Comme au théâtre !

Notes sur la discontinuité des plans chez Alain Resnais

Vincent Amiel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1211>

DOI : 10.4000/doublejeu.1211

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 39-43

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Vincent Amiel, « Comme au théâtre ! », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1211>

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

COMME AU THÉÂTRE !

NOTES SUR LA DISCONTINUITÉ DES PLANS CHEZ ALAIN RESNAIS

S'il y avait à expliquer comment le théâtre fut aussi bien le modèle que le repoussoir du cinéma pendant son premier siècle d'existence, il suffirait de convoquer l'œuvre de Resnais pour s'en persuader. Comme peu d'autres cinéastes avec autant de cohérence, il s'est en effet servi de toutes les caractéristiques de la scène théâtrale pour développer, quasiment par l'absurde, les spécificités du cinéma et de son écriture.

D'une manière plus didactique, disons que Resnais :

1. A toujours mis en valeur les caractéristiques « médiologiques » du cinéma, bâtissant ses films non pas sur l'effacement des artifices, techniques ou humains, pour atteindre une transparence recherchée par tant d'autres, ou même une hypothétique empreinte, mais bien plutôt sur l'affirmation des médiations utilisées. Effets d'écriture, surprésence de la musique, rhétorique du texte, déclamations appuyées, tout est mis en œuvre film après film pour que l'épaisseur du média soit sensible au spectateur.

2. Utilise souvent le théâtre pour en pointer les conventions. Adaptations de pièces (de Bernstein, d'Ayckbourn), espace scénique contraint (y compris dans des films au scénario original), théâtralité du jeu (par exemple dans les rôles multiples, ou chantés), etc.¹. « Exhibons le théâtre, soyons fidèle au dialogue justement parce qu'il semble injouable devant une caméra, le cinéma fera le reste », écrit François Thomas en ouverture du dossier de *Positif* consacré à *Cœurs*².

3. Met en valeur les caractéristiques propres au cinéma en s'appuyant sur celles du théâtre. C'est ce qui va nous occuper dans les pages qui suivent, une qualité singulière du cinéma de Resnais, un point de retournement unique : au lieu de chasser de l'écran tout principe théâtral (comme ont essayé de le faire tous les cinéastes à la recherche d'une spécificité, des

1. Bien des textes dans ce numéro y font référence de façon plus détaillée.

2. François Thomas, *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 89.

avant-gardistes des années vingt jusqu'à Robert Bresson), le réalisateur de *Mélo*, ayant au contraire convoqué les conventions visibles du théâtre, les utilise pour expliciter celles du cinéma.

J'ai esquissé ailleurs l'analyse de ce processus³ et j'ai proposé que l'on nomme *cinémalité* ce qui correspond pour le cinéma à la *théâtralité* : les signes extérieurs du média, la position affichée et métalangagière. Je n'y reviendrai donc ici que pour souligner (ce que déjà tente de faire la proximité des termes) la communauté profonde qui lie l'une et l'autre chez Resnais. La *cinémalité* n'est en effet que la transposition, à l'écran, des caractéristiques de la théâtralité, au plus près des contraintes qu'elles imposent. Et plus radicalement encore, on pourrait dire que les spécificités physiques de cette dernière : unité de lieu, artificialité des décors et de la lumière, jeu des comédiens, présence de la rampe, sont recomposées, virtuellement, à l'image. On aboutit ainsi à une proposition extrême du point de vue de la forme : *la seule unité équivalente à l'unité scénique (au sens physique), dans le cinéma de Resnais, c'est l'unité du plan*. Et inversement donc, tout plan chez Resnais est traité avec les contraintes et l'autonomie d'une représentation théâtrale. Là où la forme cinématographique classique proposait une unité d'action, avec continuité nécessaire des éléments perçus, décors, lumière, personnages, ou une unité spatio-temporelle établie par les raccords de montage, il n'y a plus ici, malgré les apparences, qu'une profonde discontinuité.

