

Resnais et la culture populaire « Vous n'aimez pas la pop? »

Serge Abiaad et Apolline Caron-Ottavi

Numéro 150, décembre 2010, janvier 2011

Alain Resnais

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63246ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Abiaad, S. & Caron-Ottavi, A. (2010). Resnais et la culture populaire : « Vous n'aimez pas la pop? ». *24 images*, (150), 13–15.

RESNAIS ET LA CULTURE POPULAIRE

« Vous n'aimez pas la pop? »

par Serge Abiaad et Apolline Caron-Ottavi

L'œuvre d'Alain Resnais repose souvent sur des paradoxes et l'alliance des contraires. La science et l'onirisme, l'Histoire et le mythe, le comique et le drame dialoguent dans ses films comme le rouge et le noir dans *L'amour à mort* (titre lui-même proche de l'oxymore). Le formalisme et la radicalité de ses premiers films – marqués par une collaboration avec les auteurs du nouveau roman – ont parfois valu à Resnais de voir son œuvre qualifiée de cérébrale, voire d'élitiste. Or il suffit évidemment d'embrasser du regard l'ensemble de sa carrière pour y constater la forte présence de certains traits de la culture dite populaire. Selon Resnais, c'est le hasard qui le fit travailler avec l'avant-garde littéraire alors même qu'il songeait à des projets comme l'adaptation de la série policière *Harry Dickson*; il retrouve d'ailleurs par la

*I Want to Go Home* (1989)

suite la bande dessinée (ou littérature graphique, comme il préfère lui-même l'appeler), avec les décors d'Enki Bilal pour *La vie est un roman*, le travail de Floç'h à partir de *Smoking / No Smoking*, les « bulles » qui surgissent dans *I Want to Go Home*. Il se tourne également vers la musique populaire : les tubes de *On connaît la chanson*, ou l'opérette de *Pas sur la bouche*, pour ne citer que les exemples les plus évidents; et enfin il remploie des séquences de cinéma grand public, avec les apparitions de vedettes de l'écran des années quarante dans *Mon oncle d'Amérique*.

Mais il ne s'agit pas pour Resnais de faire simplement référence à la culture populaire. Son utilisation va bien au-delà de l'hommage, elle relève du procédé : les séquences de films classiques, les chansons qui déterminent le dispositif filmique d'*On connaît la chanson*, les dessins de *I Want to Go Home* ou les décors peints de *La vie est un roman* sont autant d'intrusions incongrues qui perturbent la narrativité des films, provoquant souvent un effet comique. Ces « surprises » pour le spectateur, alors qu'elles appartiennent *a priori* au registre familier et convenu de la culture populaire, sont donc pour le cinéaste l'occasion d'expérimentations des plus déconcertantes. Abolissant ainsi les frontières, Resnais redonne vie, par son traitement cinématographique, à ce qu'il y a d'avant-gardiste dans la culture populaire : en dépit de sa spontanéité, celle-ci possède un pouvoir de renouvellement et de création de l'imaginaire. Cette attirance pour le trivial, qui n'a soi-disant pas sa place en art, est déjà annoncée, non sans humour, dans *Le chant du styrène*, où Resnais rejoint la démarche des surréalistes qui l'ont bouleversé dans son adolescence en offrant une beauté plastique à ce qu'il y a de plus prosaïque.

