Les métamorphoses du décor

Jean-Pierre Berthomé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1223>

DOI : 10.4000/doublejeu.1223

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 47-57

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Pierre Berthomé, « Les métamorphoses du décor », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1223> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1223>

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

LES MÉTAMORPHOSES DU DÉCOR¹

De tous les cinéastes français de la Nouvelle Vague, Alain Resnais est certainement celui qui fait le plus du décor un élément essentiel de son écriture. Pour beaucoup de réalisateurs de sa génération, la question du décor se réduit à la nécessité inhérente au cinéma de filmer toute action dans un cadre visuellement établi, alors que le théâtre ou la peinture, eux, peuvent poser leurs figures devant un fond non figuratif, et au souci secondaire de doter alors ce cadre de qualités propres, esthétiques ou purement spectaculaires. Resnais, lui, revendique le décor comme un moyen de concourir à la production du sens, bien au-delà des effets simplement expressifs qu'on attend généralement de lui. Dès son deuxième long métrage, il est de ceux qui affirment leur préférence pour le tournage en studio, dans des conditions qui lui permettent de maîtriser complètement l'organisation d'espaces créés *ex nihilo* et dont il est l'instaurateur plutôt qu'un simple utilisateur.

Cette préoccupation éclate dans l'exceptionnelle fidélité qu'il manifeste envers un décorateur devenu complice privilégié, associé au projet d'un film bien avant que celui-ci trouve sa forme matérielle. Jacques Saulnier est, à la seule exception de *Je t'aime je t'aime*, le décorateur de tous ses longs métrages depuis *L'année dernière à Marienbad* en 1961. Il ne faudrait pas croire pour autant que la carrière du décorateur se réduit à cette association de quarante-huit ans avec le même cinéaste et Saulnier a connu d'autres collaborations très longues avec des réalisateurs aussi populaires qu'Henri Verneuil (six films en quinze ans) ou Pierre Granier-Deferre (douze films en trente et un ans).

-
1. Cet article, écrit pour le colloque international « Alain Resnais: l'avventura dei linguaggi » qui s'est tenu à Pordenone (Italie) du 1^{er} au 3 février 2007 pour la IX^e édition de « Lo sguardo dei maestri », a été initialement publié en italien dans le volume *Alain Resnais: l'avventura dei linguaggi*, Roberto Zemignán (dir.), Milan, Il castoro, 2008. La filmographie de Resnais s'interrompait alors avec *Cœurs* et l'auteur n'a pas jugé nécessaire d'actualiser le texte au-delà des aménagements mineurs imposés par la réalisation ultérieure des *Herbes folles*.

L'un des traits les plus caractéristiques du décor selon Resnais est sa capacité de métamorphose qui se décline dans ses films de diverses façons. Écartons d'emblée l'hypothèse qu'il pourrait s'agir là d'une prédilection de Saulnier lui-même. Bien au contraire, rien dans le reste de l'œuvre de celui-ci ne témoigne de préoccupations similaires, présentes en revanche dans plusieurs courts et longs métrages de Resnais sans Saulnier. C'est donc bien à l'univers de Resnais, et à lui seul, qu'il faut attacher cette remarquable aptitude du décor à se transformer sous nos yeux.

Ces métamorphoses prennent quatre formes différentes.

MARQUES DU PASSAGE DU TEMPS, USURE, VIEILLISSEMENT, CHANGEMENT D'USAGE

Il s'agit là du cas le plus banal, simple conséquence logique du fait que le cinéaste montre le même décor à des moments séparés par un assez long intervalle.

Le premier exemple significatif en est trouvé dès *Nuit et brouillard*, le court métrage réalisé par Resnais en 1955, et il en constitue même le fondement. Le cinéaste y confronte des images des camps de concentration tels qu'ils ont été filmés alors, en noir et blanc, lourds de la présence des victimes et de leurs bourreaux, à d'autres images des mêmes lieux explorés dix ans plus tard par la caméra, vides de toute présence humaine, petit à petit reconquis par l'herbe. Et le commentaire d'affirmer l'impuissance des images du présent à rendre sensible l'horreur du passé. Ces lieux portent la trace du passage du temps, certes, mais ils ne peuvent faire resurgir ce qui a disparu. Rien ne se vit jamais qu'au présent :

De ce dortoir de brique, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur. Voilà le décor : des bâtiments qui pourraient être écuries, granges, ateliers. Un terrain pauvre devenu terrain vague, un ciel d'automne indifférent, voilà tout ce qui nous reste pour imaginer cette nuit coupée d'appels, de contrôles, de poux, nuit qui claque des dents².

