il n'a peut-être pas commise, le suicide de sa femme, Molly, alors que Kane n'éprouvera rien quand Susan Alexander tentera de mettre fin à ses jours. Parce qu'il domine, Kane ne montre aucune des images qui l'habitent: signe de son inaccessibilité, *Rosebud* reste inexplicable.

Quand Langham reprend ses forces, ou pour se distraire de sa souffrance, il se raconte une histoire. Nous voyons ses images. Mais l'intrigue qu'il imagine nous immerge dans un bouillon primitif, auquel il ne parvient pas à donner corps.

Son argument est simple: un homme, Claude Langham (son propre fils) instruit le procès d'un soldat, Kevin Woodworth, accusé d'avoir tué un vieillard. Celui-ci est vite déclaré non-coupable. La femme du procureur s'intéresse d'assez près à lui, ce qui crée une crise dans le ménage. Un vrai vaudeville. Mais ce récit rend un son étrange.

Les trajectoires croisées de ces personnages se juxtaposent sans nécessité organique à des assemblages de décors, eux - mêmes enchaînés l'un à l'autre selon un ordre en apparence arbitraire.

Claude Langham, le procureur jaloux, traverse sans encombre des décors filmés aux quatre coins de la planète. Élégant, emprunté, il parcourt distraitement ces lieux familiers, harcelant Kevin, doublement criminel à ses yeux, comme adultère et comme assassin.

Il incarne l'institution (mariage, justice). Kevin, lui, a tué, et revendique son innocence: il aurait donné la mort par charité. Un vieillard égaré régressant à l'animal l'en a supplié, dit-il. C'est un renégat: d'abord soldat comme les autres, son crime l'a fait sortir du mutisme, de cette animalité qui les guettait, lui et sa victime... Tous ces arguments forment une constellation de passions négatives (jalousie, suspicion, indifférence).

Le monde de *Providence* est figé, en déliquescence, souvent absurde. C'est le monde de la rigidité victorienne. Cependant, ces trois personnages sont fragiles. Leurs discours ou leurs attitudes s'inscrivent sur fond de terreur militaire. Tous y sont étrangers, et trois d'entre eux en sont les victimes. Kevin et Molly, l'épouse de Clive Langham, sont poursuivis, au même titre que le «vieux homme», par cette armée anonyme, incarnation de la maladie qui ronge Langham.

Parce qu'ils restent à portée de voix de Claude Langham, ils occupent l'espace du langage. L'armée, «la grande muette», occupe le reste, et tue, s'égare ce petit noyau d'êtres parlants.

Sur ce fond de violence, leurs efforts de communication semblent dérisoires.

Si le narrateur incarné (Clive Langham) a barre sur les dialogues, il n'en est pas ainsi du contexte. «Ils ne m'auront pas... «Ils l'on eue». La différence entre l'armée et lui est que celle-ci a ses propres règles de fonctionnement. Langham, en tant qu'auteur n'a de prise ni sur l'histoire ni sur les images: il ne domine que le discours de ses personnages, et tout au plus se voit-il accorder (par qui?), le droit de leur attribuer un rôle. Il assigne ainsi à Helen Wiener cette fonction: amante de Claude.

Langham doit parfois subir des apparitions de personnages: il peut alors les fuir, comme Resnais lui-même, par césure brutale, fuit les situations que crée Langham. Qui domine?

En regard de ces comportements timorés, Claude a le courage de l'inconscience. A l'abri dans sa voiture ou son langage, son vêtement, ses manières irréprochables, il reste impassible quand, devant lui, un vieillard s'écroule, mort. Au feu rouge, il contemple alors avec amusement l'abattage d'un mur. Jamais inquiété par les persécuteurs (l'armée), il n'éprouve rien. Il est l'homme «qui contrôle des émotions qu'il n'a pas» (Sonia). C'est un maître sans esclave.

Car si l'action (qui n'en est pas une) n'a pas lieu en un pays identifiable, il y a cependant un état, un ordre politique: un système juridique, une armée («This man was running away from an army patrol») est la première phrase entendue. Elle est prononcée par Claude).

Le conflit qui se joue là est à la fois un conflit entre vie et mort et un conflit entre l'animalité et l'humanité, avec ce qu'elle suppose de capacité d'agir et parler librement, de préserver l'indépendance de jugement dont l'état totalitaire ou l'état animal priverait la priver.

