

ALAIN ROBBE-GRILLET

L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD



LES ÉDITIONS DE MINUIT

INTRODUCTION

On nous demande souvent comment nous avons travaillé, Alain Resnais et moi-même, pour la conception, l'écriture et la réalisation de ce film. Répondre à cette question indiquera déjà tout un point de vue sur l'expression cinématographique.

La collaboration entre un metteur en scène de cinéma et son scénariste peut prendre des formes très variées. On pourrait presque dire : autant de films, autant de méthodes de travail différentes. Celle qui néanmoins semble la plus répandue, dans le cinéma commercial traditionnel, consiste à séparer plus ou moins radicalement le scénario et l'image, l'anecdote et le style, bref le « contenu » et la « forme ».

Par exemple : l'auteur décrit une conversation entre deux personnages, il fournit donc les paroles prononcées, et quelques indications sur le décor ; s'il est plus précis, il ajoute le détail des gestes ou le jeu des physionomies ; mais c'est toujours le metteur en scène qui décide ensuite comment l'épisode sera photographié, si les personnages seront vus de loin ou si leurs visages occuperont tout

© 1961 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie,
20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris

ISBN 2-7073-0311-9

l'écran, quels mouvements effectuera la caméra, quels seront les changements de plan, etc. On sait cependant que la scène prendra, dans l'esprit du spectateur, des sens très différents, opposés même parfois, selon que l'image montrera ces deux personnages de dos ou de face, ou leurs deux visages alternativement en une succession rapide. Il pourra aussi arriver que la caméra laisse voir tout autre chose pendant leur dialogue, ne serait-ce que le décor qui les entoure : les murs de la pièce où ils se trouvent, les rues où ils marchent, des vagues qui déferlent sous leurs yeux. On imagine très bien, à la limite, une scène où les paroles et les gestes seraient particulièrement anodins et disparaîtraient tout à fait dans le souvenir du spectateur, au profit des formes et du mouvement de l'image, qui auraient seuls de l'importance, qui sembleraient seuls avoir une signification.

C'est ce qui fait, justement, que le cinéma est un art : il crée une réalité avec des formes. C'est dans sa forme qu'il faut chercher son véritable contenu. Il en va de même pour toute œuvre d'art, dans un roman par exemple. Le choix d'un mode de narration, d'un temps grammatical, d'un rythme de phrase, d'un vocabulaire, y a plus de poids que l'anecdote elle-même. Aussi n'imaginait-on pas un romancier qui se contenterait de fournir une anecdote à un *metteur-en-phrases* qui, lui, rédigerait le texte à livrer au lecteur. Le projet qui préside à la conception d'un roman comporte à la fois l'anecdote et son écriture ; souvent même c'est la seconde qui a l'antériorité dans la tête du créateur, comme un peintre peut rêver d'un tableau tout en lignes verticales avant de songer à représenter un quartier de gratte-ciel.

Et de même, sans doute, pour un film : concevoir une histoire à filmer, il me semble que ce devrait être

déjà la concevoir en images, avec tout ce que cela comporte de précisions non seulement sur les gestes et les décors, mais sur la position et le mouvement des appareils, ainsi que sur la succession des plans au montage. L'accord n'a pu se faire, entre Alain Resnais et moi, que parce que nous avons dès le début *vu* le film de la même manière ; et non pas en gros de la même manière, mais exactement, dans son architecture d'ensemble comme dans la construction du moindre détail. Ce que j'écrivais, c'est comme s'il l'avait eu déjà en tête ; ce qu'il ajoutait au tournage, c'était encore ce que j'aurais pu inventer.

Il est important d'insister là-dessus, car une entente si complète est probablement assez rare. Mais c'est elle, précisément, qui nous a décidés à travailler ensemble, ou plutôt à travailler à une œuvre commune, car, d'une façon paradoxale, et grâce à cette identité parfaite de nos conceptions, nous avons presque toujours travaillé séparément.