C'est, bien entendu, la même incapacité du décor regardé au présent à actualiser un état antérieur qu'exprime encore *Hiroshima mon amour*. Que voir d'autre à Hiroshima qu'une ville neuve, soigneusement nettoyée de blessures dont la mémoire, consignée dans les musées et les mémoriaux, parle d'un autre temps qui lui est devenu irrémédiablement étranger ? Constater la métamorphose des décors, ici comme dans *Nuit et brouillard*,

2. Extrait du commentaire de Jean Cayrol pour le film.

c'est affirmer l'impossibilité de comprendre comment on a pu passer d'un état à l'autre. Et c'est du même coup affronter l'idée de l'autre métamorphose qui a inévitablement précédé celle-ci, et a fait surgir l'horreur là où elle n'était pas encore. Pour les prisonniers des camps, dit encore le commentaire de *Nuit et brouillard*, « le monde véritable, celui des paysages calmes, celui du temps d'avant, peut bien apparaître au loin – pas si loin. Pour le déporté, c'était une image ».

Muriel ou le temps d'un retour, dont l'action se déroule sur une durée de seulement quelques jours, se prête mal à illustrer les métamorphoses imposées par le temps aux décors, et cependant celles-ci y sont étonnamment présentes, et d'abord par la coexistence de l'ancien et du futur dans la ville reconstruite après la guerre de Boulogne-sur-mer. Mais c'est moins de passage du temps qu'il est question ici que d'instabilité d'un décor – l'appartement d'une antiquaire à domicile – dont le mobilier ne cesse de changer au gré des achats et des ventes. Ainsi que le remarque son beau-fils Bernard pour s'en plaindre, « on ne sait jamais quand on se réveille si c'est dans du second Empire ou dans du rustique normand ». Plus que les signes objectifs du changement qui nous donneraient à connaître un avant et un après, Resnais multiplie ceux d'une précarité au présent qui suggère aussi bien le bouleversement récent et la transformation imminente : meubles entassés les uns sur les autres, tapis roulés, objets déjà emballés, portes de contreplaqué incongrues, trop légères pour leurs huisseries massives. Comme si le décor, dans son impermanence, ne cessait de donner tort aux personnages qui, tous, ne cherchent qu'à revenir en arrière ou à fixer le passé.

L'approche est tout autre, mais le résultat foncièrement identique, avec le logement de Claude Ridder, le protagoniste de *Je t'aime je t'aime*. Resnais présente en effet cet appartement sur une durée fictionnelle beaucoup plus longue – les huit années de la relation de Ridder avec Catrine –, dans laquelle il inscrit une trentaine de moments qui correspondent à autant d'états du même lieu. La perpétuelle mutation des détails n'aboutit, paradoxalement, qu'à souligner le caractère fondamentalement stable d'un lieu qui ne connaît d'autre transformation qu'accessoire, à l'image d'un personnage qui ne se résout pas à évoluer. On comprendra dès lors comme une autre version métaphorique de cet appartement de Ridder les bureaux d'édition occupés l'un après l'autre par le personnage, tous identiques et interchangeables, différant pourtant les uns des autres par des détails qui en soulignent la succession. L'enjeu commun du logement et des bureaux de Ridder, c'est l'association apparemment contradictoire de cette immobilité essentielle avec les changements superficiels qui tentent de la dissimuler.

C'est le même apparent paradoxe qui se trouve illustré dans *La vie est un roman* avec l'utilisation qui y est faite du château de Forbek en 1919, au moment où sa construction est interrompue, puis plus de soixante ans

plus tard, quand s'y est installé l'institut Holberg et que s'y rassemblent les participants à un colloque. Là encore, la tension est créée entre permanence et métamorphose, entre obstination du décor à préserver son identité et efforts futiles pour faire croire que celle-ci s'est transformée. Tout dans le château modernisé dit un passage du temps que traduisent aussi bien le gommage des idiosyncrasies architecturales et décoratives les plus exacerbées de l'art nouveau (matières précieuses, omniprésence des ors, faïences dans le goût des bas-reliefs assyriens, mobilier aux formes organiques) que l'envahissement corollaire par les couleurs, les matières et les formes d'une modernité plus platement fonctionnelle. Mais les reliefs des portes sculptées demeurent sous la couche de peinture qui prétend les faire oublier, des tapis haute-résistance protègent bourgeoisement les marbres des couloirs et les accessoires contemporains poussent devant des vestiges d'un passé qu'on n'a pas même pris la peine d'effacer.