Le récit dans le récit commence avec le meurtre du «vieux homme» par Kevin (il déclare à son procès que «he was turning into some kind of an animal»). Le cadavre de cet homme s'exprime, via Langham, à la première personne du singulier. Ce crime est donc un parricide. Il se termine par le meur-

tre d'un frère par un autre (Claude abat Kevin: l'instant d'après, nous découvrons que, dans le monde réel, ils sont frères).

L'instauration de la prohibition de l'inceste rend impossible le parricide, celle du contrat de mariage la violence fratricide.

Cette partie du film est donc prise en charnière entre la représentation de deux meurtres fondateurs: ceux que l'instauration de la Loi aura empêché d'être reconduits.

Deux meurtres (Oedipe tue Laïos, Caïn tue Abel) dont la répression est à la source de la socialité.

Dans l'imagination de Langham, il ne s'agit cependant pas de crimes intra-familiaux. Parricide et fratricide sont transposés dans l'espace temporel, en exécutions, réalisées, qui plus est, dans le cadre d'une opération militaire.

Ne dit-on pas, pour désigner le lieu d'une bataille, le «théâtre des opérations»? La violence intrahumaine de la guerre apparaît ici comme un forme de réalisation de deux interdits, parricide et fratricide, corollaires de la poussée incestueuse. L'écriture, ici encore, opère comme un rêve: en masquant la structure familiale unissant les différents personnages, elle permet de déguiser le crime en meurtre rituel, ou en exécution justifiée.

Ainsi Kevin est-il accusé en tant que coupable du meurtre du vieux homme, et non de son père. Claude instruit par ailleurs le procès de son propre père, Clive Langham, sans le menacer de violence, cependant (scènes de la lettre qu'il lui adresse). Celui-ci le poursuit à son tour de son ironie sans complaisance, et le manipule à sa guise. Mais il craint cette armée, contre laquelle il ne peut rien. Il n'a de pouvoir réel que sur les membres de sa famille: ainsi désire-t-il Sonia, sa belle-fille.

Tous les personnages masculins du film sont donc, d'une manière ou d'une autre, poursuivis: par la maladie, par le remord, par l'accusation, par Langham lui-même.

Les hommes du film, au-delà de leur culpabilité réelle ou supposée, se montrent incapables de démontrer une quelconque affectivité. Sans désir, comme si la capacité d'aimer avait été phagocytée par le langage verbal, la recherche de la perfection de l'expression et du maintien. Leur parole est un masque. De la bouche des femmes provient au contraire une parole libératrice ou accusatrice.

Les femmes éprouvent le désir, mais n'en font éprouver aucun, sinon à Clive Langham. Elles ne sont plusieurs, d'ailleurs, qu'en apparence. Helen Wiener, l'amante de Claude, a non seulement le visage, mais aussi la maladie de Molly Langham, épouse de Clive. Couple incestueux? Pas dans l'espace du rêve. Sonia et Helen s'échangent les voix, les discours. Tous ces personnages sont interchangeables, se confondent. Le langage amoureux

que tient Sonia s'adresse autant à Langham qu'à Kevin (au père comme au fils). Le premier, *via* son fils, ne répond que par le corps (une érection).

De toute façon, atteints par la maladie qui les rive au sol, privés de liberté de se mouvoir (Molly), ou simplement tétanisés par le langage de l'autre, les personnages sont, le plus souvent assis: on évoque beaucoup le sexe, dans *Providence*, mais on le pratique peu. «Lay down»!, ordonne Langham à Kevin et Sonia. Mais ils n'en font rien. L'on se couche pour faire l'amour, mais aussi pour mourir. Et l'on entretient la conversation comme un feu: pour éviter l'extinction, la mort. La mobilité reste le privilège du réalisateur.

L'on voit parfois un personnage entrer ou sortir, mais son déplacement ne résulte pas d'une intention. «I don't mind where I am» dit Kevin. Les personnages n'ont pas de lieux qui leur soient propres. Si Langham attribue à ses personnages des *fonctions* et des paroles, le cinéaste, quant à lui, garde autorité sur les choix de lieux de l'action. Les personnages y entrent et en sortent sans même remarquer l'incongruité de leur situation.

