Théâtre, cinéma, l'autre scène

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1179>

DOI : 10.4000/doublejeu.1179

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 17-23

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Théâtre, cinéma, l'autre scène », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1179> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1179>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

THÉÂTRE, CINÉMA, L'AUTRE SCÈNE

J'aime mieux dire spectacle, sinon vous supposez qu'il y a le théâtre d'un côté, le cinéma de l'autre¹.

Théâtre / Cinéma / Spectacle : ces maîtres mots dans la bouche d'Alain Resnais valent moins comme synonymes que par la différenciation qu'ils suggèrent et l'articulation qu'ils génèrent.

Est-ce pour autant au trouble de la mise en abyme de type renoirien (les célèbres boîtes dans les « boîtes » de *La règle du jeu*) que ce dispositif renvoie ou bien à l'inverse n'induit-il pas cet effet de distanciation brechtien que le cinéma emprunte au théâtre à la fin des années cinquante marquées par le soupçon généralisé à l'encontre de l'illusion représentative ?

Officiellement la filmographie d'Alain Resnais fait état d'un glissement progressif du cinéma vers le théâtre. En apparence absent des courts métrages, puis intégré comme dispositif dans ses premiers films, il culmine comme objet exclusif de la mise en scène à partir de *Mélo*.

Et si tout simplement le théâtre était chevillé au cinéma d'Alain Resnais.

LE MYTHE DU THÉÂTRE

LE GOÛT DES ACTEURS

Une représentation de *La mouette* de Tchekhov donnée par Serge Pitoëff² en 1937 lui révèle le théâtre au point de devenir l'assistant de celui-ci et

1. Alain Resnais, *Jeune Cinéma*, n° 31, p. 5.

2. Il était le partenaire de Delphine Seyrig dans *L'année dernière à Marienbad*, il le sera encore après le film dans la même pièce de Tchekhov. Tchekhov qui servira de lien avec l'acteur Eiji Okada d'*Hiroshima mon amour*, également grand amateur du dramaturge russe.

d'envisager une carrière d'acteur. Ainsi, son inscription au cours Simon (mais le traumatisme des tournées théâtrales au cours desquelles il interprète des petits rôles met un terme à cette ambition d'acteur), sa fréquentation assidue des théâtres (où il se rend muni d'un carnet noir, y notant le nom des comédiens avec lesquels il aimerait travailler) ou bien encore sa collaboration avec les comédiens de théâtre qui en découle (ainsi pas moins de huit comédiens de la comédie de Saint-Étienne dans la troupe créée et dirigée par Jean Dasté participant au tournage de *Muriel*, parmi lesquels Jean Dasté lui-même) ramènent-ils au seul théâtre.

ÉCRIVAINS ET DRAMATURGES

Certes, il est tentant d'opposer les dramaturges (David Mercer, *Providence*; Henry Bernstein, *Mélo*; Jules Feiffer, *I Want to Go Home*; Alar Ayckbourn, *Smoking/No Smoking*, *Cœurs*; Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, *On connaît la chanson*; André Barde et Maurice Yvain, *Pas sur la bouche*) aux écrivains proprement dits alors même que le cinéaste a toujours préféré travailler avec des gens de théâtre qu'avec des écrivains. Et si David Mercer constitue à ses yeux l'auteur idéal parce qu'il n'a jamais écrit de roman, de Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*) il retient l'auteur de *Square* représenté au théâtre des Mathurins; de Jean Cayrol (*Muriel*) et Jacques Sternberg (*Je t'aime je t'aime*) le fait qu'ils aient écrit une pièce et d'Alain Robbe-Grillet (*L'année dernière à Marienbad*) avant tout sa passion du théâtre, même s'il n'avait écrit aucune pièce.

Dès 1966, il avouait : « Je rêve d'un grand film où l'on entende parler un langage qui soit comme celui de Shakespeare ou de Giraudoux »³. La beauté de la langue du film *Les anges du péché* (Robert Bresson, 1944) réalisera selon lui « ce rêve de cinéphile : quelqu'un avait enfin demandé à Giraudoux d'écrire un scénario »⁴.