No Smoking et *Smoking* proposent de cette inscription du temps écoulé dans la matière du décor une autre version d'autant plus remarquable que Resnais se dispense d'y construire d'abord la référence à un point d'origine dont on mesurerait ensuite l'évolution. Toutes situées cinq années après la première bifurcation du récit qui sert de départ aux deux films, les douze conclusions se déroulent en effet dans le même cimetière, jamais visité auparavant, marqué de diverses façons par les événements qui se sont produits entre-temps. Peu importe qu'on s'y réunisse pour célébrer un baptême, des funérailles, un mariage ou le jubilé d'une école, ni que la neige tombe sur une fin tandis qu'une autre se colore de floraisons printanières. Ce que Resnais donne à voir, ce n'est pas l'action du temps sur un décor déjà connu, mais comment les embranchements du récit altèrent le devenir des lieux aussi définitivement que celui des personnages. Mais c'est bien de marque du temps qu'il est question, en définitive, puisque la plaque à la mémoire de Miles Coombes, apposée sur une remise qui n'existe pas dans les autres fins, ou celles qui informent sur la mort, plusieurs années plus tôt, de Toby Teasdale ou de Joe Hepplewick disent un temps déjà accompli dont le spectateur n'a rien su.

De ces cicatrices laissées par le temps pour témoigner des avatars d'un décor, *Cœurs* offre encore un bel exemple avec l'appartement visité au tout début de l'action, qui affiche les traces d'une division brutale pour mieux métaphoriser l'idée, centrale à tout le film, que la proximité des espaces rend plus insupportable encore leur étanchéité les uns aux autres³.

3. Après *On connaît la chanson* et *Pas sur la bouche*, *Cœurs* confirme la présence toujours plus importante dans l'œuvre de Resnais de personnages en quête d'emménagement ou de ceux qui s'activent pour le leur proposer. Sur ce « syndrome du bernard-l'ermite », condamné à s'exposer nu à toutes les menaces pour parvenir à changer de maison, sans

MÉTAMORPHOSES NON PAS OBJECTIVES, MAIS TENANT AU CARACTÈRE DU DÉCOR OU À LA FAÇON DE LE FILMER

Nous venons de décrire des métamorphoses objectives. La mutation du décor, chez Resnais, relève souvent d'une logique entièrement autre où c'est la mise en scène, et surtout le montage, qui créent pour le spectateur l'illusion de cette transformation.

L'effet est commun, déjà, dans les courts métrages où les enchaînements de travellings créent des continuités labyrinthiques entre des espaces en fait discontinus. Dès après *Van Gogh* (1948), Resnais renonce presque entièrement au fondu enchaîné, figure cinématographique par excellence de la métamorphose, pour lui préférer les effets de raccord de formes ou de mouvements qui fondent entre eux les réseaux de communication de la Bibliothèque nationale, les camps de *Nuit et brouillard* ou les installations industrielles du *Chant du styrène*. Ce n'est pas, cependant, de métamorphose qu'il faut parler ici (même si elle constitue le sujet de ce dernier film) mais plutôt d'explorations d'espaces compris comme indifférenciés, sièges d'une fonction qui seule justifie leur existence et autorise leurs mutations.

Resnais, ensuite, continuera de privilégier ces espaces labyrinthes où l'illusion de métamorphose toujours possible tient autant à la difficulté d'y poser des repères qu'à l'ingéniosité avec laquelle le cinéaste renouvelle la vision qu'il en propose. C'est le cas, par exemple, de l'appartement d'Hélène dans *Muriel*, à la topographie d'autant plus difficile à saisir que le décorateur y multiplie des portes de contreplaqué à oculus toutes identiques. Ou de la cuisine de *Providence*, filmée d'un point de vue si résolument différent à chacune de ses trois apparitions dans le film qu'on peine à en reconnaître la disposition. Ou, dans le même film encore, des deux couloirs qui joignent l'entrée de la cuisine au salon, puis le hall monumental au milieu de ce premier couloir, formant comme un réseau de communications périphériques qui défie l'entendement et crée l'impression que la demeure se reconfigure sans cesse.