De cette distribution des pouvoirs résulte un éclatement de la traditionnelle hiérarchie des narrateurs. Avec l'image-mouvement plusieurs récits peuvent certes se juxtaposer, mais ils restent cependant interdépendants et participent tous d'une même volonté d'atteindre l'unité organique, sournoise unaniment au mouvement général du récit.

Resnais instaure un monde soumis aux brutalités et aux caprices d'un vieillard agonisant, en conflit fréquent avec son réalisateur, lequel trouve bien souvent à se confondre avec son imaginaire même. L'image que nous voyons nous est présentée parfois comme celle qui se forme dans la subjectivité de Langham, parfois comme une «bulle de méthane», fruit de la volonte de personne, sinon d'un réalisateur diabolique qui manipule Langham lui-même en le confrontant à des messages paradoxaux. Le réalisateur, et avec lui le spectateur, devient la morphine même, et traite parfois Langham comme un rat de laboratoire.

Ce qui nous est montré n'est pas le point de vue d'un vivant, ni celui d'un cinéaste: c'est celui d'un mourant, d'un auteur-cristal.

Un cinéaste aurait voulu les images. En tant qu'auteur littéraire, Langham, s'il domine (non sans fierté, d'ailleurs) le dire de chacun, et substitue parfois sa voix à celle des personnages, se trouve démuné devant elles. Il ne choisit ni ne domine. Le cinéaste tend ici des pièges au narrateur incarné (Langham), au lieu de collaborer avec lui.

L'imaginaire est créateur parce qu'il met des mots sur les images: et de cette association provient ce texte paradoxal qui projette son auteur au-delà des limites de sa propre vie. Ainsi, en regard du corps du «vieux homme», on entend Langham s'effrayer de ce qu'Edgington s'approprie à le couper en morceaux («He wants to cut me up!»). Entre le vieillard agonisant (Langham) et

le loup-garou qu'abat Kevin (l'homme vieux), existe une relation particulière: comme si Langham avait voulu, en s'identifiant passagèrement à lui, donner un sens à sa présence étrange dans le film.

A la belle harmonie entre tous le narrateurs que suppose un récit organique, Resnais substitue donc ici une relation conflictuelle entre lui-même et le narrateur incarné. Mais c'est de ce conflit que provient, en grande partie, l'effet de fascination du film.

Image-souvenir: nous la voyons se constituer devant nos yeux, anticipant la propre mort de Langham. Il procédera, comme tout écrivain, par essai et erreur. Mais nous apprendrons autant des ratages que des réussites. Sous ces aspects, le film a un propos presque didactique: il nous communique, à travers cette souffrance, le «comment» de la mutation de l'immobilité sensorimotrice en créations spatio-temporelles. Langham prépare aujourd'hui le souvenir de demain, quand il aura, pour sa part, disparu du monde des mortels. Il y a écriture, avec ce qu'elle comporte d'anticipation d'une relecture – remémoration future.

Tous les personnages entretiennent d'ailleurs un rapport avec la mort. Langham, pendant toute la première moitié du film, oppose aux inventions de son inconscient des stratégies de contournement, évite des incongruités ou au contraire les provoque. Elles apparaissent d'abord un jeu gratuit, mais bientôt se révèlent être une manière de résister par l'absurde à l'annonce d'une vérité: il y a ceux que Langham ne veut pas entendre, il y a ceux qu'il ne veut pas voir. Les mutations de personnalité apparaîtront dès lors comme des subterfuges voués à éviter l'accusation que Langham ne pourrait éviter de formuler vis-à-vis de lui-même s'il en venait à cesser de jouer avec les mo(r)ts.

Cet autre lui-même est, dans son propre rêve, son fils, celui que Langham charge, initialement, du rôle non d'accusé, mais de procureur. Car, quand on en vient à reconnaître Molly en Helen, on l'entend en même temps rappeler que c'est par le vin porté à l'exacte température que s'acquiert son estime: on reconnaît cette fois Clive Langham en Claude.

Les accusations que, s'adressant à Claude, Molly porte contre Clive Langham, lui attribuant la responsabilité directe de sa mort, s'adressent de manière évidente à Langham lui-même, et il n'en est donc d'aucune manière l'auteur, au point qu'il la supplie de ne pas poursuivre.

Langham se voit ici débordé par ses propres créations. Elles acquièrent d'autant plus de vérité qu'elles échappent au créateur. Une relation nouvelle s'établit donc ici entre les uns et les autres.