Au départ, l'initiative de nous réunir appartient aux producteurs du film. Un jour de la fin de l'hiver 59-60, Pierre Courau et Raymond Froment vinrent me trouver pour me demander si je voulais rencontrer Resnais, et ensuite, éventuellement, écrire pour lui. J'acceptai aussitôt l'entrevue. Je connaissais l'œuvre de Resnais, j'y admirais une composition extrêmement volontaire et concertée, rigoureuse, sans excessif souci de plaire. J'y reconnaissais mes propres efforts vers une solidité un peu cérémonieuse, une certaine lenteur, un sens du « théâtral », même parfois cette fixité des attitudes, cette rigidité des gestes, des paroles, du décor, qui faisaient en même temps songer à une statue et à un opéra. Enfin j'y retrouvais la tentative de construire un espace

et un temps purement mentaux — ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective — sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote.

On connaît ces intrigues linéaires du cinéma dit « de papa », où l'on ne nous fait grâce d'aucun maillon dans la succession des événements trop attendus : le téléphone sonne, l'homme décroche, on voit alors l'interlocuteur qui appelle au bout du fil, l'homme répond qu'il arrive, il raccroche, franchit la porte, descend l'escalier, monte dans sa voiture, file le long des rues, arrête sa voiture devant une porte, monte un escalier, appuie sur une sonnette, un domestique vient lui ouvrir, etc. Notre esprit, en réalité, va plus vite — ou plus lentement, d'autres fois. Sa démarche est plus variée, plus riche et moins rassurante : il saute des passages, il enregistre avec précision des éléments « sans importance », il se répète, il revient en arrière. Et ce temps mental est bien celui qui nous intéresse, avec ses étrangetés, ses trous, ses obsessions, ses régions obscures, puisqu'il est celui de nos passions, celui de notre *vie*.

C'est de tout cela que nous avons parlé, Resnais et moi, lors de notre première rencontre. Et nous sommes tombés d'accord sur *tout*. La semaine suivante, je lui soumettais quatre projets de scénarios ; il se déclara prêt à les tourner tous les quatre, ainsi d'ailleurs que deux au moins des romans que j'ai publiés. Après avoir hésité quelques jours, nous décidâmes de commencer par *L'Année dernière à Marienbad*, qui portait déjà ce titre (ou quelquefois, seulement : *L'année dernière*).

Je me mis donc à écrire, seul, non pas une « histoire », mais directement ce que l'on appelle un *découpage*, c'est-à-dire la description du film image par image tel

que je le voyais dans ma tête, avec, bien entendu, les paroles et les bruits correspondants. Resnais venait régulièrement chercher la copie et s'assurer que tout était bien tel qu'il l'imaginait. C'est cette rédaction une fois terminée que nous avons longuement discuté ensemble, et pour constater de nouveau notre complète entente. Resnais voyait si bien ce que je voulais faire que les quelques rares modifications qu'il me suggéra, ça et là, dans le dialogue par exemple, allaient toujours dans mon propre sens, comme si j'avais moi-même fait des remarques sur mon propre texte.

Pour les prises de vues, il se passa la même chose, exactement : Resnais, à son tour, travailla seul, c'est-à-dire avec les acteurs, avec Sacha Vierny qui dirigeait la photographie, mais sans moi. Je n'ai même jamais mis les pieds sur le plateau. J'étais à Brest, puis en Turquie, tandis qu'ils tournaient en Bavière, puis à Paris en studio. Resnais a raconté ailleurs l'étrange atmosphère de ces semaines, dans les châteaux glacés de Nymphenburg, dans le parc glacé de Schleissheim, et la façon dont Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig et Sacha Pitoëff s'identifiaient peu à peu à nos trois personnages sans nom, sans passé, sans aucun lien entre eux que ceux qu'ils créaient par leurs propres gestes et leurs propres voix, leur propre présence, leur propre imagination.

Lorsque, rentré en France, j'ai enfin vu le film, il en était déjà au stade du « pré-montage », il avait déjà sa forme à peu de choses près ; et c'était bien celle que j'avais voulue. Resnais avait conservé aussi complètement que possible le découpage, les cadrages, les mouvements d'appareils, non pas par principe, mais parce qu'il les sentait de la même façon que moi ; et c'est encore parce qu'il les sentait de la même façon qu'il les avait

modifiés lorsque c'était nécessaire. Mais naturellement il avait, dans tous les cas, fait mieux que de respecter mes indications : il les avait réalisées, il avait donné à tout cela l'existence, le poids, le pouvoir de s'imposer aux sens du spectateur. Et je m'apercevais alors de tout ce qu'il avait mis lui-même (bien qu'il répât sans cesse avoir seulement « simplifié »), de tout ce qui n'était pas mentionné dans le *script* et qu'il avait dû inventer, à chaque plan, pour produire l'effet le plus convaincant, le plus fort.

