

La maison aux couloirs qui bifurquent

Jean-Louis Lentrat *

Université de Paris III (« Sorbonne-nouvelle ») ☞
Centre de recherche sur les images et leurs relations (CRIR, ÉA 3415)

Suzanne Liandrat-Guigues **

Université de Lille III (« Charles-de-Gaulle ») ☞
Centre d'étude des arts contemporains (CÉAC, ÉA 3587)

La maison de Clive, l'écrivain du film Providence (1973) d'Alain Resnais, n'apparaît (vue de l'extérieur) qu'à la fin. De fait, il y a la chambre de Clive, espace « réel », et tous les autres lieux qui sont des espaces soumis aux caprices de l'imagination. Si bien que les apparitions de la maison de Clive (en dehors de la vingtaine de scènes dans la chambre et de toute la fin du film) relèvent pendant la majorité du film des décors « imaginés ». Un plan d'ensemble de la maison en plein jour apparaît au bout d'une heure de film : à ce moment, le spectateur ne peut l'identifier. Les pièces montrées entrent en résonance avec celles des autres demeures. Toutes ensemble constituent un seul espace mental correspondant aux dédales de l'imagination de l'écrivain. S'il est aisé de comprendre que tout est issu d'une pièce centrale constituée par la chambre-bureau de l'écrivain d'où se propagent imaginairement les bribes de récits qui lui viennent à l'esprit et se déplient les lieux successifs qui les accueillent, en définitive la maison qui en résulte est improbable et demeure impénétrable.

La demeure de l'écrivain Clive Langham (John Gielgud) dans *Providence* a été trouvée un mois avant le début du tournage dans la campagne limousine : c'est une maison de facture anglo-saxonne créée pour des porcelai-

* jean-louis.leustrat@univ-paris3.fr

** suzanne.liandrat-guigues@wanadoo.fr

niers américains, les Haviland ¹. Elle est en outre entourée d'arbres et de plantes importés des États-Unis, ce qui comblait l'attente de Resnais. Ce fut une chance vraiment providentielle (un miracle !) puisque le film ne pouvait se tourner outre-Atlantique. Nous pouvons voir cette maison imposante dans la dernière partie du film (la partie diurne) dans son ensemble, et longuement, pour ce qui concerne l'arrière qui donne sur la campagne vallonnée. C'est là que Clive Langham accueille ses enfants et que se déroule son repas d'anniversaire.

Le film s'ouvre par la plaque portant le nom de la villa (« Providence »), se poursuit par des mouvements d'avancée sous des frondaisons qui s'achèvent sur une porte la nuit éclairée par une lampe : ce n'est pas un plan d'ensemble et le cadrage est tel qu'aucun repère n'est fourni. Le mur autour de la porte est recouvert de lierre. Si dans un cas (la fin du film) la volonté de montrer est claire, dans ce début celle de dissimuler est tout autant évidente. On ne verra jamais la façade ; seul l'arrière nous sera connu. Le seul point commun de l'avant (ce que l'on en aperçoit, à supposer d'ailleurs qu'il s'agisse bien de la porte d'entrée de cette maison-ci) et de l'arrière est l'abondance de la végétation : arbres, lierres rampant sur les murs, etc. Entre ces deux moments, tout se déroule à l'intérieur de la maison dans une pièce, la chambre de Clive Langham, sauf à l'occasion d'une sortie du personnage sur un palier et de son passage aux toilettes.

D'autres demeures apparaissent dans le film. La plus importante est la maison de Claud Langham, le fils de Clive (Dirk Bogarde) ; vient ensuite une terrasse censée être située un moment à Saint-Jean-Cap-Ferrat (on ne verra jamais l'intérieur auquel elle est rattachée) ; il est aussi des décors ponctuels : celui de deux chambres d'hôtel, le bureau professionnel de Claud, la salle du tribunal, les bureaux de l'agence de voyage, le magasin du tailleur... Il est bien clair qu'il ne s'agit pas de demeures conçues pour y vivre ; on ne fait qu'y passer, même si dans leur cuisine Claud et sa femme Sonia (Ellen Burstyn) préparent sommairement quelques nourritures. Il ne s'agit pas non plus d'espaces affectifs, c'est-à-dire d'espaces à fortes connotations dues à une histoire personnelle ou à une tradition collective (comme les décrit Gaston Bachelard de la cave au

¹ Voir l'entretien avec A. Resnais, in Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 2006, p. 232.

grenier). Il s'agit d'un seul espace mental correspondant aux dédales de l'imagination de l'écrivain, avec ses détours, ses hésitations, etc. L'écrivain qui change de maison, saute sans cesse de l'une dans une autre, est à sa manière un bernard-l'ermite, animal fétiche de Resnais.