Au début du film, l'on voit Langham créer des personnages, avec lesquels il joue, et desquels il se gausse. Le maître du jeu, c'est lui, et il prononce à leur endroit des jugements sans appel.

Quant apparaissent des réminiscences de la mort de Molly, la vérité se fait jour d'une manière chaque fois plus cruelle, alors que les personnages fictifs font progressivement place aux personnages réels.

Ce jeu de la vérité et du mensonge, nous sommes très vite conviés à en comprendre l'essence, lorsque Langham prête sa voix à ses personnages, par exemple. Dès lors, les personnages sont désormais dissociés des concepts.

Nous avançons, avec l'image-mouvement, des mutations psychologiques: par exemple, la construction du scénario autour d'un basculement de la passivité à l'activité caractéristique du cinéma américain et reprise par beaucoup de cinéastes européens (le personnage principal est passif pendant la première moitié du film, actif pendant la seconde).

Ce film propose quant à lui des personnages qui n'évoluent pas, ils n'ont pas à proprement parler de personnalité et donc de psychologie. Ils laissent simplement place à la vérité. Ces pures créations deviennent alors des masques: ils en ont d'ailleurs l'impassibilité (l'impassibilité du masque a son pendant dans la rigidité affective des personnages masculins). Et c'est précisément cette impassibilité qui permettra à autant de discours et de voix différents d'être représentés en un même visage.

Des visages toujours semblables en des lieux chaque fois différents, énonçant des propos qui ne leur appartiennent pas toujours; personnages médiumniques, ils sont voués à s'interroger sur leur place dans le monde, à attendre qu'une parole qui leur est étrangère vienne meubler le silence et le vide qu'ils occupent/qui les occupe, dépourvus de volonté claire. Ce qui s'articule, se déplace malgré eux, c'est cette accusation que Langham portera, via ses médiums, contre lui-même.

C'est-à-dire que Langham se trouve progressivement pris au jeu dont il se croyait maître.

Certes, il est réel, à la différence de ses personnages masculins, il est doté des «guts» sans lesquels il n'est pas d'humain. Certes, peut-on penser, il s'est entouré initialement de toutes les précautions, se déguisant sous les traits d'un cadavre dont les entrailles manquent (à l'instar des autres personnages). Mais cet univers trop parfait est fragile: il échappera vite à son contrôle, miné par le lent travail du concept comme par une maladie. Une vérité se fera jour, fusant entre les visages impassibles, les éclairages raffinés, le monde glacé de la distinction et du contrôle de soi.

Les images du délire de Langham sont d'une irréprochable *propreté*.

Comme l'âme de Claude, elles sont sous le contrôle exclusif d'un réalisateur qui partage son goût pour l'architecture classique. Dans ces décors, pas de papier gras: les façades disparaissent sous une patine qui leur confère une «british touch» caractéristique de Claude. A l'intérieur des bâtiments choisis avec soin par Resnais, Claude se sent d'autant plus à l'aise que les autres y sont déplacés: morts en sursis, ils parcourent hâtivement quelques salons

stylés, lieux bizarres ou composites. Claude y est chez lui, les traverse avec l'aisance d'un habitué.

Ces appartements apparaîtront vite comme l'antichambre du néant: il accueille ses hôtes sans autre motif que la volonté de faire des comptes, établir des jugements, et s'il est procureur au travail, il l'est aussi dans sa vie privée: celui-là même qui réglemente le passage de vie à trépas des vivants qu'il rencontre. Molly, son propre père (qui se révélera être lui-même), Sonia, qui s'avèrera bientôt être une autre des incarnations de Molly (Helen sous sa facette jeune), Kevin, dont il instruit le procès (il s'avèrera être son frère), le vieil homme, dont il commandite l'autopsie etc...

Claude, sans en rendre lui-même, demande donc des comptes. Son cynisme est le masque qu'emprunte Langham pour cacher ses propres terreurs.

Il cédera à la peur, confiant à Claude la faculté de bavarder à perte de vue sur les sujets les plus graves. Dans le film qu'il se fait, l'espace et les lieux suspects sont sous sa juridiction. Les personnages, quand ils se révoltent contre leur auteur, détruisent alors le dispositif qu'il a mis en place.

«They got you, Molly». En murmurant cette phrase, Langham voit (en même temps que nous) de grands espaces occupés pas des victimes esseulées, muettes, placées sous la garde des soldats, espace mortifère. «Ils t'ont eue, Molly.» Est-ce bien sûr? N'est pas plutôt lui?