Il ne me restait plus qu'à terminer quelques raccords de texte, pendant que Henri Colpi mettait la dernière main au montage. Et, maintenant, à peine pourrais-je citer un ou deux points, dans tout le film, où peut-être... : ici une caresse que je voyais moins précise, là une scène folle un peu plus spectaculaire... Mais je ne le dis que par extrême scrupule, car nous avons même l'intention, à la fin, de signer l'ensemble conjointement, sans séparer le scénario de la mise en scène.

Mais l'anecdote elle-même n'était-elle pas déjà une sorte de *mise en scène* du réel ? Il suffit d'en donner un bref résumé pour que l'on s'aperçoive de l'impossibilité qu'il y aurait de faire, sur ce thème, un film de forme traditionnelle, je veux dire un récit linéaire aux enchaînements « logiques ». Tout le film est en effet l'histoire d'une persuasion : il s'agit d'une réalité que le héros crée par sa propre vision, par sa propre parole. Et si son obstination, sa conviction secrète, finissent par l'emporter, c'est au milieu de quel dédale de fausses pistes, de variantes, d'échecs, de reprises !

Cela se passe dans un grand hôtel, une sorte de palace international, immense, baroque, au décor fastueux mais glacé : un univers de marbres, de colonnes, de ramages

en stuc, de lambris dorés, de statues, de domestiques aux attitudes figées. Une clientèle anonyme, polie, riche sans doute, désœuvrée, y observe avec sérieux, mais sans passion, les règles strictes des jeux de société (cartes, dominos...), des danses mondaines, de la conversation vide, ou du tir au pistolet. A l'intérieur de ce monde clos, étouffant, hommes et choses semblent également victimes de quelque enchantement, comme dans ces rêves où l'on se sent guidé par une ordonnance fatale, dont il serait aussi vain de prétendre modifier le plus petit détail que de chercher à s'enfuir.

Un inconnu erre de salle en salle — tour à tour pleines d'une foule guindée, ou désertes —, franchit des portes, se heurte à des miroirs, longe d'interminables corridors. Son oreille enregistre des lambeaux de phrases, au hasard, ici et là. Son œil passe d'un visage sans nom à un autre visage sans nom. Mais il revient sans cesse à celui d'une jeune femme, belle prisonnière peut-être encore vivante de cette cage d'or. Et voilà qu'il lui offre l'impossible, ce qui paraît être le plus impossible dans ce labyrinthe où le temps est comme aboli : il lui offre un passé, un avenir et la liberté. Il lui dit qu'ils se sont rencontrés déjà, lui et elle, il y a un an, qu'ils se sont aimés, qu'il revient maintenant à ce rendez-vous fixé par elle-même, et qu'il va l'emmener avec lui.

L'inconnu est-il un banal séducteur ? Est-il un fou ? Ou bien confond-il seulement deux visages ? La jeune femme, en tout cas, commence par prendre la chose comme un jeu, un jeu comme un autre, dont il n'y a qu'à s'amuser. Mais l'homme ne rit pas. Obstiné, grave, sûr de cette histoire passée que peu à peu il dévoile, il insiste, il apporte des preuves... Et la jeune femme, peu à peu, comme à regret, cède du terrain. Puis elle

prend peur. Elle se raidit. Elle ne veut pas quitter ce monde faux mais rassurant qui est le sien, dont elle a l'habitude, et qui se trouve représenté pour elle par un autre homme, tendre et distant, désabusé, qui veille sur elle et qui est peut-être son mari. Mais l'histoire que l'inconnu raconte prend corps de plus en plus, irrésistiblement, elle devient de plus en plus cohérente, de plus en plus présente, de plus en plus vraie. Le présent, le passé, du reste, ont fini par se confondre, tandis que la tension croissante entre les trois protagonistes crée dans l'esprit de l'héroïne des phantasmes de tragédie : le viol, le meurtre, le suicide...