Plus que « l'affaire » elle-même, plusieurs décennies plus tard, c'est encore Giraudoux, et sa pièce *Intermezzo* ainsi que *Je t'aime* de Sacha Guitry, qui inspire *Stavisky*... (pièces toutes les deux jouées au début des années trente). Il n'est pas jusqu'aux scénarios de ses commanditaires qui ne soient découpés en actes par ses soins, et ce « quel que soit le scénariste »⁵. Qu'il s'agisse d'*Hiroshima mon amour* où il suggère à Marguerite Duras d'écrire comme si elle mettait en musique une pièce de théâtre, « comme

3. Alain Resnais, *Image et son*, n° 196, juillet 1966.

4. Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock-cinéma, 1980, p. 33.

5. *Ibid.*, p. 155.

Debussy avec le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck»⁶, de *L'année dernière à Marienbad* conçu «comme une comédie musicale sans chansons»⁷, de *Mon oncle d'Amérique* et *Muriel* clairement découpés en actes («L'idée du découpage en cinq actes vient de lui [...] Resnais est d'ailleurs très marqué par le théâtre», affirme l'écrivain-scénariste Jean Cayrol⁸), ou bien encore de *L'amour à mort* ponctué par des plages musicales sur fond d'écran blanc, tout son cinéma part (du) et ramène au théâtre.

LA SCÈNE ET L'AVANT-SCÈNE

«J'ai forcément beaucoup d'admiration pour Ophüls. D'abord parce que je suis un homme de studio»⁹. Aussi les intérieurs sont-ils construits en studio (tels ceux de *L'année dernière à Marienbad* ou de *Muriel*) tandis que les lieux réels eux-mêmes se transforment en décor de studio, tels les châteaux munichois et la ville de Boulogne des deux films en question. Les intérieurs, les extérieurs et les villes ne forment plus alors qu'une immense scène au service de l'invention du cinéaste qui peut faire sienne cette réplique du Baron (Charles Boyer) dans *Stavisky*... : «Sur scène, tout est permis. Dans la vie, cela ne se passe pas comme au théâtre».

Chez Resnais, les acteurs le sont à la ville ainsi qu'à l'écran. Est en effet remarquable la récurrence des personnages comédiens dans ses films. Aussi bien Emmanuelle Riva est-elle désignée comme actrice en tournage à Hiroshima tandis que la jeune Françoise de *Muriel* (Nita Klein) évoque son métier de comédienne à propos de ses trous de mémoire et que le véritable récit de *L'année dernière à Marienbad* s'ouvre avec deux acteurs sur scène. Roger Pierre dans *Mon oncle d'Amérique* semble avoir été choisi selon Claude Beylie¹⁰, en raison de son appartenance au théâtre de boulevard. Il n'est pas jusqu'au personnage de l'employé immobilier (André Dussolier) dans *On connaît la chanson* qui n'aspire à être auteur dramatique.

Sur le plateau, les consignes données aux acteurs relèvent de la tradition de l'*Actors' Studio* :

Je demande toujours au scénariste de me donner une biographie. C'est l'influence de Stanislavski et de Lee Strasberg puisque j'ai eu la chance d'être auditeur libre pendant un ou deux mois à l'*Actors' Studio*¹¹.

6. *Ibid.*, p. 65.

7. Alain Resnais, *France Observateur*, 18 mai 1961.

8. Jean Cayrol, *L'Arc*, n° 31, 1990, p. 12.

9. Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 190.

10. Claude Beylie, *L'Avant-scène cinéma*, n° 263, mars 1991.

11. J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 192.

Sur le plateau également, le cinéaste ayant préalablement pris soin de se procurer les enregistrements des comédiens vus au théâtre et au cinéma (« Son choix repose sur la voix, les qualités musicales, son phrasé, son débit autant que sur le visage et le jeu physique »¹²) établit des combinaisons d'acteurs à la recherche d'un théâtre polyphonique :

Pour *L'amour à mort*, par exemple, la rencontre de la voix d'Ardant et de la voix d'Azema, du type de jeu de l'une et de l'autre [...] était une espèce d'expression de polytonalité et de polyrythmie qui me stimulait¹³.

