Mélo par Alain Resnais

Déployer les possibles romanesques du drame

Johannes Landis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1194>

DOI : 10.4000/doublejeu.1194

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 27-35

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Johannes Landis, « *Mélo par Alain Resnais* », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 22 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1194> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1194>

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

MÉLO PAR ALAIN RESNAIS

Déployer les possibles romanesques du drame

Qui est Henry Bernstein lorsqu'Alain Resnais le tire de l'ombre en 1986 ? Un inconnu. L'auteur qui fut l'une des figures majeures du théâtre parisien est tout simplement oublié. De son vivant, Bernstein fut pourtant un écrivain éminemment canonique. Son œuvre faisait autorité, et avait engendré nombre d'épigones et de commentateurs. Il faut en effet rappeler ce fait soigneusement oublié des histoires du théâtre : entre 1900 et 1952, chaque pièce de Bernstein est un événement. Si la fortune d'un tel théâtre est encore difficile à établir, il est en revanche indubitable qu'il suscita un métatexte considérable, si l'on en juge par le volume des articles et ouvrages critiques dont il fut l'objet¹. Entre 1905 et 1940, il n'est pas abusif d'affirmer que Bernstein domine la scène parisienne sans concurrence véritable. En considérant ses rapports avec la critique, il est possible de distinguer trois périodes dans la production de Bernstein. Entre 1900 et 1911, l'auteur impose peu à peu son nom dans la capitale, tout en essuyant des critiques parfois très vives, qu'elles portent sur des aspects prétendument « raciaux » ou sur des points spécifiquement théâtraux. Mais à partir de 1913, date de la création du *Secret*, Bernstein devient un auteur consacré. Si un certain nombre de critiques demeurent réservées, elles ne constituent plus la majorité. L'accueil que la presse fait à l'auteur après 1945 est extrêmement mitigé. Puis, dès la mort de Bernstein, quelques articles particulièrement négatifs signent la mise en sommeil du canon bernsteinien durant de très nombreuses années. Hormis le travail de Jean-Pierre Sarrazac², il faut attendre la fin des années quatre-vingt pour que la critique réinvestisse cet

-
1. Johannes Landis, *Le théâtre d'Henry Bernstein*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 327 sqq.
 2. Jean-Pierre Sarrazac, *Henry Bernstein et le mouvement théâtral, 1900-1953*, mémoire de Maîtrise en études théâtrales sous la direction de Michel Corvin, université Sorbonne nouvelle-Paris III, 1969, 1 vol. (dactyl.).

espace en friche³. En vérité, le succès d'Henry Bernstein fut à la mesure du mépris qui tomba sur lui après sa mort : furieux et foudroyant. Deux exemples illustrent bien ce retournement complet de l'opinion. Le premier est un compte rendu de Gaston de Pawlowski dans le *Journal* recueilli par *La petite illustration* du 28 mars 1925, à l'occasion de l'édition de *La galerie des glaces*, créée le 22 octobre 1924. Bernstein est alors en pleine gloire. Voici ce que le journaliste écrit :

C'est du théâtre de premier ordre, du théâtre incomparable que nous donne Henry Bernstein, du théâtre dont les qualités nous permettent d'affirmer que le meilleur dramaturge de ce temps n'a trouvé d'autre maître, depuis la guerre, que lui-même.

Le deuxième exemple est un article de François Mauriac, trois jours après la mort de Bernstein, paru dans *Le Figaro* du 1^{er} décembre 1953. Article qui est intitulé sobrement, et avec une nuance de mépris : « Bernstein ». Celui qu'il appelle cet « Hérode grelottant », ou encore le « dernier aurochs » est la cible d'une attaque en règle :

Ces personnages avaient le goût de l'amour, – de cette petite guerre des sexes qu'il appelait l'amour – le goût de l'argent et de la puissance que l'argent donne pour atteindre à ce paradis où tant de ses pièces nous ont introduits : une terrasse sur la Riviera ou une chambre de palace, le lit ou le divan, la jeune femme alanguie, la gerbe de roses, le champagne dans la glace, le téléphone pour passer des ordres à la Bourse, entre deux étreintes.