Bien entendu, on peut avoir l'impression, au cours de l'un ou l'autre des films, qu'il y a des unités dramatiques dépassant largement le plan. Des conversations, des trajets en voiture, des actions organisées classiquement en séquences – la diégèse tout entière – peuvent établir, comme il est d'usage dans le cinéma traditionnel, des continuités narratives. Je serai même tenté de dire qu'on a longtemps cru déceler l'art de Resnais dans sa capacité à opérer de telles unités, de tels assemblages, malgré le disparate des matériaux de base. De *Hiroshima mon amour* à *Cœurs*, en passant par *Providance* et *La vie est un roman*, c'est la synthèse qui semble prévaloir, le mouvement qui englobe, qui entraîne. Des époques différentes se rejoignent, des lignes narratives se tressent, et on peut avoir l'impression que les échos et les correspondances, habilement architecturés, sont l'aboutissement de ces œuvres. Mais ce n'est qu'un leurre. Toujours affleure, derrière l'unité apparente, qui est peut-être, après tout, l'horizon ultime du cinéma, l'aspérité voulue, l'angle mal équilibré qui manifestent la vérité de l'artifice. Et surtout, il n'est pas un film sans que le cinéaste introduise sciemment un élément de décalage, qui montre l'artifice de

3. Vincent Amiel, *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 93.

l'assemblage, le travail de suture auquel le montage, par convention, s'est prêté. Ainsi en va-t-il de ces faux-raccords qui, d'un plan à l'autre, montrent une inadéquation du décor et de ses accessoires. Dans *Providence*, deux personnages pénètrent dans une chambre en montant quelques marches ; après une discussion de quelques minutes dans la pièce, l'homme en sort et emprunte le même escalier, *qui descend*. L'effet d'irréalité, comme dans un dessin de Escher, est à la fois très discret (dans le cours de la projection, la très grande majorité des spectateurs ne s'aperçoit pas de l'incongruité) et évidemment très travaillé : il a nécessité la construction de deux décors différents, et un jeu scénique, de la part des acteurs, totalement aberrant. Le changement s'est opéré non pas dans la continuité de la scène – bien que ce soit sans doute de cette manière qu'il est perçu et travaillé – mais à l'occasion, évidemment, d'un changement de plan. Comme si l'unité, encore une fois, n'était nécessaire que dans le plan, et non dans la séquence dramatique. Comme si les acteurs se trouvaient sur plusieurs plateaux, dans plusieurs scènes, ou plusieurs pièces différentes, changeant à chaque plan. Un hiatus équivalent, quoique non camouflé par le récit, se situe dans *Pas sur la bouche*. D'un plan à l'autre, et à plusieurs reprises, la place des meubles est modifiée, une commode est reculée, un tissu change de couleur. La logique d'autonomie des plans est encore plus marquée : chacun est une représentation nouvelle ; chacun est un espace construit élémentaire, et leur collage est une somme qui ne recrée qu'accidentellement, et artificiellement, une autre unité. Avec un matériau différent, le réalisateur se livre au même procédé dans *Cœurs* : au cours d'une même conversation, d'un plan à un autre, la lumière peut varier nettement, et arbitrairement, marquant à son tour la singularité de chacun de ces plans. Comme un faux-raccord accidentel, une erreur de continuité, symptomatique précisément des conditions différentes d'enregistrement et de jeu lors des différentes prises, que l'on s'efforce de gommer pour n'en faire, apparemment, qu'une seule entité. Mais le faux-raccord est voulu ici, très précisément écrit et préparé : il instaure, en arrière-plan, le principe de ces scènes multiples, de ces plateaux irréductibles les uns aux autres, en dépit des apparences. On se souvient même d'un plan, dans ce même *Cœurs*, où la neige, au lieu d'être à l'extérieur de la pièce, tombe à l'intérieur... Signe, entre autre, d'un changement de scène (physique) au sein d'une même scène (dramatique).

La même chose se produit, et c'est un des aspects les plus connus de l'œuvre de Resnais, en ce qui concerne le traitement du temps. On sait que l'une des caractéristiques du récit, dans ses films, consiste en une succession de moments chronologiquement désordonnés, et sans protocole de passage. Dans *Je t'aime je t'aime*, dans *Hiroshima mon amour*, dans *L'année dernière à Marienbad*, on passe ainsi d'une époque à une autre sans que nécessairement un volet, un fondu, une virgule sonore