Le cinéaste, à propos de *Marienbad*, affirmait pour sa part que le trio Seyrig, Albertazzi et Pitoëff « est d'abord un trio de voix »¹⁴.

De l'autre côté de la rampe, le spectateur est à la fois au théâtre et au cinéma et cette ambiguïté, que le cinéma de Resnais affectionne et cultive, culmine ainsi dans *Mélo* où Resnais a selon sa propre expression :

[...] plutôt cherché à être à cheval sur le théâtre et le cinéma. Je n'ai jamais ressenti cette frontière entre les deux. Au contraire, j'ai toujours ressenti le rapport entre le théâtre et le cinéma. Ce film est une tentative de donner le plaisir du théâtre au cinéma¹⁵.

Il n'est pas jusqu'à l'émotion du spectateur qui ne soit redevable au théâtre. Qu'il soit côté scène :

J'ai toujours cherché à obtenir au cinéma l'équivalent de l'émotion que j'éprouvais au théâtre par d'autres moyens peut-être¹⁶.

ou côté salle :

On rentre dans un multiplexe, on voit le film, on sort, on est tous vraiment restés sur notre siège, je ne sens pas du tout de participation. Je la sens au théâtre oui mais au cinéma je ne la sens plus¹⁷.

12. François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion (Cinéma), 1989, p. 31.

13. Alain Resnais, « Portrait d'un cinéaste en explorateur », *Esprit*, n° 96, décembre 1984, p. 35.

14. « Jouer avec le temps », Entretien avec Alain Resnais par Bernard Pingaud, *L'Arc*, n° 31, 1990, p. 101.

15. Alain Resnais, cité par R. Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur...*, p. 269.

16. Alain Resnais, *Positif Anthologie*, cité par J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 133.

17. J.-L. Leutrat, « Entretien avec Alain Resnais », in J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 197.

« ...LE THÉÂTRE PAR D'AUTRES MOYENS... »

Devant l'échec de ma carrière théâtrale, mon raisonnement était le suivant : être monteur, c'est une manière de rester en contact avec le spectacle¹⁸.

Si chacun s'accorde à reconnaître l'inclination du cinéaste pour le théâtre depuis *Mélo* (qui sauvait au final l'œuvre du cinéaste aux yeux du critique Serge Daney en l'évoquant comme « l'élégance ultime de cet univers »¹⁹) moins nombreux sont ceux qui songent à l'étendre à l'ensemble de sa filmographie. Et plus rares encore ceux qui s'accorderaient à définir la « *Resnais' touch* » par cette empreinte du théâtre.

La marque de fabrique du cinéaste est en effet, pour l'ensemble de ses contemporains, à chercher ailleurs, et plus précisément du côté du travail formel qu'il imprime à ses récits par le montage. Le montage considéré comme l'arme absolue à l'encontre des scories théâtrales et littéraires dont on sous-tend qu'elles encombrant son univers.

Soit le cinéma contre le théâtre. Alors même que l'opération de montage considérée comme le noyau dur de sa cinématographie n'est que le moyen de prolonger le théâtre autrement. C'est d'ailleurs Myriam Borsaubky, monteuse de Sacha Guitry qui accueille Resnais à sa sortie de l'IDHEC. Sacha Guitry dont Jean-Louis Leutrat a raison d'affirmer que c'est d'abord l'homme de théâtre qui intéresse Alain Resnais²⁰.

De cette imprégnation du théâtre, *Muriel* illustre la dialectique de la manière la plus exemplaire. Entamé par un montage intempestif (vingt-cinq plans en vingt-huit secondes), le film se referme sur le même appartement vidé de ses occupants, semblable à une scène de théâtre que le spectateur découvre au gré d'un travelling panoramique d'une minute trente-sept secondes ; plan séquence qui n'est pas sans rappeler celui de l'appartement vide à la fin de *On connaît la chanson*. Une ville martyre (Boulogne), une jeune femme torturée (Muriel), une histoire d'amour passée (Hélène, Alphonse), le retour d'Algérie (Bernard), le souvenir (certains vrais, d'autres faux) constituent les ingrédients dramatiques de ce quasi-huis-clos (cinq jours à Boulogne-sur-mer). Le montage fragmente, disloque, disjoint mais aussi reforme, ressoude des espaces et des temporalités à l'image de la conscience perturbée des protagonistes : le nom des rues évoque le passé de la ville bombardée, l'Algérie se transporte à Boulogne, les personnages