Comme il est d'usage dans *L'année dernière à Marienbad*, on passe d'un espace à un autre (par exemple de la terrasse de Saint-Jean-Cap-Ferrat dans l'appartement de Claud, ce dernier portant toujours son costume estival) sans sourciller ¹. Et comme dans *Marienbad*, les espaces bougent : les meubles changent de place, ou ont été remplacés par d'autres, etc. Ainsi le fond que l'on voit depuis la terrasse de Saint-Jean-Cap-Ferrat est tantôt la mer, tantôt la campagne, un même muret délimitant la propriété (il disparaît lorsque la mer représentée l'est sous forme de grosses vagues venant se briser sur la côte) ².

La maison de Claud Langham est située dans une rue cossue entre d'autres demeures semblables alors que celle de Clive Langham est isolée dans la campagne. L'intérieur de cette demeure urbaine est en contradiction avec la façade : la porte d'entrée selon qu'elle est vue du dehors ou du dedans est entièrement différente et l'espace intérieur se présente comme une juxtaposition de pièces très vastes aux plafonds élevés assez invraisemblables dans la maison telle qu'elle apparaît depuis la rue (une entrée, une pièce attenante ou plusieurs donnant sur une chambre à coucher, une cuisine, des corridors). Outre son aspect modulaire, c'est un espace moderne, un intérieur d'une facture années trente, aux tonalités froides, mortuaires, allant du blanc au gris en passant par un ton lilas pour ce qui paraît à un moment être une chambre au contraire de la maison de Clive Langham qui est faite à l'ancienne et de la chambre de l'écrivain dont la tonalité générale est rouge.

Certains éléments dans le film sont permanents, c'est-à-dire qu'ils circulent entre les personnages, d'un espace-temps à un autre : ainsi le chablis 1973 que tout le monde boit allégrement dans n'importe quelle circonstance parce que Clive dans sa chambre vide des bouteilles de ce vin sans discontinuer. Plus discret, un coupe-papier sur la table de nuit de Clive (tout à fait reconnaissable avec un serpent enroulé autour du manche) se

¹ Allusion aux rides de Clive, Claud et même Sonia (qui sont bien sûr celles des acteurs) : rides dissymétriques liées aux sourcils levés.

² Un décor avec une tour qui préfigure celui de *Smoking*.

retrouve dans la main de Claud lorsqu'il parle avec sa secrétaire. Le septième plan du film qui montre un bureau sur une plate-forme en rotonde à laquelle conduisent deux marches, des chaises, des livres et qui est à ce moment du film insituable, de fait, est un espace appartenant à la chambre ainsi qu'il apparaît plus tard lorsque Clive Langham quittant son lit, un mouvement de caméra le suit et révèle cet espace du 7^e plan qui correspond à ce qu'il voit de son lit. Ce petit espace semi-circulaire et surélevé annonce le déploiement de paliers eux-mêmes circulaires avec des escaliers plus ou moins importants y conduisant qui constituent l'articulation interne de la maison de Claud Langham. D'une façon générale, les escaliers abondent, se montent ou se descendent, leur nombre de marches évoluant au gré des humeurs, tant au tribunal que dans le stade ou dans les divers appartements que nous sommes amenés à découvrir. Il est facile de deviner qu'étant donné la maladie du vieil écrivain affligé d'un cancer du rectum, ceux-ci soient un objet de souffrance dans la vie quotidienne. C'est ce que permet de comprendre le seul moment où l'on voit Clive obligé de sortir de sa chambre pour se rendre aux toilettes et qu'il se retrouve effondré de douleur sur le palier du grand escalier de bois de sa demeure. Ainsi les personnages sont affectés de manière plus ou moins divergente des manies ou des préoccupations de l'écrivain, leur espace est à la ressemblance de quelques-unes des caractéristiques du sien.