Les mêmes types d'effets de mise en scène abondaient déjà dans *L'année dernière à Marienbad* pour remettre en question la cohérence de l'espace, mais Resnais y faisait tout autant appel au montage pour déstabiliser la perception du spectateur et créer une tension insidieuse entre la continuité

ininterrompue de l'action et la transformation inexplicquée du cadre dans lequel celle-ci s'inscrit. Ainsi d'une conversation entre deux personnages avançant d'un pas toujours constant dans un couloir, suivie d'un bout à l'autre pendant trois plans consécutifs par un travelling arrière qui commence en studio, et qui se poursuit au château de Nymphenburg et s'achève dans celui de Schleissheim. Ou surtout d'un surprenant raccord, vers le début du film, qui fait se continuer le même mouvement d'une figurante sur deux plans, alors que derrière elle le décor du petit théâtre est remplacé par celui de la réception de l'hôtel.

Ce faisant, Resnais met en cause la croyance essentielle qu'a le spectateur dans la pseudo-réalité de l'espace qui lui est présenté à l'écran. Peu importe après tout que cet espace soit constitué de fragments disparates tant que la sacro-sainte rhétorique des raccords en garantit l'illusion de cohérence. Resnais, au contraire, affirme inlassablement que même cette illusion est illusoire, et que les personnages de *L'année dernière à Marienbad* se trouvent comme en suspension dans un espace imaginaire, toujours susceptible de se dérober ou de se transformer.

La notion de métamorphose est bien plus insidieusement établie par la mise en scène dans *Smoking* et *No Smoking* dont les trois plus grands décors, celui de la terrasse d'hôtel, celui du golf et celui du sentier côtier surplombant une falaise, sont des variations à l'intérieur d'un espace dont certaines données demeurent constantes. Dans les trois cas, la même moitié du décor est réservée à l'action et autorise la multiplicité des points de vue, l'autre moitié étant occupée par des lointains qui, systématiquement traités en perspective forcée, ne peuvent être filmés que vers l'horizon. Cette disposition et les contraintes qu'elle entraîne supposent du spectateur une forme de complicité pas si éloignée de celle attendue du spectateur de théâtre, qui lui fasse accepter la sorte de toile de fond très stylisée montée en arrière de l'espace réservé à la comédie. De surcroît, les accès et les sorties des comédiens dans la partie opérationnelle des trois décors sont organisés identiquement dans l'espace, et Resnais filme les déplacements des acteurs de façon à créer cette impression de déjà-vu qui fait de chacun des décors une subtile variation sur un modèle unique, suffisamment différente toutefois des deux autres pour ne pas être spontanément reconnue comme telle.

Il arrive enfin que, surtout dans certains de ses films des vingt dernières années, Resnais recoure aux changements injustifiés de l'éclairage au cours d'une scène pour bouleverser la perception par le spectateur du décor sans que celui-ci soit transformé en aucune autre façon. L'effet est particulièrement marqué dans *Pas sur la bouche*, lorsque l'abaissement injustifié de la lumière efface peu à peu le décor du salon pendant que Valandray expose à Arlette et Faradel sa théorie sur le premier amour. Il

est exactement de même nature quand, dans *Cœurs*, Lionel confie dans sa cuisine sa solitude à Charlotte et que le décor de son appartement est comme gommé par la pénombre surgie, avant que d'autres mutations plus concrètes viennent mettre en cause l'intégrité du lieu.

MÉTAMORPHOSES OBJECTIVES MAIS INJUSTIFIÉES

Parfois au contraire, la métamorphose du décor chez Resnais est affirmée sans ambiguïté, alors même que rien dans l'action ne peut la justifier.