Même si la violence du verbe est à relativiser car Mauriac est l'ennemi intime de Bernstein, l'article est pourtant significatif dans la mesure où il semble représenter la matrice de la *doxa* qui se répand autour de Bernstein après les années cinquante. En effet, il est vrai que de façon assez unanime, les trente pièces que nous a laissées Henry Bernstein (1876-1953) sont encore souvent considérées comme l'exemple le plus indigeste d'un théâtre bourgeois, reposant sur une psychologie lourde et sommaire, et dont la dramaturgie est demeurée agrippée à des modèles classiques périmés.

Quelques hypothèses peuvent être avancées pour expliquer comment ce répertoire se trouva mis à l'index du bon goût théâtral. La première tient à l'écriture même de Bernstein et au code de lecture qu'elle implique. En effet, l'auteur a beaucoup travaillé sur l'horizon d'attente supposé de son public, en se tournant avec force vers la recherche d'un succès qu'il souhaitait le plus

3. Georges Bernstein-Gruber, Gilbert Maurin, *Bernstein le magnifique. Cinquante ans de théâtre, de passions et de vie parisienne*, Paris, Lattès, 1988 ; Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1989.

immédiat possible. Ce faisant, il a fait passer au second plan son ambition utopique, sa volonté de faire bouger les lignes de la création théâtrale. La forte adéquation de ce théâtre avec son destinataire contemporain, variable d'un drame à l'autre, peut handicaper sa réception par un destinataire ultérieur. La deuxième hypothèse tient à des conflits pour ainsi dire externes à Bernstein. Tout d'abord, le mouvement théâtral dominant d'après-guerre est celui du Théâtre National Populaire, qui désire sortir le théâtre de son enfermement bourgeois. De sorte que les auteurs considérés comme tels sont exclus du canon théâtral. De la même façon, la critique universitaire, majoritairement de gauche, rejette également les écritures de la bourgeoisie, qu'elle considère appartenir à un ordre capitaliste devant être contesté et combattu. Par ailleurs, même si Bernstein a poussé la porte de la modernité, la critique préfère distinguer Beckett ou Pirandello – fondateurs du canon théâtral moderne car plus radicaux dans leurs recherches – ainsi que ceux qu'elle considère comme leurs précurseurs : Ibsen et Strindberg.

Mais ce mouvement de rejet vis-à-vis de Bernstein s'inverse quelque peu lorsqu'Alain Resnais adapte *Mélo* au cinéma, en 1986. En fait, le cinéaste est à l'origine d'une véritable redécouverte. Car dès l'année suivante, Andréas Voutsinas met en scène *Le secret* au théâtre Montparnasse, puis en 1990, Robert Cantarella donne une nouvelle interprétation du *Voyage* au Centre culturel de Fos-sur-mer, alors que Patrice Kerbrat fait jouer *Elvire* au théâtre Marigny en 2002. Du côté métatextuel, la fille d'Henry Bernstein coécrit une riche biographie de son père en 1988 ; Michel Corvin consacre plusieurs pages à Bernstein dans un ouvrage dédié au théâtre de boulevard paru en 1989, puis dans un long article recueilli dans *Le théâtre en France* en 1992⁴. En 1994, la première thèse française est soutenue sur l'auteur⁵.

On peut donc se demander en quoi le film d'Alain Resnais a modifié la représentation que la critique et le public se faisaient du théâtre d'Henry Bernstein. En fait, le parti pris théâtral du cinéaste offre à l'œuvre du dramaturge un écrin qui en décuple les virtualités expressives.