Ce n'est pas étonnant puisque la plus grande partie du film présente des situations imaginées par le vieil homme une nuit d'insomnie provoquée par des douleurs intenses. Ainsi se développent à partir de ce centre névralgique un ensemble digressif de fantaisies amusées ou graves commandées les unes par la torture subie (les images du stade qui renvoient aux événements récents du Chili), les autres par la peur de la vieillesse (l'ermite de la forêt métamorphosé en loup-garou que l'on abat ou tant de personnages de vieux qui tantôt assistent au procès tantôt occupent les tables du restaurant), enfin, par les vies imaginaires prêtées aux différents membres de sa famille comme sa femme ou ses enfants, etc. Peu à peu se confectionne cette toile d'araignée autour de ce que l'usage appelle « salon » pour désigner le lieu où se tient l'ordonnatrice de ce subtil édifice. Le plafond de la demeure de Clive s'effrite à l'image de ce corps irradié par la douleur. Deleuze a très bien décrit cette dimension du film :

« C'est peut-être dans Providence que la coupure et le continuum atteignent à la plus haute unité : l'un réunit les états de corps (crépitements organiques), les états de monde (orage et tonnerre), les états de l'histoire (rafales de mitrailleuses, éclatement de bombes), tandis que l'autre opère les redistributions et transformations de ces états. »¹

La maison est la chambre d'écho de tous ces états sonores et pour en rendre compte les morceaux de plâtre se détachent du plafond au gré des fissures suggérées.

De fait, il y a la chambre de Clive, espace « réel », et tous les autres lieux qui sont des espaces soumis aux caprices de l'imagination. Si bien que les apparitions de la maison de Clive (en dehors de la vingtaine de scènes dans la chambre et de toute la fin du film) relèvent pendant la majorité du film des décors « imaginés ». Un plan d'ensemble de la maison en plein jour apparaît au bout d'une heure de film : à ce moment, le spectateur ne peut l'identifier. De même qu'il ne peut identifier un plan dans lequel Claud Langham depuis une rotonde entre des colonnes s'adresse à on ne sait qui. On constate à la fin du film que cette rotonde se trouve à un angle de la maison et que le plan d'ensemble montre bien la demeure de Clive. D'autres espaces appartenant à la maison de Clive sont vraisemblablement montrés, mais on n'en aura jamais la confirmation. C'est le cas d'un moment où Claud Langham sort en courant, un revolver à la main : des colonnes sont visibles, il s'agit vraisemblablement d'un autre angle de la maison. Un appentis où sont stockés des morceaux de bois et où Sonia et Kevin trouvent refuge un jour de pluie pourrait bien aussi relever de ces espaces « partiels » prélevés dans la maison des Haviland.

Un plan d'intérieur au bas d'un escalier en bois que descend et remonte Claud renvoie à la maison de Clive (la rampe de l'escalier est faite des colonnettes jumelles que l'on voit sur le palier où Clive s'écroule au sortir de sa chambre) : c'est un plan d'autant plus précieux que pour une fois nous est montré, de l'intérieur de cette maison, autre chose que la chambre de Clive. Il associe Claud et Clive puisque Claud est le seul personnage à être autorisé à hanter la maison de Clive. Il est remarquable qu'à cet endroit sur le mur du corridor conduisant à l'escalier est accroché un tableau représentant un paysage de montagne avec un torrent, de même qu'un tableau semblable se trouve dans l'entrée de l'appartement de Claud (le seul tableau de cette facture dans celui-ci).

¹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris : Minituit, 1985, p. 158.