C'est ainsi le cas avec la chambre de l'héroïne dans *L'année dernière à Marienbad*, vaste pièce dominée par la présence d'un grand lit double symétriquement encadré par deux portes, qui se transforme notablement d'une scène à l'autre, même si sa disposition d'ensemble demeure constante. Mais la décoration y est de plus en plus chargée au fur et à mesure qu'avance le film, les murs se couvrent de feuillages baroques, la tête de lit se transforme, un placard se voit doté d'une profondeur qu'il n'avait pas jusque-là. Parallèlement, le mobilier évolue, une table basse surmontée d'un miroir apparaît ou disparaît, comme aussi un guéridon devant le lit, tandis que la glace au-dessus d'une petite commode se trouve remplacée par une peinture de paysage enneigé. Le plus important, sans doute, est ici qu'il n'y a pas opposition entre deux états nettement différenciés, mais plutôt incertitude généralisée qui fait qu'aucun des accessoires n'appartient à une version du décor plutôt qu'à une autre. Une incertitude partagée par les personnages eux-mêmes qui n'en finissent pas de dire combien leurs souvenirs du lieu sont incertains et contradictoires, d'autant plus fragiles qu'ils ne sont peut-être que le fruit de leur imagination.

La logique de la métamorphose est du même ordre dans *Je t'aime je t'aime*, où l'appartement de Ridder se transforme incompréhensiblement en deux occasions, d'abord pour devenir la salle d'interrogatoire où il est questionné par des policiers, puis pour se rétrécir en couloir oppressant qui se referme sur son occupant. Autant de scènes au statut tout différent du reste du film puisque, par une sorte de court-circuit inexpiqué, elles transportent l'action non pas dans le passé objectif vécu par Ridder, mais dans un fragment de son imaginaire.

La même cause produit le même effet dans *Providence* où plusieurs décors vacillent semblablement dans l'imaginaire de Clive Langham qui les évoque. La transformation est flagrante quand un escalier s'ouvre tout à coup dans la chambre d'hôtel où le vieil écrivain installe les retrouvailles de son fils Claud avec Helen, une chambre parfaitement similaire dans sa disposition à celle de *L'année dernière à Marienbad* puisqu'elle se réduit à un grand lit double encadré par deux portes dont la première donne

vers l'extérieur et l'autre vers la salle de bains. Un premier plan assoit fermement l'existence d'un niveau unique puisque Kevin entre d'abord à gauche avant de repartir aussitôt par où il est venu. Au plan suivant, Helen entre à son tour à droite, sans que le spectateur puisse voir la partie gauche de la pièce, puis elle se déplace pour aller répondre à un coup de sonnette. La caméra la suit dans son mouvement vers la gauche, là où se trouvait tout à l'heure un fauteuil à proximité de la porte et où s'ouvre maintenant un escalier dont Helen doit descendre les vingt-quatre marches pour ouvrir à Claud. Resnais raccorde alors sur un plan plus serré de l'étreinte des deux amants et ce n'est que lorsque le couple s'éloigne de la porte pour revenir dans la pièce que le spectateur découvre que celle-ci est à nouveau de plain-pied et que l'escalier a définitivement disparu, sans que pour autant, d'ailleurs, le fauteuil retrouve sa place. L'effet de surprise est si brutal et déstabilisant qu'il faut rappeler combien il l'est davantage encore dans les conditions normales de la projection en salle, lorsque le spectateur voit littéralement se déconstruire l'espace sans avoir aucun moyen de comprendre ce qui s'est produit : Resnais est suffisamment roué, bien entendu, pour ne pas répéter l'effet, et le spectateur du cinéma ne dispose pas du retour en arrière qui lui permettrait de vérifier que le décor s'est bien modifié sous ses yeux.

Encore les transformations de l'espace se produisent-elles, ici, dans la continuité de trois plans consécutifs et avec une audace si ostensible qu'elle ne peut laisser de doute sur ce qui vient de se passer. Cette proximité des états est moins systématique, et elle autorise suffisamment de variation des points de vue pour que l'incertitude existe, dans le même film, lorsque Resnais et Saulnier orchestrent les métamorphoses de la chambre de Sonia, troisième variation sur la configuration (un grand lit encadré par deux portes) déjà décrite à propos de *L'année dernière à Marienbad* ou de la chambre d'hôtel de Helen. On pénètre une première fois dans la pièce, avec Sonia et Kevin qui doivent descendre cinq marches pour y accéder à partir de l'antichambre. Lorsque, quelques minutes plus tard, Claud arrive à son tour, la chambre dans laquelle il s'apprête à pénétrer se trouve maintenant cinq marches plus haut que le seuil où il s'est arrêté, mais une fraction de seconde plus tard, au plan suivant, elle se situe à nouveau plus bas. Lorsque Claud sortira à la fin de cette seconde scène par le même passage par où il est entré, il le fera pourtant en descendant les marches vers le grand hall. Nul, sans doute, ne peut analyser cette incohérence à la projection, soit parce que les moments concernés sont assez éloignés l'un de l'autre pour que le souvenir s'en émousse, soit parce que les changements d'axes brouillent les repères. L'effet, pourtant, construit un espace à la Escher où haut et bas, convexe et concave, jouent au jeu d'une logique spatiale impossible.