18. R. Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur...*, p. 31.

19. Serge Daney, cité par J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 160.

20. J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 17.

sont englués dans leur passé quand le souvenir ne leur tient pas lieu de présent. Le montage libère une autre-scène, «l'inconscient (qui) est aussi du spectacle, le spectacle le plus fondamental»²¹ confie Alain Resnais à Bernard Pingaud. Il en va ainsi pour les trois premiers longs métrages.

LE THÉÂTRE DE L'INCONSCIENT

Les vues réalistes sur lesquelles s'ouvre *Hiroshima mon amour* s'échouent, quelque dix minutes plus tard, sur un long travelling marquant l'entrée du film dans la mémoire de l'héroïne et son long soliloque. Tout juste interrompu par quelques répliques brèves de son interlocuteur japonais, il confirmera la prophétie inaugurale de celui-ci : « Tu n'as rien vu à Hiroshima ». Filmer l'invisible devient alors le véritable objet du cinéaste. Le réel s'est replié sur cette scène intime de la mémoire ; le réel objectif, dont la caméra serait le garant, a fait place à l'intériorité de l'héroïne et à sa tentative de remémoration du passé de Nevers. Deux films sur Hiroshima étaient possibles, celui dont l'héroïne est l'interprète en tant qu'actrice conviée sur ce lieu de tournage et dont on ne verra rien, et celui que Resnais fait miroiter à son public et qu'il ne verra pas. Reste alors le film de ce théâtre à deux voix auquel s'attache dorénavant le cinéaste, où Hiroshima et Nevers ne font plus qu'une seule ville. Le récit d'*Hiroshima* s'apparente de ce fait à une thérapie dont l'aveu de la Française, à propos de la mort de son amant allemand à Nevers pendant la Seconde Guerre mondiale : « Notre histoire était racontable », fait office de « *coming-out* ». Il entrera plus tard en résonance avec l'histoire de Muriel, entamée par cette mise en garde : « Muriel, ça ne se raconte pas », et conclue par le meurtre à Boulogne de l'un des tortionnaires de la jeune Algérienne par le héros du film.

Oui, *Marienbad* est totalement onirique ; c'est une comédie musicale, sans chansons, qui tente d'approfondir les forces du rêve²².

Cet aveu de Resnais confirme l'une des impressions majeures reçues par le spectateur, hors toute interprétation, à savoir que les deux temporalités du film, celle de la supposée rencontre à Marienbad, un an auparavant, avec la jeune femme (Delphine Seyrig) évoquée par le protagoniste masculin (Giorgio Albertazzi) et celle de leurs retrouvailles dans le temps donné comme présent, sont aussi irréelles l'une que l'autre. Les séquences se

21. « Jouer avec le temps », p. 96.

22. Alain Resnais, cité par Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, Paris, Seghers (Cinéma d'aujourd'hui), 1962, p. 33.

rapportant au temps passé pourraient encore faire office de flash-back si le dialogue et le montage ne s'efforçaient de dissoudre ce hiatus temporel. Ces deux Marienbad, aux yeux du spectateur, finissent par constituer un seul et unique espace-temps imaginaire. Le point de résolution ne peut-il pas être assigné à cette représentation théâtrale sur laquelle s'ouvre et se clôt le film ? L'hypothèse vaut si on veut bien admettre que ce théâtre a déjà cessé d'être doté d'une existence tangible dès que le film commence. En effet, les longs travellings répétitifs, quasi incantatoires et les effets de montage répétés qui précèdent cette présence du théâtre libèrent un espace imaginaire, cette autre scène peuplée d'êtres et de décors tout aussi irréels et sur laquelle semble se rejouer à l'infini la « scène primitive » de la rencontre des deux amants.

Boulogne-sur-mer, Hiroshima, Nevers, Marienbad, autant de villes réelles aussi bien qu'imaginaires. Autant de décors de théâtre de l'inconscient.

JEAN-LOUIS LIBOIS
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE