

Forme et théâtralité chez Resnais Lever l'hypothèque du réalisme

Marcel Jean

Number 150, December 2010, January 2011

Alain Resnais

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2010). Forme et théâtralité chez Resnais : lever l'hypothèque du réalisme. *24 images*, (150), 9–12.

FORME ET THÉÂTRALITÉ CHEZ RESNAIS

Lever l'hypothèque du réalisme

par Marcel Jean

*Hiroshima mon amour* (1959)

UN FILM DE RESNAIS, C'EST D'ABORD UNE FORME. UNE FORME PARFOIS BAROQUE, PARFOIS exubérante, toujours affirmée. Une forme avant d'être une histoire, avant d'être un sujet. Prenons simplement l'exemple de ses documentaires : peut-on réduire *Le chant du styrène* à un film sur le plastique, ou doit-on plutôt insister sur le texte de Queneau qui le structure, qui lui donne un ton, qui entre en interaction avec la musique et l'image en une sorte de valse à trois vertigineuse ? Pourrait-on un seul instant considérer *Toute la mémoire du monde* comme un documentaire classique et bêtement didactique, ou reste-t-on plutôt marqué par son étrange dynamique qui le place tantôt dans le sillage du film fantastique, tantôt dans celui du récit policier ?

Cette quête insatiable de la forme passe, chez Resnais, par un singulier rapport au texte, dans lequel, on l'a souvent dit, le cinéaste cherche davantage un rythme, davantage une musique qu'une histoire, qu'une anecdote. D'où ce travail avec des auteurs réputés formalistes : Queneau, Cayrol, Duras, Robbe-Grillet... Avec, au final, des scénarios aux accents littéraires flamboyants, des dialogues aux antipodes du naturalisme et, par conséquent, une théâtralité que Resnais ne cherche jamais à cacher, à contrer, mais qu'au contraire il exacerbe par ses choix de mise en scène qui, justement, font une large place aux effets de scène, à la convention, à l'artifice. C'est que face à un matériau littéraire, Resnais évite de « faire cinéma », comme dirait Bazin, c'est-à-dire qu'il contourne le « réalisme congénital » du cinéma (encore Bazin) par une approche décalée du jeu des acteurs, le décor, la lumière,

la mise en espace. L'exemple ultime de ce travail se retrouve bien entendu dans *L'année dernière à Marienbad*, ce phare de la modernité cinématographique, où tout dans l'approche de Resnais vient souligner l'origine littéraire du scénario, des acteurs pétrifiés aux excès baroques du décor, en passant par les folles audaces du montage et l'éclairage irréel du jardin. *L'année dernière à Marienbad* s'ouvre d'ailleurs par une pièce de théâtre à laquelle assistent des spectateurs figés, adoptant eux-mêmes une posture d'acteurs, eux-mêmes figures théâtrales plutôt que spectateurs donnés comme tels. Tout Resnais est là ! C'est-à-dire qu'avec le recul, on trouve déjà dans *Hiroshima mon amour* ou dans *Marienbad* le germe du Resnais de *Mélo*, de *Smoking/No Smoking* ou de *Cœurs*.

La dernière scène de repas, à la fin de *Muriel ou le temps d'un retour*, illustre aussi à merveille le parti pris d'antinaturalisme de

L'esprit de troupe



Smoking

Parler théâtre à propos de Resnais, c'est aussi parler de ses principaux collaborateurs, véritable troupe avec laquelle il revient d'un projet à l'autre. Une troupe, c'est d'abord un groupe d'acteurs : Sabine Azéma (huit films), Pierre Arditi (sept films), André Dussollier (sept films)... Tantôt le désir circule entre Azéma et Arditi (*La vie est un roman* ; *L'amour à mort* ; *Mélo* ; *Smoking/No Smoking*), tantôt c'est plutôt entre Azéma et Dussollier (*Cœurs* ; *Les herbes folles*). Ailleurs Azéma et Arditi forment un couple engourdi (*On connaît la chanson* ; *Pas sur la bouche*), tandis qu'à deux reprises Dussollier joue les agents immobiliers (*On connaît la chanson* ; *Cœurs*). D'un film à l'autre, Resnais semble ainsi approfondir sa relation à ces acteurs, prenant le spectateur à témoin d'un cheminement, d'une recherche, d'une suite d'expériences. Une troupe c'est ensuite un groupe de techniciens : la scripte Sylvette Baudrot depuis *Hiroshima mon amour*, le décorateur Jacques Saulnier depuis *L'année dernière à Marienbad*, le monteur Albert Jurgenson de *Je t'aime, je t'aime* à *Smoking/No Smoking*, le directeur photo Sacha Vierny pour sept longs métrages (dont *Hiroshima*, *Muriel* et *Marienbad*) et quelques courts métrages. L'œuvre de Resnais est donc indissociable de celle de ces quelques artistes et artisans, troupiers fidèles essentiels à ce cinéma de l'exploration et de l'étonnement autant que de la reconnaissance. — Marcel Jean