Dans la fiction, le « spectacle » devient le centre de cette réflexion, en tant que lieu par excellence de l'imaginaire, de l'excès et de tous les possibles, dont la fonction essentielle est le pur plaisir. Chez Resnais, c'est toujours le jeu, la théâtralité ou la mascarade qui l'emportent. Le spectacle en tant que tel apparaît d'ailleurs dans presque tous ses films à travers les motifs de la salle, la représentation de théâtre, le public, le rideau rouge (notamment les plans qui entrecourent *Mélo*) ou encore la soirée costumée... C'est ce qui rapproche Resnais du Renoir de *La règle du jeu* évidemment, c'est-à-dire le monde comme une scène, où se joue une grande comédie de mœurs. On retrouve dans *I Want to Go Home*, *La vie est un roman* et *Pas sur la bouche*, au moins dans ceux-là, l'observation curieuse de la bourgeoisie ou de la haute société, de son faste et de ses ridicules : un thème classique du cinéma populaire d'autrefois. Mais Resnais n'abuse pas du « surcroît de théâtralité » que décrivait André Bazin comme un gain de réalité (à propos justement de *La règle du jeu*). Au contraire, il fait éclater les conventions dramatiques pour nous ramener à l'envers du théâtre filmé, injectant des danses ou chansons populaires dans ses films comme des éléments de rupture, qui rendent visible le spectacle, un spectacle cinématographique. Les arts populaires que Resnais introduit, du *musical* à la bande dessinée, n'ont que faire du naturalisme. L'œuvre à laquelle ils s'ajoutent devient alors revendication de la mise en scène dramatique, dans toutes ses capacités de métamorphoses, d'éclatement, d'imprévisibilité, en opposition au littéraire et au récit narratif.

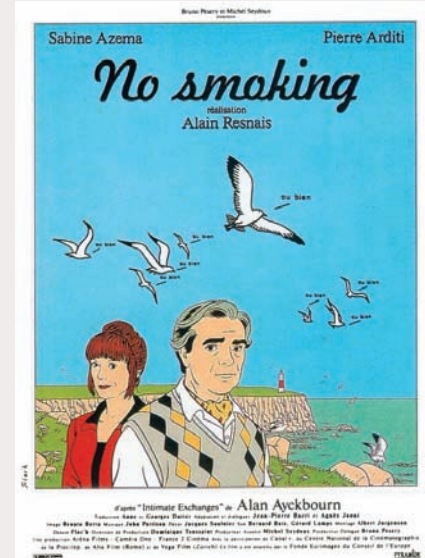
La musique renforce ce processus chez Resnais, ou plutôt la musicalité, jusque dans les dialogues, soutenus par une « troupe » cohérente de comédiens : il y avait déjà de cela dans *L'année dernière à Marienbad*. Cette musicalité prend plusieurs formes, dont les

Source : Cinéma québécois

Resnais et l'affiche de film

Au-delà de leur fonction promotionnelle et communicationnelle, les affiches de films peuvent être parfois une création de design portant une signature distinctive. Un cas extrême a été celui des grands affichistes tchèques et polonais qui concevaient le plus souvent l'affiche d'un film sans même l'avoir vu, devant alors se contenter de photos et d'un résumé, mais réussissant étonnamment à transmettre une interprétation juste de l'œuvre ! Par effet de contrepoint s'établit entre l'affiche et le film un rapport ludique. Cette dernière propose quelques pistes de lecture de l'œuvre. À l'occasion, l'affichiste est à la fois un exégète et un critique.

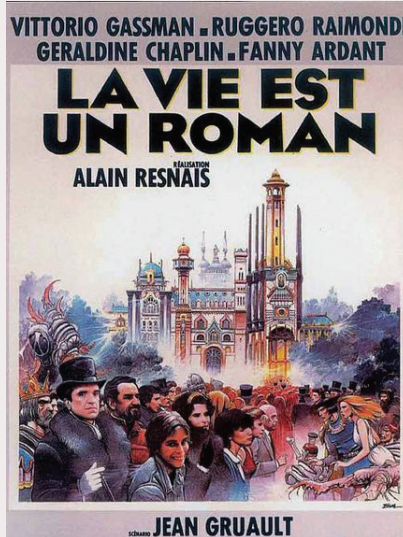
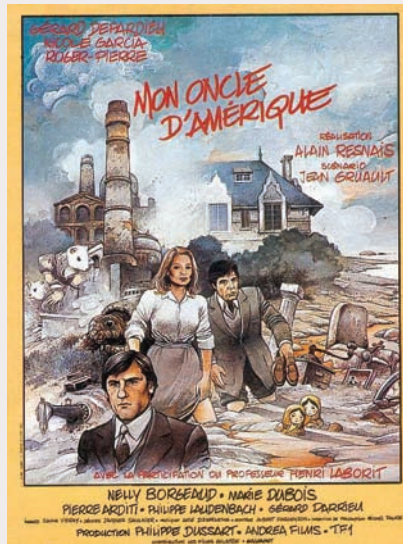
L'un des premiers affichistes de renom à être associé à Alain Resnais est René Ferracci, auteur des affiches de plusieurs films fran-