Dans *Providence*, le décor à métamorphose par excellence est toutefois celui de la terrasse de la maison de Claud et Sonia. Il connaît dans le film pas moins de trois états principaux, différenciés essentiellement par leurs arrière-plans : la mer à Saint-Jean-Cap-Ferrat, un paysage urbain de Nouvelle-Angleterre, une plage indéterminée sur laquelle déferlent les vagues. Mais s'arrêter là serait méconnaître combien l'instabilité de ces trois décors tient aussi à la façon dont y jouent des éléments secondaires – matériaux et couleurs des murs, végétation, mobilier de jardin, colonnes et balustrades, muret de pierre, tour surgissant dans la proximité – qui migrent d'un décor à l'autre et se prêtent à une infinité de configurations différentes de l'espace. Comme dans *L'année dernière à Marienbad*, la règle, ici, est de ne jamais opposer nettement une version de la terrasse à une autre, mais de toujours préférer à cette claire différenciation la sournoise contamination qui fait se confondre les divers états du même lieu.

Dans *L'année dernière à Marienbad* comme dans *Je t'aime je t'aime* ou dans *Providence*, de telles mutations inexplicables du décor se trouvent légitimées, on l'a dit, par le fait que la vision du décor trouve son origine dans l'imaginaire d'un personnage. Ce n'est plus le cas avec *Pas sur la bouche*, où rien ne justifie plus les transformations pourtant nombreuses et importantes des espaces. La plus visible est sans doute l'apparition d'une forêt de colonnes puis de miroirs dans l'appartement des Valandray, pour le quatuor du deuxième acte dont la mise en scène utilise ensuite abondamment ces accessoires. On peut renvoyer cette transformation à la tradition, aussi ancienne que la comédie musicale cinématographique elle-même, qui autorise les décors à s'adapter aux besoins de « numéros » qui suspendent la logique narrative et la vraisemblance. Resnais va plus loin, pourtant, et, dans ce deuxième acte surtout, il ne se prive pas de faire apparaître ou disparaître de nouveaux accessoires en fonction des besoins de l'action. Ce que la comédie musicale autorisait aux seuls numéros exceptionnels, Resnais l'étend à l'œuvre tout entière, affirmant du coup son appartenance à un univers de pure représentation, un monde où tout est possible puisque rien n'est vrai.

À la différence de ce qui se pratique au théâtre, Resnais refuse absolument de confier ces métamorphoses objectives du décor à des machineries qui les feraient se produire sous le regard du spectateur. Mais il ne veut pas non plus les demander à des trucages qui, réalisés à la prise de vues ou en postproduction, n'en produiraient pas moins leur effet dans la continuité de la projection⁴. Le décor, en cet aspect, demeure soumis

4. La seule exception notable à cette règle est sans doute le plan final de *I Want to Go Home*, qui voit la maison de campagne des deux derniers actes se transformer en château de conte de fées. Façon pour Resnais de renvoyer ce décor à l'univers de la bande dessinée qui nourrit tout l'imaginaire du film.

aux mêmes lois qui interdisent aux deux comédiens de *No Smoking* et *Smoking* de changer de personnages dans la durée d'un même plan, en profitant par exemple d'une sortie dans le hors-champ. Ce n'est pas de se déguiser qu'il s'agit pour l'acteur, mais de faire vivre successivement plusieurs personnages dont chacun n'existe que dans le présent du plan où il apparaît. De même, un décor qui se métamorphose chez Resnais n'est pas un lieu qui se transforme et connaîtrait donc un avant et un après. C'est un lieu dont il existe plusieurs versions possibles, dans autant de présents mis en concurrence par le montage, même si le spectateur ne peut y avoir accès que l'un après l'autre. Ce n'est qu'à l'écran que la chambre d'hôtel avec escalier de *Providance* vient après (et avant) celle sans escalier qui la précède (et qui la suit). Dans l'univers multiforme proposé par Resnais, il faut plutôt la penser à côté d'elle, dans une autre hypothèse narrative, dans ce que la science-fiction appellerait une dimension parallèle.