Resnais : Hélène (Delphine Seyrig) ouvre brusquement un rideau, révélant les convives attablés. La disposition évoque clairement un théâtre et souligne la volonté du cinéaste de mettre en scène littéralement – c'est-à-dire d'amener à la scène – le texte de Cayrol. Il ne s'agit donc pas, ici, de rechercher un quelconque naturel dans le dialogue mais, au contraire, de mettre en relief son écriture, sa stylisation. Tout, dans ce film pourtant tourné dans un lieu clairement identifié (Boulogne-sur-mer), dans ce film aux résonances politiques criantes, semble aller dans le sens de « lever l'hypothèque du réalisme » (toujours Bazin), à commencer par la diction pré-

cieuse et les attitudes poseuses de Delphine Seyrig, sans parler du montage qui accentue la discontinuité, cela dès les premiers plans du film ou encore, surtout, dans sa partie centrale. Si le décor, dans *Muriel*, n'a pas l'artificialité qui va par la suite caractériser le cinéma de Resnais, le cinéaste réagit par un filmage plus rigide, s'interdisant par exemple l'usage du traveling, gardant ainsi le spectateur à distance.

Distance, le mot est lancé. Est-il utile de rappeler que le Berliner Ensemble de Brecht débarque à Paris en 1954, suscitant de vifs débats et mettant le refus du spectacle à l'ordre du jour ? Les années qui suivent voient s'amplifier l'onde de choc brechtienne jusqu'à la publication, en 1960, de l'ouvrage majeur de Bernard Dort, *Lectures de Brecht*. C'est dans ce contexte que Resnais réalise *Hiroshima mon amour*, en 1959, dans lequel on remarque déjà l'influence du théâtre brechtien : le personnage interprété par Emmanuelle Riva est une actrice venue au Japon tourner un film sur la paix ; ainsi une brève séquence révèle le dispositif technique du tournage, dans le plus pur esprit du dramaturge allemand, l'historicisation comme stratégie relative au traitement des personnages et des situations ; etc. *Muriel* date de 1963, autant dire de la période où le cinéma français est le plus profondément marqué par la pensée brechtienne : Godard réalise *Vivre sa vie* en 1962, puis *Les carabiniers* et *Le mépris* en 1963 ; ce sont ses trois films les plus ouvertement redevables à Brecht. Réalisant *Muriel*, Resnais fait siennes les idées de l'auteur sur la distanciation. On ne trouvera donc pas, dans l'œuvre du cinéaste, film plus distancié : décentrement de l'intrigue, dislocation du récit, encore une fois recours à l'historicisation, puis forme élaborée sur la base du déséquilibre, à l'image de l'immeuble glissant vers le vide qu'évoque le personnage de Roland De Smoke (Claude Sainval) lors de l'un des nombreux repas du film. Dès 1968, Annie Goldmann faisait d'ailleurs remarquer : « *Muriel* fait donc appel à l'intelligence du spectateur et non à ses capacités affectives ; ce n'est pas par l'émotion qu'il peut être touché, mais par ses facultés intellectuelles, par effort de compréhension. »¹

Reste-t-il des séquelles de cette escapade brechtienne dans les films suivants de Resnais ? Dans *Je t'aime, je t'aime* ? Dans *Stavisky* ? Dans *Providence* ? Peut-être... Sans doute... Mais ce sont alors des reliquats, Resnais semblant désormais intégrer les procédés hérités de Brecht dans une panoplie d'outils plus vaste et à des fins radicalement différentes de celles poursuivies par le dramaturge et théoricien allemand. Dans *Providence*, par exemple, Resnais explore l'intériorisation, définissant notre rapport au monde comme étant la somme de la réalité externe présente, de la mémoire et de l'imagination, dans la foulée du travail de Bergman dans *Les fraises sauvages*, mais avec un sens de l'humour (et du grotesque) inédit, sauf peut-être chez Fellini. Ainsi, le film épouse la trajectoire d'une nuit de beuverie agitée pour l'écrivain Clive Langham (John Gielgud), dont les pensées entremêlent le roman qu'il est en train d'écrire, l'angoisse qu'il ressent à l'approche de la mort, les tensions familiales et les vieilles culpabilités qui le tiraillent. L'alcool agit ici comme révélateur d'une personnalité tourmentée dont le film donne à voir la création et le délire, sans qu'on sache trop où l'un s'arrête et où commence l'autre. Si l'approche n'est jamais naturaliste, *Providence* est tout de même l'un des films les moins théâtralisés de Resnais, le cinéaste explorant ici la notion de vraisemblance psychologique. Il