La pièce de Bernstein est créée en 1929. Sur le titre, Bernstein ne donne guère d'explications. Il s'agit en fait d'une réponse ironique à Firmin Gémier, qui déclarait avoir soupé des « mélos » que l'auteur se complaisait à mettre en scène. Tout au plus peut-on remarquer l'allusion au mélodrame, genre hybride, puisant ses intrigues dans le roman. C'est d'ailleurs l'hybridation de l'œuvre qui est mise en exergue par Bernstein, lequel déclare à son sujet :

-
4. Michel Corvin, « Le boulevard en question », in *Le théâtre en France*, Jacqueline de Jomaron (dir.), Paris, A. Colin, 1992, p. 845-887.
 5. Jeon Youn (ép. Kim), *Le temps dans le théâtre d'Henry Bernstein*, thèse de Doctorat en études théâtrales sous la direction de Michel Corvin, université Sorbonne nouvelle-Paris III, 1994 (dactyl.).

J'avais tout d'abord pensé à lui donner des contours arrêtés de mélodrame... Il en est résulté une pièce qui tient beaucoup du roman d'une part, mais qui, d'autre part, semble avoir été – à mon insu – fortement impressionnée par le film⁶.

L'auteur précise, concernant le cinéma :

Dirais-je aussi que le cinéma ne m'a pas non plus laissé insensible, et qu'il y a indiscutablement dans *Mélo* un film qui s'est ignoré longtemps, mais qui ne s'ignore plus⁷ ?

En fait, la presse de l'époque, et avec elle, le dramaturge, ne différencie pas le romanesque du cinématographique, et présente ces directions comme une alternative au drame traditionnel. Bernstein s'écarterait du drame pour aller vers « autre chose », qu'en 1929 on désigne indifféremment par les vocables de *roman* ou de *cinéma*.

C'est en raison de projets filmiques ajournés qu'Alain Resnais, au milieu de l'année 1985, décide de tourner une pièce de Bernstein pour le cinéma. Après quelques hésitations, il choisit *Mélo*, qui sortira en septembre 1986. Resnais, même s'il connaissait le théâtre de l'auteur grâce à *L'Illustration* qui en reproduisait régulièrement les pièces, photos de la création à l'appui, n'est devenu spectateur de Bernstein qu'au milieu des années trente, qui voient s'épanouir la deuxième manière du dramaturge, dans laquelle Resnais élit *Mélo*.

Disposant d'un budget réduit, l'équipe se voit contrainte de tourner *Mélo* en vingt et un jours, ce qui n'est possible qu'à condition de répéter la pièce auparavant, comme cela se ferait si elle était mise en scène au théâtre. Et c'est ce qui se passe, puisque le réalisateur travaille environ un mois avec les comédiens et quelques techniciens, afin de mettre au point le jeu et le découpage. Resnais raconte d'ailleurs volontiers que son projet initial avait été de mettre en scène Bernstein dans un théâtre parisien, ce à quoi il renonça, ses comédiens étant déjà engagés dans d'autres spectacles. Une trace évidente de cette impulsion originaire se trouve dans le générique du film, qui n'affiche pas : « *Mélo*, film d'Alain Resnais », mais bien « *Mélo*, pièce d'Henry Bernstein, mise en scène Alain Resnais ». Sans doute faut-il y voir l'affirmation assumée de son goût pour le spectacle, ainsi défini par François Thomas :

Le spectacle, notion dans laquelle Resnais fait entrer certains tableaux, certaines œuvres musicales et la bande dessinée, s'oppose avant tout à la narration romanesque⁸.