çais dont *Je t'aime, je t'aime*, *Stavisky* et *Providence*. Dès *Mon oncle d'Amérique*, les affiches chez Resnais sont de plus en plus souvent signées par des artistes provenant d'autres disciplines (c'est-à-dire de la bédé) et de moins en moins par des affichistes de carrière. On sait que les collaborations de Resnais avec d'autres artistes (notamment des écrivains) sont fructueuses. Du coup, c'est par l'affiche que la constellation Resnais s'enrichit de connivences supplémentaires.

Ainsi, il est intéressant de se pencher sur l'apport des géants de la bande dessinée que sont Bilal (*Mon oncle d'Amérique* et *La vie est un roman*) et Floc'h (*On connaît la chanson*, *Smoking/No Smoking* et *Pas sur la bouche*). Les deux bédéistes font usage de leur style très personnel jusque dans la façon de représenter les vedettes. Ils intro-

duisent chez Resnais un esprit graphique qui témoigne de l'intérêt du cinéaste pour les arts dits «mineurs». Bilal transpose les personnages dans des mondes de science-fiction issus de son imaginaire (il a d'ailleurs signé une partie des décors et des costumes de *La vie est un roman*), rappelant ainsi la passion du cinéaste pour le fantastique. Pour sa part, Floc'h imprime aux affiches son style de la «ligne claire», ce qui lie celles-ci à une tradition graphique européenne tout en faisant écho au penchant de Resnais pour les formes surannées et l'artificialité. Toutefois, en ce cas-ci, cela n'exclut pas un jeu formel empreint d'humour, comme en font foi les phylactères des mouettes, qui s'exclament toutes «ou bien» dans l'affiche de *Smoking/No Smoking*, en référence à l'articulation binaire du diptyque. – Marco de Blois



deux principales se trouvent correspondre aux développements de Nietzsche sur la chanson populaire et le chœur grec, dans *La naissance de la tragédie* (chapitres VI et VII) : plutôt qu'une image du peuple ou du spectateur idéal, celui-ci privilégie l'hypothèse du chœur comme « mur vivant » par lequel la tragédie s'isole du monde réel et préserve sa liberté esthétique (on retrouve l'opposition au naturalisme). La chanson populaire, quant à elle, c'est la forme d'expression originelle : la parole qui se fait mélodie, changeante et irrégulière par son oralité, et qui permet ainsi de décrire le monde. Resnais effectue dans ses films un parfait alliage de ces deux modes d'expression. Dans ses films chantés, évidemment, le chant remplace les lacunes de la parole ; par ailleurs, les adresses des acteurs à la caméra, courantes chez Resnais, ne cherchent pas à prendre à témoin le spectateur (comme c'est le cas des apartés au théâtre) mais, en commentant l'action comme un chœur, effectuent un décrochage qui rappelle ce qui se tient entre lui et le spectacle : le cinéma avant tout. Mais il y a d'autres exemples, plus discrets, comme dans *La vie est un roman*, où les élans lyriques de l'ensemble des personnages, parfois de simples onomatopées, brisent l'illusion et renvoient le public à la dimension spectatorielle du film, effectuant ainsi un « retour à l'irréel ».