Cette variation constante attire l'attention et conduit à remarquer beaucoup d'autres modifications du même ordre comme les différents aspects que prend la terrasse de Saint-Jean-Cap-Ferrat qui de blanche au bord de la mer devient vert sombre au milieu de la campagne. De plus imperceptibles changements se produisent. On est donc amené à porter une attention soutenue aux détails, aux objets et autres éléments du décor, et plus communément aux postures des personnages sur lesquelles s'effectuent les raccords. On est vraiment dans le monde des fines attaches qui transforme ce film (comme d'autres de Resnais) en un travail de délicate broderie. Nous avons déjà parlé d'un coupe-papier et d'un tableau représentant un paysage de montagne, on pourrait mentionner cette statue de sphinx qui orne une pendule dans le bureau de Claud et de cet autre sphinx à côté duquel est cadré le même personnage sur la terrasse « au bord de la mer » (ce sphinx n'apparaît qu'une seule fois parmi les divers moments où ce décor est utilisé). Est-ce une manière de nous indiquer que la personnalité de Claud reste pour son père une énigme ? De même, si dans la chambre « réelle » de Clive le rouge domine (c'est aussi la couleur du pyjama de l'écrivain), le bureau de Claud est tout entier sous le signe du vert. On retrouve cette couleur dans la salle du tribunal comme sur les costumes militaires. Assez ironiquement le vert et le rouge sont la couleur des deux plats que « préparent » Sonia et Claud en l'honneur de Kevin : une salade et des haricots.

La maison de Clive est une maison de pierre avec des ornements sculptés, des colonnes et des belvédères ; son extérieur est envahi par la végétation et à l'intérieur le bois domine. Dans la maison de Claud on voit toujours des feuillages par les vitres et à l'intérieur, énormément d'objets (lampes, motifs sur fauteuils, canapés, tapisseries sur les murs...) exhibent des fleurs, des feuilles, etc. Donc cette maison est envahie de l'intérieur mais ce sont des végétaux de métal (Arts-déco souvent). Sonia porte dans une scène un collier à motifs floraux, et à la fin une robe imprimée dont les motifs sont des fleurs (alors que Claud son mari porte une chemise avec des fleurs ; l'harmonie semble donc régner dans le couple contrairement à ce que les imaginations de Clive laissent entendre).

Si la chambre de l'écrivain paraît stable (ce qui contribue à en faire le seul espace « réel »), la maison de Claud ne cesse de changer d'apparence interne. Elle est proprement le produit d'un écrivain. Elle ne correspond aucunement à la notion de demeure au sens de l'organisation et du découpage spatialement fixés qui la définissent ordinairement. Cela se vérifie aux faux raccords sur lesquels repose l'agencement interne. Ainsi d'une scène à une autre, on n'accède pas de la même façon dans une pièce donnée, la chambre de Sonia, à l'exemple de cette chambre

d'Helen qui est vraisemblablement une chambre d'hôtel et pourrait être changeante pour cette raison. Lorsque Kevin (le fils adoptif de Clive, David Warner) y pénètre, il entre par une porte de plain-pied. Mais quand il s'agit de Claud, Helen est obligée de descendre un escalier raide pour lui ouvrir. Et au plan suivant, la porte a regagné le plain pied de la pièce.

Si bien que les actions autant que les espaces ne raccordent jamais. Ce qui est un aspect du traitement moderne de la narration et du temps se trouve reversé dans la conception des lieux. La narration moderne a fait place à des notions qui mettent en jeu la continuité temporelle, a développé des relations d'impossibilité entre les moments du récit. Il est remarquable que Resnais ait privilégié le traitement des intérieurs pour exprimer ces relations de non-raccord en multipliant les décors qui changent d'aspect à la demande. Ces actions semblent contradictoires si on s'efforce de les situer sur un même plan narratif. Elles peuvent avoir lieu ou ne pas avoir lieu, mais, de toute façon, ce n'est pas dans le même monde et si chacun de ces mondes est possible, ils ne peuvent être possibles entre eux ou ensemble. De là, la nécessité de faire varier les décors figurant comme autant de mondes possibles mais distincts les uns des autres. Gilles Deleuze a donné de cet aspect du travail du cinéaste une analyse faisant appel à Leibniz qui « doit donc forger la belle notion d'impossibilité (très différente de la contradiction) pour résoudre le paradoxe. »¹ En note, le philosophe précise à propos de la *Théodicée* que

« Leibniz présente les "futurs contingents" comme autant d'appartements qui composent une pyramide de cristal. Dans un appartement, Sextus ne va pas à Rome et cultive son jardin à Corinthe ; dans un autre, il devient roi en Thrace ; mais dans un autre, il va à Rome et prend le pouvoir. »²

Ainsi donc chaque action est liée à un appartement différent, c'est à une narration semblable que nous invite *Providence*. Les actions sont multiples, par conséquent les lieux sont multiples. D'un côté l'ensemble narratif est inextricable et de l'autre, c'est la conception de la maison qui en est affectée.

¹ *Op. cit.*, p. 171.

² Deleuze tient à cette notion d'impossible (et à cet exemple) de *Différence et répétition* (1968), p. 339-340 et *Logique du sens* (1969), p. 134 et suivantes, et 200-201, jusqu'au *Pli* (1988), p. 81 et suivantes, en passant par *L'image-temps*.

S'il est aisé de comprendre que tout est issu d'une pièce centrale constituée par la chambre-bureau de l'écrivain d'où se propagent imaginairement les bribes de récits qui lui viennent à l'esprit et se déplient les lieux successifs qui les accueillent, en définitive la maison qui en résulte est improbable et demeure impénétrable. On n'en connaît pour l'intérieur que l'appartement de Clive (au sens où il possède des coordonnées permettant de se repérer) et malgré sa façade arrière massive elle reste sans consistance. Au début, on a l'impression d'entrer dans la maison, mais rien de tel ne se produira. Dès le seuil et avant même qu'il soit franchi, on est promené dans une multiplicité de lieux et de récits possibles si bien qu'à la fin lorsqu'apparaît la haute stature de la maison, elle s'offre comme un réceptacle à toutes les digressions ou fantaisies de l'écrivain. Et même, à la toute fin, elle engloutit Claud, Sonia et Kevin alors qu'ils quittent la table du repas d'anniversaire. S'ils ont été le reste du film des personnages de l'imagination de Clive, ils retournent en quelque sorte à ce statut dès qu'ils ne sont plus réellement en présence de l'écrivain. Ce réceptacle semble pouvoir être élevé à l'image d'un cerveau. Les imaginations de l'écrivain y sont encloses. Et l'on reste sur le seuil, c'est en quoi l'on a pu comparer le début de *Providence* au début de *Citizen Kane* : « no trespassing » ; pas du tout parce qu'on ne pourra percer le mystère de la personnalité du citoyen Langham (il n'y a pas de « Rosebud » dans le film de Resnais). Mais parce qu'il n'est pas nécessaire de rentrer dans cette maison, sa configuration quotidienne ne nous sera d'aucune utilité, lui est donc substituée une autre configuration, ce mélange d'espaces partiels renvoyant à des mondes réels ou reconstruits.

« Providence » est le nom de la maison et le titre du film. Resnais explique qu'il s'agit d'un titre à double sens :

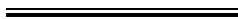
*« C'est au départ le nom de la propriété où l'un des personnages principaux est en train de finir sa vie. Mais dans la mesure où cet homme est un écrivain âgé qui est en train d'imaginer ce qui sera peut-être son dernier roman, on peut dire, et c'est le second sens du titre, qu'il se comporte avec ses personnages comme les mains de la providence, d'une providence souvent sarcastique mais qui ne fait pas toujours tout ce qu'elle veut. »*¹

¹ Robert Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay Poche Cinéma, 1985, p. 231.

Pour le scénariste David Mercer, le terme Providence

« désigne l'intervention du créateur, la main de quiconque organise l'inconnu, dans le sens où un artiste manipule ses propres personnages. Ce titre représente aussi le sens de la vie, indique que l'existence a une signification, mais séculière. »¹

Providence est aussi le nom de la capitale du Rhode Island (la ville de Lovecraft) dans la rue de laquelle la voiture de Claud est censée avancer à un moment, mais c'est en définitive le nom d'une maison qui renferme toutes ces variables, et sans doute quelques autres.



¹ Entretien avec David Mercer, *Positif*, n° 190, février 1977, p. 15.