«Ils» n'ont pas «eu Molly»: l'auteur même de sa mort n'est autre que Langham lui-même, celui qui a «eu» sa secrétaire «more than once», mais ne supporte pas que Molly ait «été eue».

C'est cette vérité qui se fera jour progressivement, quand les correspondances entre monde réel et monde imaginaire auront été établies: le récit, sous cet aspect, est une entreprise de démythification et de démythification.

Le mythe sera intelligible pour celui qui saisit les correspondances proposées par Resnais: il faut associer des paroles prononcées en des temps et des lieux différents, par des personnages eux-mêmes différents. Rien là que de très classiquement policier, sinon que le film lui-même se présente comme l'énigme.

Et l'émergence de la vérité implique la régression: le loup-garou est un métissage d'homme et d'animal, et Langham revient à la vie intra-utérine, où des voix s'accrochent aléatoirement à des images. Grâce à quoi la faute est enfouie, attribuée à d'autres. Le vieil homme supplie qu'on le débarrasse de la vie, qu'on l'étripe, au sens propre. Et ceux-là même qui le tueront ne sont pas différents de ceux qui ont emporté Molly.

La maladie se confond avec l'armée, qui se confond elle-même avec la pulsion de mort. Si le propos de Langham nous apparaît à première vue déconstruit, «provocably obscure», on découvre, en deuxième analyse, que cette obscurité même relève d'une stratégie de retour à l'innocence: la faute est

projetée sur autrui, le mal que l'on subit et celui que l'on provoque sont attribués à un seul et même persécuteur.

L'ambiguïté même de la situation apparaîtra avec le procès de Kevin, innocenté par le jury parce que son meurtrier répondait aux vœux de l'homme vieux. Avant et après ce même procès, l'on voit l'armée à laquelle il appartient persécuter sans raisons, et en toute liberté, des personnes innocentes.

Kevin, soldat bavard, ressemble trop à Clive Langham, il ne saurait être mauvais. Ceux-là même en lesquels il ne peut se retrouver, ce sont ces soldats muets, qui pourchassent silencieusement les civils. Il ne peut leur prêter provisoirement son âme, via un acte de parole. «They.» – «They'll never get me» dit Langham en début de film.

Langham, dans son ivresse, tente de maintenir cette répartition des rôles, d'éviter ce qui pourrait apparaître bientôt comme un retour à la lucidité, à la conscience de sa faute. Pourtant, s'il est alors poursuivi, ce sera, s'avèrera-t-il bientôt, non par la soldatesque, mais pas sa faute elle-même.

La maladie qui le ronge est moindre que la culpabilité. Si la langue française utilise la même expression pour désigner culpabilité et maladie («être rongé par...»), c'est qu'elles ont en commun un même mécanisme. Langham peut, à bon droit, se soigner en recourant aux mêmes ruses, car contourner l'un, c'est surmonter l'autre.

Et ce vieil homme que l'on voit, sur la table du médecin légiste, vidé de ses viscères, c'est un Langham débarrassé de ses tripes, en même temps l'image emblématique de ceux qui habitent son esprit: personnages éviscérés associés au désir de pureté et de maîtrise. Un monde paisible, propre, immaculé, émasculé, à la différence du vécu de Langham: «Live by the guts, die by the guts», dit-il de lui-même. Le vécu renvoie, par ailleurs, et nous l'avons vu, plus profondément à une recherche de son salut dans la mort de l'autre: comme le fait le médecin légiste, Langham éviscère ses victimes. Il vise, quant à lui, à les dépouiller de leurs substance vitale, de leur désir même. Les êtres ainsi créés ne sont plus alors que des «fuckin' constructions» (Sonia – Helen Wiener).

Cet ivrogne de génie nous fascine: il évoque, à titre de métaphore, une involution, retournement de la flèche du temps.

D'un point de vue darwinien, l'homme suit l'animal, et nous pouvons augurer qu'à notre propre descendance, nous apparaîtrons comme des figures imparfaites, esquisses encore trop animales, anticipations d'une humanité qui n'est aujourd'hui qu'ébauchée.

Langham, après avoir vidé ses proches de leurs entrailles, s'en videra lui-même, laissant après lui une oeuvre considérable et un peuple d'ombres et de masques.

Posséder la faculté de s'exprimer, comme le fait le cadavre, alors que toute vie a disparu, témoigne de ce qu'une «vie sans tripes» est possible, en

dépit de ce qu'énonce le sens commun: mais on devient alors la chose de Langham. La victoire sur la mort est une victoire sur l'amour, l'animal n'est jamais amoureux.

Langham, s'il s'est avéré prodige quand il s'agissait de son oeuvre ou de sa descendance, a des enfants stériles, tant dans leur version fantasmée que dans le version réelle: aucun de ses fils, quand ils viennent lui rendre visite, n'apporte en offrande la présence de petits-enfants.

En poussant sa femme au suicide, il clot son monde, s'approprie une fécondité qui fait de lui l'«égal de Graham Green», nourrit son oeuvre et stérilise sa descendance. «Did you create all this mess just to have something to write about?» lui est-il reproché (par Kevin).

Ce même génie créateur, en puisant sa force dans sa propre descendance, inverse le circuit qui va des morts aux vivants. Il va des vivants aux morts-vivants, aux loups-garous...

Ceci ne nous explique cependant pas pourquoi le Langham rasé de près, vêtu élégamment, que nous découvrons dans la séquence de fin, semble, après cette interminable agonie, avoir recouvré la santé.

Cette animalisation contre laquelle lutte l'homme vieux, et que l'on confondra provisoirement avec la maladie qui ronge Langham, ne finit-il pas par la faire subir à son propre fils Kevin, qui se transforme, à la fin du film, lui-même en loup-garou? C'est alors qu'il se fait tuer par son frère, Claude, lequel rejette en définitive la faute et la maladie sur lui. Kevin a tué, puis il est tué. Claude a tué celui-là même à qui Langham, sous la figure de l'homme vieux, demande de l'achever («Please! Please!»). Nous l'avons vu, l'on se fait tuer circulairement là même où, peu de temps auparavant, l'on a tué. Kevin a tué le père, Claude a tué le frère.

Si Kevin, soldat parricide à son insu, se retrouve ainsi remplacer la victime par le bourreau, c'est parce qu'il a trouvé, en la personne de Claude, un substitut.

Laisant là les deux frères s'entre-tuer, le père peut tirer son épingle du jeu, laisser se perpétuer ce processus mortifère sans y laisser lui-même sa peau, échappant ainsi au destin qui voulait qu'il mourut pour que vive le fils. «Il a déjà donné» dans l'espace littéraire; pourquoi donnerait-il dans l'espace réel?

Le père disparaît ainsi, au plan symbolique, et apparaît, au plan réel.

L'auteur du film quant à lui, révèle les liens familiaux qui unissent les personnages de la partie nocturne.

La séquence de fin montre un univers enfin apaisé. Le retour, avec le jour, d'être tangibles, commence avec l'arrivée, auprès de Langham, de ceux qui, reconnaissables par leurs visages, leurs noms ou leurs prénoms, se révèlent posséder des liens de parenté (frère, fils) qui restaient obscurs dans sa première partie (Cf ante).

Ils entourent Langham: le père. Des dons ont lieu: une longue – vue ancienne, un couteau «ayant appartenu à Hemingway», une oeuvre érotérique: «Les échelles du temps». Cadeaux non dépourvus de signification: ils sont tous trois refermés. La longue vue, le couteau, le livre resteront pliés entre les mains de Claude: comme les offrandes du potlatch, voués à rester inutilisés. Les ouvrir, comme s'y essaye Clive Langham, serait éveiller les monstres que, pendant sa nuit trop imprégnée de morphine et de vin, il a rencontré trop souvent, alors même qu'il voulait s'en servir comme d'un leurre, et que, croyant endormir sa douleur, il réveillait sa faute.

Comme les objets restent fermés, le souvenir même de celle-là qui fut sa victime ne sera jamais évoqué: un anniversaire est jour de fête, non de deuil.

Ce trio masculin est assassin. Claude est fratricide, Kevin est patricide, enfin Langham lui-même ne peut être considéré innocent. L'on ne peut, en effet, manquer de voir, dans la dégradation de la relation conjugale de Claude Langham et Sonia, que l'expression de la révolte du personnage féminin vis-à-vis de son auteur, révolte qu'éprouva Molly, la femme de Langham dans «la vie réelle», avant de mettre fin à ses jours. Enfin, la mort de Kevin, celle de celui qui se révélera ensuite être son fils, est clairement le fruit (imaginaire) de la volonté de Langham.