Cependant, ce « mur » qui isole la dimension poétique du public a aussi pour fonction de lui servir de miroir, et puisque l'imaginaire est indissociable de ceux qui lui servent de modèle, la culture populaire devient chez Resnais ce monde médiateur entre le spectacle et le réel. Et, par là même, une interface où les individus se retrouvent, le terreau commun sur lequel ils se construisent. Dans *Mon oncle d'Amérique*, les inserts des films de Jean Gabin, de Jean Marais et de Danielle Darrieux soulignent l'influence de ces acteurs sur le comportement ou l'intériorité des personnages qui les admirent. Et c'est dans ce film justement que Resnais fait un clin d'œil à sa rencontre « primitive » avec le cinéma par le truchement de la bande dessinée (ses illustrés d'enfance lui offrirent ses premiers « découpages », son premier sens de l'ellipse). Ce mythe originel n'apparaît jamais avec autant de clarté que dans ce film, avec cette image d'un enfant lisant *Le roi de l'or* en haut d'un arbre, forgeant l'idée d'une culture populaire comme échappatoire et horizon de l'imaginaire. Dans cette même voie, *La vie est un roman* présente une autre expression de ce monde intermédiaire qui prend forme dans la culture populaire ; la légende qu'illustrent les séquences médiévales, qui semblent sortir de l'esprit d'un enfant, confronte ainsi par sa naïveté les deux autres pans du film (le colloque au présent et les aristocrates de 1914). Filmées à distance et encadrées par les décors oniriques, voire organiques d'Enki Bilal, ces saynètes du moyen-âge propagent à la fois l'enchantement et la fascination, enchantement dans l'exhortation érudite de Resnais des arts et cultures populaires, et fascination pour le discours historique (ou scientifique dans *Mon Oncle d'Amérique* ou *Je t'aime, je t'aime*). Par cette conjonction Resnais finit par déboucher sur ce qui ressemblerait à une expérimentation.

D'ailleurs, s'il est un film de Resnais qui frise l'expérimental, c'est bien *I Want to Go Home*, où la question de la culture populaire est prise pour sujet explicite. Farce satirique à double direction, le film se confronte d'un côté aux prétentions américaines glorifiant la grande culture francophone et de l'autre aux prétentions françaises célébrant la vivacité de la culture populaire américaine. Et



Pas sur la bouche (2003) et *On connaît la chanson* (1997)

à partir de là Resnais thématise une problématique qui interroge notre époque : comment la culture populaire est devenue le dada des snobs. Il la réhabilite si l'on peut dire, face à ceux qui la méprisent, ou se sentent obligés de la revendiquer sans rien discerner. Dans *Smoking*, après que sa patronne lui ait dit aimer la musique classique, le jardinier lui renvoie sa condescendance : « Vous aimez pas la pop ? – Euh... oui, oui, il y a des choses intéressantes... – Eh bien moi je déteste, je trouve que c'est de la merde ». Et il se déclare alors féru de Nielsen, de Bruckner, de Mahler et d'autres, desquels elle ne sait que dire. C'est bien l'idée que la culture populaire doit faire l'objet d'une réappropriation sincère. La scène finale de *I Want to Go Home*, dans toute la naïveté qu'elle assume, va dans ce sens. Les villageois entourent Joey Wellman (interprété par Adolph Green, scénariste de *Singin' in the Rain*, il n'est pas anodin de le noter), un dialogue de sourds (français/anglais) s'établit avant qu'il ne se mette à chanter. Alors, la communication s'établit miraculeusement et bien qu'ils n'y comprennent rien, tous se mettent à chanter avec lui, pour finalement l'adopter complètement lorsqu'il se met à dessiner, devenant son « vrai » public. Ainsi, par le biais de la culture populaire, le cinéma « résout » le monde, lui rendant toute sa simplicité. Si seulement tout pouvait arriver dans l'intervalle entre deux images, et si seulement, face à l'inexprimable, nous venait une chanson. ■