Puis soudain elle va céder... Elle a déjà cédé, en fait, depuis longtemps. Après une dernière tentative pour se dérober encore, une dernière chance qu'elle laisse à son gardien de la reprendre, elle semble accepter d'être celle que l'inconnu attend, et de s'en aller avec lui vers quelque chose, quelque chose d'innommé, quelque chose d'autre : l'amour, la poésie, la liberté... ou, peut-être, la mort...

Comme aucun de ces trois personnages ne porte de nom, ils sont représentés dans le *script* par de simples initiales, ne servant que pour la commodité. Celui qui est peut-être le mari (Pitoëff) est désigné par la lettre M, l'héroïne (Seyrig) par un A, et l'inconnu (Albertazzi) par la lettre X, bien entendu. On ne sait absolument rien sur eux, rien sur leur vie. Ils ne sont rien d'autre que ce qu'on les voit être : les clients d'un grand hôtel de repos, isolé du monde extérieur, et qui ressemble à une prison. Que font-ils lorsqu'ils sont ailleurs ? On serait tenté de répondre : rien ! Ailleurs, ils n'existent pas. Quant au passé que le héros introduit de force dans ce monde clos et vide, on a l'impression qu'il l'invente, au fur et à mesure qu'il parle, ici et maintenant.

Il n'y a pas d'année dernière, et Marienbad ne se trouve plus sur aucune carte. Ce passé-là, lui non plus, n'a aucune réalité en dehors de l'instant où il est évoqué avec assez de force ; et, lorsqu'il triomphe enfin, il est tout simplement devenu le présent, comme s'il n'avait jamais cessé de l'être.

Sans doute le cinéma est-il un moyen d'expression prédestiné pour ce genre de récit. La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent (ce qui rend si étranges, si faux, ces « films racontés » des publications spécialisées, où l'on a rétabli le passé simple cher au roman classique !) : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran *est en train de se passer*, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui.

Cependant, le spectateur le plus borné admet très bien les retours en arrière ; quelques secondes un peu floues, par exemple, suffisent à lui signaler un passage vers le souvenir : il comprend qu'il a désormais sous les yeux une action passée, et la parfaite netteté de la projection peut se rétablir, pour le reste de la scène, sans que personne soit gêné par une image que rien ne distingue alors de l'action présente, une image qui est en fait *au présent*.

Ayant admis le souvenir, on admet sans peine l'imaginaire, et personne non plus ne proteste, même dans les salles de quartier, contre ces scènes policières ou de cour d'assises, où l'on *voit* une hypothèse concernant les circonstances du crime, une hypothèse fautive aussi bien, faite par le juge d'instruction dans sa tête, ou en

paroles ; et l'on voit ensuite de la même façon sur l'écran, lors des dépositions des différents témoins, dont certains mentent, d'autres fragments de scènes, plus ou moins contradictoires, plus ou moins vraisemblables, mais qui tous sont présentés avec la même qualité d'image, le même réalisme, la même présence, la même objectivité. Et de même encore si l'on nous montre une scène future, qu'un des personnages imagine, etc.

Que sont, en somme, toutes ces images ? Ce sont des *imaginations* ; une imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent. Les souvenirs que l'on « revoit », les régions lointaines, les rencontres à venir, ou même les épisodes passés que chacun arrange dans sa tête en en modifiant le cours tout à loisir, il y a là comme un film intérieur qui se déroule continuellement en nous-mêmes, dès que nous cessons de prêter attention à ce qui se passe autour de nous. Mais, à d'autres moments, nous enregistrons au contraire, par tous nos sens, ce monde extérieur qui se trouve bel et bien sous nos yeux. Ainsi le film total de notre esprit admet à la fois tour à tour et au même titre les fragments réels proposés à l'instant par la vue et l'ouïe, et des fragments passés, ou lointains, ou futurs, ou totalement fantasmagoriques.

Et que se passe-t-il lorsque deux personnes en présence échangent des propos ? Soit ce simple dialogue :

— Si nous partions sur une plage tous les deux ? Une grande plage déserte où l'on se chaufferait au soleil...