en va autrement, cependant, de *La vie est un roman*, dans lequel Resnais reprend le trio présent, passé, imaginaire, mais à l'appliquant cette fois non pas à un individu, mais à un lieu, en l'occurrence un château baroque, construction plus proche de la pâtisserie que de l'architecture, pour reprendre les mots de Walter Guarini, le personnage du film interprété par Vittorio Gassman. *La vie est un roman* se réfère clairement au théâtre symboliste (en particulier Villiers de L'Isle-Adam et Maeterlinck), en plus d'intégrer l'opéra (Wagner, bien sûr). Il s'agit d'une œuvre en apparence composite, où s'entremêlent la genèse du château (une sorte d'utopie tragique), un colloque portant sur l'éducation et l'imagination (une sorte d'utopie comique) et les jeux de quelques enfants rêvant d'un prince triomphant d'un tyran dans une forêt enchantée. Tous évoluent dans des décors de carton et d'éléments peints (signés Enki Bilal), on y chante (sauf Ruggero Raimondi, humour typique de Resnais) et on y passe d'une chambre à une autre comme dans un Feydeau. Pour Resnais et son scénariste Jean Gruault, il s'agit ici d'aborder différents mythes de recherche du bonheur, entre la féerie et les triviales sauterelles de colloques. Pour la première fois, Resnais entre dans le territoire fantaisiste et théâtralisé qu'il partage avec Manoel de Oliveira, lui aussi épris de symbolisme (le Claudel du *Soulier de satin*) et d'opéra (*Les cannibales*). Lui aussi préoccupé par la question du bonheur, comme le montrera brillamment *Mon cas*.

Car s'il est un cinéaste, à partir de la décennie 1980, dont l'œuvre peut être rapprochée de celle de Resnais, en particulier dans sa relation au théâtre et à la littérature, c'est bien de Oliveira. Cela, d'ailleurs, jusqu'à l'absurde, ou plutôt jusqu'à une étrange synchronicité qui amène Resnais à réaliser un film intitulé *I Want to Go Home* tandis que de Oliveira signe *Je rentre à la maison*. De toutes les œuvres marquantes du cinéma contemporain, aucune n'a puisé dans le théâtre, aucune n'a cherché à révéler le théâtre par le cinéma autant que celle de Manoel de Oliveira et celle d'Alain Resnais. Cela jusqu'à tourner des pièces : Paul Claudel, José Régio et Prista Monteiro pour de Oliveira, Henry Bernstein et Alan Ayckbourn pour Alain Resnais.

Avec *L'amour à mort*, la relation au théâtre prend une autre dimension. Resnais tourne alors un scénario original de Jean Gruault composé en une suite de tableaux reliés entre eux par des interventions musicales de Hans Werner Henze (qui signait déjà la musique de *Muriel*). Ici, c'est d'abord le travail de la caméra qui installe la théâtralité de l'ensemble. Car le point de vue est toujours celui du spectateur, un spectateur cependant libéré de la position unique du théâtre par le dispositif cinématographique. Dans son texte intitulé *Théâtre et cinéma*², Bazin a bien fait remarquer que le découpage classique est un compromis entre trois systèmes d'images : 1) celles qui analysent la réalité selon une logique purement



Smoking (1993)

Source : Cinéma-thèque québécoise



Mélo (1986)

Source : Cinéma-thèque québécoise

descriptive; 2) celles qui sont conformes au point de vue de l'un des protagonistes; 3) celles qui proposent une analyse psychologique en fonction de l'intérêt du spectateur. Dans *L'amour à mort*, donc, Resnais évite les deux premiers systèmes d'images, se concentrant plutôt sur le troisième, identifiant ainsi la caméra au spectateur. D'où la forte impression théâtrale qui se dégage du film, l'impression d'assister à une représentation plutôt que de participer à une action. Le film suivant de Resnais, *Mélo*, adaptation d'une pièce d'Henry Bernstein, est tourné de semblable façon. Il ne s'agit pas tant ici, pour le réalisateur, d'utiliser le cinéma pour découper la pièce de Bernstein, que de la recadrer : permettre au spectateur de mieux voir, de mieux apprécier le travail des acteurs. Une sorte de sur-théâtre en somme, mais du théâtre quand même. Car s'il libère le spectateur du carcan de son siège, Resnais respecte tout de même les conventions théâtrales, notamment en ce qui concerne l'éclairage et les décors.