6. Entretien avec Marc Blanquet, *Paris-soir*, 8 mars 1929.

7. Henry Bernstein, *Comœdia*, 12 mars 1929.

8. François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion (Cinémas), 1989, p. 28 sqq.

En fait, alors que le texte de Bernstein tirait vers le scénario de film, le film de Resnais exhibe sa théâtralité. Le plus évident est le prologue qui convoque dans le film tous les indices du théâtre. On y voit un programme, feuilleté par une main féminine, tandis que la bande-son reproduit le bruissement d'une salle. On l'a dit, Bernstein y est présenté comme l'auteur et Resnais comme le metteur en scène. La sonnerie retentit, la salle se tait. Un rideau rouge sur toile peinte apparaît, les fameux trois coups sont sonnés (ils seront repris ironiquement par trois coups de pipe de Pierre), et le rideau rouge disparaît, dévoilant le décor du premier tableau. Pour reprendre les mots d'André Helbo, « le théâtre se mue en contexte de lecture du texte filmique »⁹. Notons cependant que le rideau, en cohérence avec sa fonction d'indice, n'est pas réel : le théâtre n'est donc qu'une référence parmi d'autres, ainsi que le montre le choix des décors. Le petit jardin de Montrouge de la première séquence peut indéniablement passer pour une plantation que l'on aurait pu voir dans une mise en scène de Bernstein lui-même au théâtre du Gymnase. Ainsi en est-il de la boîte de nuit russe, qui tient en quelques tables disposées devant un angle de miroirs, et où une douzaine de figurants, par le jeu des reflets, donnent l'impression d'une foule, procédé théâtral s'il en est. Pourtant les choses ne sont pas si simples. L'intérieur du pavillon Belcroix se présente comme une pure construction de studio, alors que la garçonnière de Marcel frôle la reconstitution historique. Le film commence donc par une théâtralité exacerbée, qui peu à peu va se complexifier, et s'exprimer par d'autres moyens.

Ajoutons à cela que la réalisation se rapproche très nettement des conditions de la perception du spectateur de théâtre. Le plan d'ensemble est très fréquemment utilisé. Il engendre implicitement la sensation que la caméra ne peut pénétrer plus avant dans le décor, et reconstruit mentalement le « manteau d'Arlequin », cette séparation infranchissable entre la scène et la salle. Comme au théâtre, c'est au spectateur de se frayer un chemin dans un espace vaste, et de faire son propre montage. Paradoxalement, la mémoire visuelle retient surtout quelques gros plans. D'essence théâtrale, ils éliminent le décor au profit de l'acteur et de son texte. Enfin, le grand usage du plan fixe a pour conséquence, notamment dans la première séquence, la reproduction presque iconique du spectacle scénique : l'image n'est modifiée que par les entrées et sorties des personnages, tandis que la caméra s'efface dans une immobilité qui semble nier sa présence. Contrairement à ses films antérieurs, Resnais pratique en outre le « montage invisible », ce qui achève de donner l'impression que toutes les scènes s'enchaînent dans un « direct » relevant de la captation de spectacle.

9. André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, A. Colin (U), 1997, p. 93.

L'éclairage change à vue durant les séquences, code appartenant à la lumière de régie, et c'est peut-être l'élément qui confère au film sa couleur la plus théâtrale. Un exemple frappant en est le grand récit de Marcel dans la première séquence. Ce moment mériterait un examen détaillé, mais il peut être brièvement décrit comme suit. Lorsque Marcel commence son histoire, les personnages sont assis à table, cadrés en plan rapproché, les époux Belcroix dos à la caméra, faisant face à leur invité, tels des spectateurs devant un conteur. La lumière baisse extrêmement lentement autour du personnage de Marcel. Un travelling, tout aussi lent, inverse progressivement la perspective : Marcel, naguère à gauche, se retrouve à droite de l'écran. Puis le travelling achève son mouvement circulaire pour se transformer imperceptiblement en un zoom avant, qui va trouver son aboutissement dans un gros plan de Marcel, éliminant du champ ses destinataires. La parole du personnage est isolée, magnifiée, tandis que le milieu s'efface. La lumière baisse encore peu à peu, ce qui accentue l'effet de « douche », et découpe le personnage, le tire de l'histoire où il se meut, et semble le replonger dans celle qu'il raconte. Le récit touchant à sa fin, la lumière va revenir éclairer le mur situé derrière Marcel, le replaçant dans ce jardin dont il avait été suspendu quelques instants, alors que les bruits de la nuit (clocher, aboiement) reviennent peu à peu. Contrairement à Czinner, autre adaptateur de *Mélo* au cinéma, Resnais ne montre pas l'aventure racontée par Marcel. Qualifiée par Serge Toubiana de « faux flash-back au présent », cette séquence dans la séquence ne fait pas passer le personnage du *je*-narrant au *je*-narré, comme le véritable flash-back le permet¹⁰. Il fait passer *sur* le *je*-narrant l'*ombre* du *je*-narré, grâce à la lumière, qui congédie le monde autour de Marcel, ainsi qu'il en est dans l'épisode qu'il raconte, où une jalousie furieuse le fait plonger dans la musique. En vérité, un tel mouvement épouse celui d'une tirade qui, à son commencement, est fermement ancrée dans l'énonciation, mais qui, au fur et à mesure, s'en coupe pour devenir récit pur de tout discours. Déjà utilisée dans *L'amour à mort* (1984), la lumière artificielle vient ici prolonger le texte de *Mélo*, de sorte que la réalisation ne met pas en valeur la fiction proposée par la tirade, mais son fonctionnement dramaturgique. De ce point de vue le film de Resnais est totalement théâtral, non car il cantonne sa mise en scène au spectacle filmé, mais parce que, ainsi que le formulait André Bazin, le cinéma permet la « métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui au stade adulte »¹¹.