L'ULTIME MÉTAMORPHOSE : LE DÉCOR COMME DÉCOR

Dès *L'année dernière à Marienbad*, le décor se donne à voir chez Resnais non seulement comme une donnée mouvante, mais aussi comme une simple image dont la facticité ostensible affirmerait la distance avec le réel. D'où, par exemple, ces extérieurs sur des allées à la française où de longues ombres directement peintes au sol au pied de personnages immobiles contredisent le fait que le soleil vertical n'en projette aucune autre dans l'image. Resnais ensuite affectionnera, particulièrement dans ses adaptations théâtrales, les décors d'extérieurs qui, dans la tradition des trompe-l'œil de la scène classique, « sentent la toile peinte » : le jardin du pavillon de banlieue de Romaine et Pierre dans *Mélo*, l'ensemble des décors de *Smoking* et *No Smoking* ou la plage de *Providance*, dont les vagues demeurent suspendues dans l'espace en plein déferlement. Avec la simplification des détails et la stylisation des couleurs, cette immobilisation du mouvement est l'une des clés principales de cette fausseté recherchée qui installe l'action dans une image non pas du réel mais de sa représentation. On n'en est que plus déconcerté de voir Resnais attendre que le spectateur ait admis la fixité de cette mer de carte postale pour déstabiliser même cette acceptation du factice en faisant brusquement jaillir des écharpes d'écume au-dessus des vagues immobiles.

Le même souci de renvoyer le décor à son statut d'image préside encore au passage étonnant qui, dans *Mon oncle d'Amérique*, succède au départ de Jean Le Gall qui vient de quitter son épouse. On y retrouve l'appartement dont Le Gall vient de claquer la porte, mais reproduit en miniature sous la forme d'une maquette dont un rat de laboratoire explore maintenant

le labyrinthe de pièces. L'image est d'autant plus éloquente qu'elle illustre parfaitement un jugement souvent formulé à propos de Resnais, celui qu'il observe ses personnages comme un scientifique le fait *in vitro* des objets de ses expérimentations. On ne peut guère s'étonner alors que revienne aussi souvent chez lui le point de vue vertical sur le décor qui, au début de *Pas sur la bouche* comme lors des visites d'appartements de *Cœurs*, place les personnages sous un regard dont se trouvent affirmés d'entrée la hauteur et le détachement.

La plus récente variante de ce refus par Resnais de traiter le décor en le réduisant à sa fonction primaire de représentation réaliste vient à point pour illustrer que les qualités des métamorphoses qu'on vient de décrire relèvent moins d'un « ou bien » qui imposerait de choisir parmi elles que du « et » qui permet de les additionner. Les décors de *L'année dernière à Marienbad*, on l'a vu, sont à la fois labyrintes créés par la mise en scène, lieux qui connaissent objectivement des transformations et décors se faisant reconnaître pour tels. Et la plage de *Providence* relève aussi bien des métamorphoses « objectives mais injustifiées » décrites plus haut que du décor perdant sa fonction réaliste pour n'être plus reconnu que comme image. Ce qui arrive dans *Cœurs* au décor de la cuisine de Lionel quand il s'y confie à Charlotte ne relève d'abord que d'une métamorphose créée par la chute de l'éclairage. Mais lorsque, ensuite, Resnais poursuit la scène en faisant envahir la cuisine par la neige qui, tout au long du film, aura été l'accompagnement constant d'un monde extérieur interdit à celui du film, il crée, grâce au décor, le moment le plus surprenant et le plus intensément poétique du film, celui où l'amarrage aux contraintes du réel se rompt sans la moindre violence et où deux personnages échappent un bref instant aux angoisses de leur passé comme de leur futur pour ne plus exister que dans un présent éphémère, magiquement formé hors du temps aussi bien que de l'espace.

JEAN-PIERRE BERTHOMÉ
UNIVERSITÉ DE RENNES 2