— Avec le temps qu'il fait cette saison ! On passerait la journée enfermés, à attendre que la pluie cesse !

— Alors on ferait du feu de bois dans la grande cheminée..., etc.

La rue, ou le salon, où ils se tiennent ont disparu de

l'esprit des interlocuteurs, remplacés par les images que mutuellement ils se proposent. C'est véritablement entre eux un *échange de vues* : la longue bande de sable où ils sont allongés, la pluie qui ruisselle sur les vitres, les flammes qui dansent. Et le spectateur de cinéma admettrait fort bien sans doute de ne pas voir la rue ou le salon, mais à la place et tout en écoutant le dialogue : les deux héros allongés au soleil sur une grève, puis la pluie qui se met à tomber et les personnages qui vont s'abriter dans la maison, puis le premier qui, sitôt entré, commence à disposer les bûches dans unâtre campagnard...

On devine un peu, dans cette perspective, ce que peut être les images de *L'Année dernière à Marienbad*, qui est justement l'histoire d'une communication entre deux êtres, un homme et une femme, dont l'un propose et l'autre résiste, et qui finissent par se trouver réunis, comme si c'était depuis toujours.

Donc le spectateur nous a semblé déjà fortement préparé à ce genre de récit par tout le jeu des *flash back* et des hypothèses objectivées. Il risque cependant, dira-t-on, de perdre pied s'il n'a pas de temps en temps les « explications » qui lui permettent de situer chaque scène à sa place chronologique et à son degré de réalité objective. Mais nous avons décidé de lui faire confiance, de le laisser de bout en bout aux prises avec des subjectivités pures. Deux attitudes sont alors possibles : ou bien le spectateur cherchera à reconstituer quelque schéma « cartésien », le plus linéaire qu'il pourra, le plus rationnel, et ce spectateur jugera sans doute le film difficile, si ce n'est incompréhensible ; ou bien au contraire il se laissera porter par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la

musique, par le rythme du montage, par la passion des héros..., à ce spectateur-là le film semblera le plus facile qu'il ait jamais vu : un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir. L'histoire racontée lui apparaîtra comme la plus réaliste, la plus vraie, celle qui correspond le mieux à sa vie affective quotidienne, aussitôt qu'il accepte de se débarrasser des idées toutes faites, de l'analyse psychologique, des schémas plus ou moins grossiers d'interprétation que les romans ou le cinéma ronronnants lui rabâchent jusqu'à la nausée, et qui sont les pires des abstractions.

*
**

Le texte que l'on va lire est en principe celui qui fut remis à Resnais avant le tournage, rendu seulement plus accessible par une présentation un peu différente (le son et l'image, par exemple, figuraient sur des pages séparées). Mais il était prévu, dès ce moment-là, que certains passages du récit *off* (c'est-à-dire fait par la voix d'un personnage absent de l'écran) devraient être modifiés ou complétés lors du montage en tenant compte de l'image définitive (pour obtenir un rapport précis de contenu ou de durée) ; ces quelques phrases ont donc été replacées dans le texte primitif.

Le spectateur attentif remarquera naturellement des écarts entre cette description d'un film et le film réel qu'il aura vu. Ces modiques changements ont été soit dictés par des considérations matérielles, telles que la disposition architecturale des décors naturels utilisés, ou même parfois le simple souci d'économie, soit imposés au réalisateur par sa sensibilité propre. Mais ce ne peut

être pour me désolidariser de ces interventions d'Alain Resnais que je donne ici mon projet initial, car celui-ci s'en est au contraire trouvé le plus souvent renforcé, comme on l'a vu dans ce qui précède ; l'unique raison est d'honnêteté : puisque le texte est publié sous ma seule signature.

On trouvera peu de termes techniques dans ces pages et peut-être les indications de montage, de cadrage, de mouvement d'appareil, feront sourire les spécialistes. C'est que je n'étais pas un spécialiste moi-même et que j'écrivais pour la première fois un découpage de cinéma. Je souhaite que cela en rende en tout cas la lecture moins rebutante pour un plus large public.

A. R.-G.