10. Serge Toubiana, « Rosebud », *Cahiers du cinéma*, n° 387, septembre 1986.

11. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf (7^e art), 1997, p. 133.

La même constatation demeure valable quant au principe d'« isolement » constitutif de la pièce. Resnais le pousse à ses ultimes conséquences en employant miroirs et « dispositifs spéculaires », comme il avait pu le faire pour *Hiroshima mon amour* (1959) et *L'année dernière à Marienbad* (1961¹²). Ainsi, le premier plan de la séquence de la boîte russe montre Marcel, assis à une table. Tourné vers sa droite, il regarde danser Romaine, qui est hors champ, mais dont le reflet est répercuté à la gauche du jeune homme par la glace située derrière lui. Les amants semblent placés sur deux plans irréconciliables, regardant à l'opposé l'un de l'autre, déjà séparés, isolés. La rupture peut également advenir par le montage. Ainsi, la séquence quatre se clôt sur un plan rapproché de Romaine et Marcel, enlacés sur le canapé blanc. Marcel, portant sa robe de chambre ocre, est étendu la tête vers sa droite, lorsqu'un fondu enchaîné fait apparaître Pierre, seul, allongé sur son lit, tête vers sa gauche, dans sa robe de chambre à gros carreaux. Pouvait-on opposer plus clairement les deux hommes, et les situer dans des univers plus irrémédiablement isolés ?

Dernier élément mis en valeur par le cinéaste : la structure musicale de la pièce, oubliée par la critique de la création, et dont une étude thématique détaillée montrerait la complexité : les thèmes du mensonge, de la séparation, de la passion – matérialisée par les roses rouges – sont exposés, développés au fil des tableaux, et repris en strette lors de la dernière scène, ainsi qu'il en est dans la fugue. On se bornera à signaler que les roses rouges apparaissent dans le champ de la caméra à chaque fois que l'intrigue amoureuse surgit, et à la fin, lorsque les deux amis évoquent le souvenir de Romaine. Le pétale de rose que Pierre a retrouvé dans l'agenda de sa femme finit par devenir le foyer vers lequel convergent tous les éléments de *Mélo* : amitié, amour, tromperie, passé, présent. Point d'orgue de la construction dramaturgique de la pièce, il demeure le seul lien entre les trois solitudes qui ont vécu ce roman insensé, si peu dramatique et tellement cinématographique. Commencé comme sur la scène du Gymnase, le film ne devient tout à fait film qu'à ce dernier instant, où les différents modes de représentation – drame, roman, cinéma, et musique, ou si l'on préfère : dramatique, épique et lyrique – se superposent et se fondent pour transfigurer le fait divers ordinaire en authentique tragédie.