La séquence de fin marque donc un retour fragile à l'unité familiale: on sait désormais que, dès que Langham aura cessé de résister à la maladie, cet univers délicieux (amour, prévenance, compassion) laissera la place à la poursuite de la mort de l'autre et de la saisie de son image.

Cette séquence rend un son plausible que ne possède pas la partie nocturne. Cependant, on y perçoit aussi les mensonges auxquels oblige la bien-séance. «La vie est un songe»: ou un mensonge, comme la vérité pour Nietzsche. Si le sommeil de la raison engendre des monstres (Goya), il peut aussi, en nous éloignant de la plausibilité, nous faire accéder à une vérité qui est tout sauf vraisemblable.

Le dernier rêve d'une homme est aussi son dernier souffle. Comme il appelle lui-même les bouteilles vides des «cadavres», il n'en finit pas de se vider («I have a book to finish!»): être vide, c'est être mort. Les enfants qui l'entourent sont témoins de sa force, et ignorent ou feignent d'ignorer que le prix à payer pour cette vitalité est leur propre stérilité.

Cette séquence ne montre désormais plus que le surface des choses, des relations harmonieuses tissées entre Langham et ses enfants. Tout l'artifice caractéristique de la séquence de nuit, Resnais le transfère au caractère convenu des poses, des gestes, des attitudes. Il montre ici l'instauration d'un secret: celui qui entourera, désormais, la mort équivoque de Molly Langham.

La séquence de fin est construite selon les principes aristotéliens d'unité de temps, espace, action: la structure familiale, dont les personnages, éclatés avaient été distribués dans des espaces-temps différents apparaît. Ils étaient

voués à se croiser mais non à s'aimer. Dans la partie nocturne du film, l'unité horizontale de l'espace a laissé place à une unité verticale. Effleurent des «rappes de passé»: l'image-souvenir se passe d'horizon géographique, la communication fait place à l'approfondissement.

Nous avons ici une absence de volonté générale, à laquelle (et de laquelle) participeraient les volontés particulières, tant des personnages que des instances narratives. La relation très particulière qu'elles entretiennent doit être envisagée sous un autre angle. De leur étrangeté réciproque résulte une absence de complémentarité. Dès lors, comment qualifier l'unité résultant de ce qui, en première analyse, se présente comme étant plutôt la *juxtaposition* de trois démarches?

Dans cet espace-temps schizé ne subsistent que des êtres eux-mêmes schizés: personnages, réalisateur n'en finissent pas de célébrer l'indifférence qui les unit-sépare. Ruptures, césures ne se font cependant pas au hasard. *Providence* est un film – clé parce qu'il instaure un nouveau mode de construction cinématographique, une unité de nature schizoïde, laissant une béance abyssale entre les subjectivités, et substituant à l'unité familiale (dont le principe est l'interdit de l'inceste avec le parent de sexe opposé) l'unité narcissique du même au semblable, dont le principe dynamique est l'interdit de l'inceste avec la soeur ou le frère. *Providence* a par exemple inspiré très directement Jaco Van Dormael dont le film *Toto le Héros*, qualifié très justement de post-moderne par Dominique Nasta, parce qu'il montre des reflets et des dédoublements, conte l'impossible amour incestueux d'un frère pour sa soeur.

Ces conflagrations narratives ne doivent pas induire en erreur: s'il y a une apparence de disparité, si Resnais multiplie ainsi les changements de régime, il possède néanmoins un principe d'organisation du chaos non manifeste, mais souterrain. L'éroulement du schème sensori-moteur suppose l'investissement d'un langage autre qui se substitue à la construction hiérarchisée scènes-séquences, actes etc...

Les répétitions, les «déjà vu» donneront au film une cohérence bidimensionnelle: elles permettront une lecture tabulaire de l'espace-temps filmique. Examinons *Providence* au travers d'une grille très simple. Nous verrons que le langage de Resnais lui-même repose sur l'entrelacement de deux types de symétries: d'une part, autour d'un axe vertical, d'autre part, selon un axe horizontal. Resnais dispose de part et d'autre de ces axes, soit des similitudes, soit des différences (des antithèses), de telle sorte que les recoupements effectifs entre «trame» et «chaîne» forment un tissu que, plutôt que narratif, nous devrions appeler poétique.