Un diptyque?

Deux films : *L'amour à mort* et *Mélo*. Deux œuvres qui se regardent comme des reflets inversés. Dans le premier, Élisabeth (Sabine Azéma) se suicide pour rejoindre Simon (Pierre Arditi) dans la mort. Dans le second, Romaine (Sabine Azéma), mariée à Pierre (Pierre Arditi), se suicide pour fuir une situation amoureuse insoutenable. Des ressemblances qui vont jusqu'à ces scènes dans lesquelles Simon/Pierre souffre devant Élisabeth/Romaine impuissante. Sans oublier que dans la mythologie chrétienne, Simon et Pierre sont les deux noms du premier disciple du Christ et désignent donc la même personne.



L'amour à mort (1984)



Mélo

L'éclairage d'abord : dans le premier acte de *Mélo*, dont l'action se déroule dans le jardin de la petite maison du couple Romaine (Sabine Azéma) et Pierre (Pierre Arditi), alors que le couple reçoit Marcel (André Dussollier) à dîner, ce dernier y va d'un monologue, racontant la fin de son histoire d'amour avec Hélène. Le tout est tourné en un long plan-séquence, d'une durée de sept minutes, dont les cinq dernières sont précédées d'un recadrage en gros plan de Marcel, amplifié par une modification d'éclairage qui isole son visage dans le noir quasi absolu, jusqu'à ce que, à la fin de sa confession, l'arrière-plan s'illumine de nouveau. Resnais reprendra semblable effet, en le complexifiant, dans *Cœurs*, adaptation d'une pièce d'Alan Ayckbourn, lorsque la dernière conversation entre Lionel (Arditi) et Charlotte (Azéma) se trouve à la fois enveloppée de noir et nappée de gros flocons de neige, disparus dès que Charlotte se lève dans la lumière soudainement revenue.

Le décor ensuite : toujours dans le premier acte de *Mélo*, alors que les trois convives sont attablés au jardin, la cousine de Romaine, Christiane (Fanny Ardant), fait soudainement irruption dans la maison. Pierre quitte alors le jardin (la scène) pour disparaître dans la maison (les coulisses). Jamais Resnais ne le suit, respectant la frontière scénique du théâtre. On retrouve le même effet à plusieurs reprises dans *Smoking/No Smoking*, toujours d'après Ayckbourn, ou encore dans *Cœurs*, notamment dans les scènes impliquant Arthur, le père de Lionel, personnage confiné hors du champ, dont on n'entend que la voix, dont on n'aperçoit que le pied du lit derrière la porte de sa chambre. Dans *Pas sur la bouche*, face au décor imposant de l'appartement de Gilberte Valandray, Resnais règle la question des sorties de scène de manière originale en faisant tout bonnement disparaître les personnages, encore une fois au mépris du réalisme cinématographique.

Ainsi, Resnais refuse encore une fois de faire cinéma, intégrant les limitations théâtrales à sa mise en scène, affichant les conventions avec suffisamment d'ostentation pour rendre justice à la nature théâtrale ou scénique du texte. Peu de cinéastes ont à ce point travaillé le décor dans une perspective non réaliste, Resnais poursuivant d'ailleurs dans cette direction dans *Les herbes folles*, où il n'adapte pas une pièce mais puise plutôt dans deux romans de Christian Gailly. Là encore, le décor contribue à déréaliser les situations, à afficher leur origine littéraire. Voilà qui nous ramène donc à *L'année dernière à Marienbad*, incidemment première collaboration de Resnais avec le chef décorateur Jacques Saulnier, qui a depuis participé à tous ses films à l'exception de *Je t'aime, je t'aime*. Un film de Resnais, c'est d'abord une forme et cette forme passe souvent par le décor. Peu de décors auront ainsi marqué l'histoire du cinéma à la façon du château et du jardin de *Marienbad*, indice de l'importance que cette dimension de la mise en scène prend déjà pour Resnais, ici en rupture avec ses contemporains de la Nouvelle Vague dont les premiers films s'abreuvent plutôt à la source féconde du néoréalisme. Resnais le littéraire, a-t-on beaucoup dit; Resnais le scénographe, doit-on ajouter. Au confluent des autres arts, porteur d'un idéal que Ricciotto Canudo n'aurait pas renié, le cinéma de Resnais exprime les possibilités du cinéma. ■

1. Annie Goldmann, *Cinéma et société moderne*, Éditions Anthropos, Paris, 1968.
2. Publié à l'origine dans *Esprit*, juin, juillet et août 1951. Repris dans *Qu'est-ce que le cinéma? II*, «Le cinéma et les autres arts», éditions du Cerf, 1959.