n'articule ces sautes temporelles. Non seulement le spectateur est de fait propulsé sur une scène puis sur une autre sans ménagement, mais il n'a parfois même pas le loisir de se rendre compte qu'il a changé de référent temporel. Dans *Muriel ou le temps du retour*, des images « interrompent » le cours du récit (mais comment distinguer parfois le plan d'interruption et le plan de continuité dans ce cinéma ?) sans que l'on sache vraiment si elles renvoient à un autre temps, une autre réalité, une autre séquence. Au début de *La guerre est finie*, à la frontière franco-espagnole, une succession de plans « illustrent » l'imagination du personnage joué par Montand, qui pense à son trajet futur, à l'éventualité d'être en retard à la gare ou de sauter dans son train en marche, de prendre un taxi ou de renoncer devant la file d'attente, etc. Mais aucun signe n'accompagne, n'explique ou n'articule ces plans : dans la diégèse elle-même, ce sont des virtualités, dans la continuité des images ce ne sont que des entités qui s'additionnent et s'entrechoquent. C'est, encore une fois, l'absence d'articulation qui est importante : elle donne à chaque plan la même valeur, la même liberté opératoire, la même indépendance. À chaque plan un statut autonome.

Quel rapport, alors, avec le théâtre ? Je l'ai dit plus haut, l'unité insécable et inarticulée des éléments du film n'a d'équivalent que dans la représentation théâtrale à laquelle Resnais, comme pour en rappeler les principes, fait si souvent référence. Nécessité du dispositif spatial (trois côtés), temporel (continuité absolue), présence physique des acteurs : ce sont les mêmes contraintes reprises au début de *Mélo* (absence de quatrième côté, monologue d'André Dussolier en un seul plan), ou dans *Smoking* (un seul personnage interprété par un même acteur dans chaque plan). Tout plan répond bien aux exigences d'un espace scénique : il en a les contraintes parce qu'il en a l'artificialité. C'est un jeu, peut-être, un dispositif ludique comme les aime le cinéaste, mais c'est surtout l'affirmation du caractère fabriqué de l'image, et la volonté de donner celle-ci comme telle.

Deux remarques s'imposent pour terminer, à ce stade de l'analyse : d'une part tout le cinéma de Resnais ne manifeste pas, scène après scène, de telles discontinuités. Ses fonctions documentaire, romanesque, dramatique selon les cas, nécessitent un habillage d'articulations. Cet habillage minimal marque peut-être la frontière entre un cinéma assumé comme expérimental et celui qui vise un public plus large, mais il est surtout le meilleur moyen pour donner aux manifestations de *cinémalité* toute la force qui leur est nécessaire. Il faut que le cinéma apparaisse dans ses articulations ordinaires pour que les conventions en soient plus efficacement révélées ; d'où la discrétion des changements de décors de *Providance*, d'où l'infime décalage des différents flash-backs dans *Je t'aime je t'aime*. Le principe même du découpage est de gommer l'autonomie des plans, et il s'agit ici, alors, de montrer comment cette autonomie persiste malgré son effacement

apparent. D'où l'utilité qu'il peut y avoir à maintenir ce dernier. La plus grande réussite sans doute, dans ce domaine, est le collage de *On connaît la chanson*, totalement accepté par le spectateur – le succès du film fut considérable – alors qu'il est plus artificiel que jamais, et repose sur une disjonction spectaculaire⁴. Les méduses qui viennent en surimpression à la fin ne sont pas plus artificielles, et pourtant elles choquent davantage; elles montrent ainsi à quel point la *cinémalité* renvoie non pas au spectaculaire des effets (ce qui serait plutôt du côté de la théâtralité), mais aux conventions les plus discrètes, les plus facilement acceptées. C'est l'artifice des chansons qui simultanément fait le succès du film et stigmatise le principe de tout montage cinématographique.

La dernière remarque a trait à la valeur du plan : en confondant celui-ci avec l'espace de représentation scénique, Resnais fait preuve d'une irréductible modernité en même temps qu'il conforte une conception très classique. L'unité nécessaire du plan traverse en effet la plupart des théories du cinéma, en particulier celles qui établissent entre film et réel une adéquation physique, faisant du premier une trace du second. Le plan comme unité de représentation devient alors le garant de la continuité réel / film. Mais le cinéma de Resnais retourne l'argument, et son détour par le théâtre est à ce moment-là capital, en (dé)montrant à quel point le film, constitué uniquement d'éléments distincts, est d'abord une écriture, la construction de représentations, et de ce fait, essentiellement, un art des articulations. Et en ce sens, sinon un art de la scène, en tout cas un art des scènes...

VINCENT AMIEL

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

4. Voir en particulier la façon dont le cinéaste inaugure le principe du film par la voix de Joséphine Baker associée à un officier nazi en grand uniforme; on ne peut imaginer collage plus paradoxal...