Dans le tableau que nous présentons ici (Cf tableau annexé), sont répertoriés, selon les colonnes, les différents éléments évoqués plus haut.

Les colonnes 1 et 2 font état des similitudes, selon un axe de symétrie vertical, dans la colonne 1, selon un axe de symétrie horizontal, dans la colonne 2.

Les colonnes 4 et 5 montrent les oppositions, et leur répartition dans le film, selon un axe de symétrie horizontal dans la colonne 4, et selon un axe vertical dans la colonne 5.

La colonne 3 reprend le parcours de Langham (en mélangeant les deux types de symétries).

Examinons le tableau ainsi formé: colonne 1, les travellings sur les arbres, en début de film, renvoient à ceux de la fin. La mort de l'homme vieux, à celle de Kevin en fin de quatrième partie. Les décors « palais de justice » et « restaurant » suivent ou précèdent ces deux événements. Le décor « terrasse » se retrouve de part et d'autre du même centre de gravité, le milieu du film.

Dans la colonne 2, l'interpellation de Sonia par Langham se trouve en début de première partie et en début de dernière partie (« Sonia! »). Un grand hall d'entrée mettant en scène Kevin et Claude se trouve en fin de première et deuxième partie, une scène en extérieur avec Sonia et Kevin en début de 5ème et 6ème sous-partie, une scène de salon mondain en fin de 5ème et 7ème partie, une scène dans laquelle Claude dicte une lettre en début de première et troisième partie, une scène de repas, dans laquelle il est fait allusion à un « moral langage » en fin de 6ème et 8ème partie...

	TRAV ARBRES				TRAV ARBRES
COL.1	MORT H.V. PALAIS JUST. RESTO	TERRASSE	MORT K. PALAIS JUST. RESTO	TERRASSE	SONIA!
COL.2	'SONIA! HALL K.-CL.	HALL EXT. K.-CL. K.-S.	EXT. K.-S. LADY D'YING.	SONIA! SALON INVITES	REPAS INVITES
COL.3	BUREAU CL. LETTRE	BUREAU CL. LETTRE	REPAS INVITES "MORAL LANGUAGE"	REPAS INVITES "MORAL LANGUAGE"	REPAS INVITES "MORAL LANGUAGE"
COL.4	ECHIRE	LIRE			
COL.5	DIVISION formelle+ sociale	AGONIE DE LANGHAM	AGONIE DE MOLLY	UNITÉ formelle+ sociale	
	masque		don vérité	contre-don	

Dans la colonne 5, on trouve une relation de symétrie entre la division (90° sociale et formelle) que montre la première partie et l'unité (formelle et sociale) que montre la dernière partie, et une opposition-complémentarité entre l'agonie de Langham, qui sous-tend toute la première partie, et l'agonie de Molly, qui sous-tend la seconde partie.

Dans la colonne 3, le Langham assis du début renvoie à celui de la fin, le suppositoire qu'il s'infirge à la fin de la première partie à sa défécation de la fin de la quatrième partie, ses rires de début de deuxième partie à ses pleurs de début de sixième partie.

Enfin, en colonne 4, on voit Langham écrire lorsqu'on le découvre. L'écriture du début renvoie à la lecture de la fin (avant l'arrivée de ses enfants, Langham relit ses notes de la nuit).

Différences et répétitions ne sont pas, chez Resnais, des enjolivements stylistiques: elles sont essentielles à la constitution d'une architecture, à l'image du cristal de l'image-temps. De cette forme neuve d'écriture audiovisuelle émerge la possibilité d'une graphie du film, substituant aux trois dimensions d'espace + une dimension de temps *distincts* caractéristiques de l'image-mouvement, une représentation du film tridimensionnelle, dans laquelle l'espace et temps sont *indistincts*. Une architecture du temps.

Olivier van Malderghem,
HECS, Bruxelles

1) Dominique Nasta, « Structures cristallines dans *Toto Le Héros* ou l'audio-vision postmoderne », in Revue Belge du Cinéma, n° 36-37, avril 1994, pp. 41-53.

Herausgegeben von
Sous la direction de
Oliver Fahle · Lorenz Engel

Der Film bei Deleuze
Le cinéma selon Deleuze



Verlag der Bauhaus-Universität Weimar
Presses de la Sorbonne Nouvelle

PSN: 1804
BUW: 1804