Resnais réalise un film dans lequel le théâtre est un tremplin aboutissant à un jeu sur les codes de représentation. Le cinéaste a d'ailleurs déclaré à plusieurs reprises qu'il répugnait à masquer le caractère artificiel du septième art. Lors des premières minutes, son film n'est pas immédiatement et directement *Mélo*, mais la *représentation* de *Mélo*. Le théâtre

12. Sarah Laperchey, *Alain Resnais. Une lecture topologique*, Paris, L'Harmattan (L'art en bref), 2000.

lui fournit donc un point d'accroche d'emblée non réaliste, duquel il va progressivement se détacher pour aboutir à une *mimesis* complexe qui ne se targue pas de saisir des tranches de vie, mais exhibe le cinéma comme spectacle. Grâce aux signes de la théâtralité, Resnais écarte l'illusion d'une reproduction exacte du réel, au profit d'une plongée dans la logique symbolique de l'œuvre qu'il présente, dont il met en valeur les articulations fortes. En fait, le cinéma use du théâtre pour proposer une alternative à la représentation iconique du monde.

La presse, lors de la sortie du film, ne s'y trompe pas. Si Resnais avait cherché à « aérer » la pièce, en s'appuyant sur son caractère scénaristique, l'adaptation aurait apporté un tout autre effet. Au contraire, en restant au plus près du texte de Bernstein, Resnais préserve la tension que l'auteur a installée entre une concentration propre au drame et un dénoté de type romanesque, qui déborde ce cadre restreint. Robert Chazal déclare ainsi dans *France-soir*, le 6 septembre 1986 :

Alain Resnais s'est employé à servir un texte d'une grande qualité, en ne trichant pas sur le caractère théâtral de l'œuvre, mais en dépassant ce stade pour atteindre ce que Bernstein lui-même appelait un « roman dramatique ».

Tout se passe comme si le film de Resnais était le point d'aboutissement de la pièce de Bernstein, tributaire en son temps des conditions de représentation qui faisaient de *Mélo*, en raison des changements de décor, un spectacle de trois heures. Vincent Amiel se place davantage du côté du spectateur lorsqu'il écrit dans *Positif* :

Mélo est le triomphe du romanesque sur toute forme de représentation, ou plus exactement *au travers* des conventions. [...] Par la seule mise en scène d'une matière imposée, il [Alain Resnais] force l'image, traque la voix, jusqu'à ce que naisse, au-delà du jeu de scène, au-delà des rôles, mais entre les personnages, cet espace de l'imaginaire que, de film en film, il fait surgir des plus improbables conditions¹³.

Les commentaires relatifs à la profondeur des personnages viennent corroborer cette analyse. Les critiques perçoivent chez eux plus qu'ils ne montrent. À preuve, Robert Benayoun, dans le même journal, n'hésite pas à parler de « la pulsion de mort »¹⁴ de Pierre. Dès lors Claude Baignères, dans *Le Figaro* du 3 septembre 1986, peut évoquer « la part d'éternité » de

13. Vincent Amiel, *Positif*, septembre 1986, cité dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 359, avril 1987, *Mélo, pièce d'Henry Bernstein mise en scène par Alain Resnais*, p. 73.

14. Robert Benayoun, *ibid.*, p. 72.

la pièce de Bernstein ; Anne de Gasperi, dans *Le Quotidien de Paris* du 3 septembre 1986, relève que « la pièce apparaît lumineuse et si dépouillée qu'on est frappé par la modernité du ton ».

En réalité, Alain Resnais a su déployer les possibles romanesques du drame qui se joue dans *Mélo*. Ce faisant, il a su montrer tout l'intérêt d'un théâtre qui, hybridant les genres, confie au récepteur le soin de prolonger les fables qu'il propose, surtout dans sa seconde période, avec des pièces comme *Le jour*, *Espoir* ou *Victor*.

JOHANNES LANDIS
UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE