Alain Resnais et Stephen Sondheim, artistes jumeaux

François Thomas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1241>
DOI : 10.4000/doublejeu.1241
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010
Pagination : 61-85
ISBN : 978-2-84133-372-1
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

François Thomas, « Alain Resnais et Stephen Sondheim, artistes jumeaux », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1241>

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

ALAIN RESNAIS ET STEPHEN SONDHEIM, ARTISTES JUMENTS¹

Alain Resnais a demandé au compositeur et parolier de comédies musicales américain Stephen Sondheim d'écrire sa première musique de film pour *Stavisky*... D'emblée, ce film était expressément conçu pour Sondheim et dans l'esprit de celui-ci. Resnais, qui avait découvert le compositeur en 1970 avec son troisième spectacle monté à Broadway, *Company*, a porté son choix sur lui avant même l'écriture du scénario et n'a accepté de signer son contrat de réalisateur qu'en y incluant l'accord sur son nom. Il a rédigé son découpage en écoutant des œuvres de Sondheim, et les écoutait encore sur le plateau pour déterminer le rythme de certains mouvements d'appareil ou déplacements de comédiens. Le musicien, au moment d'intervenir sur le film, allait donc naturellement retrouver son univers. Resnais a tout autant imaginé *Providence* pour Sondheim, l'a sollicité en vue d'une comédie musicale originale après *Mon oncle d'Amérique* et espérait lui confier les partitions de *La vie est un roman*, *I Want to Go Home* et *No Smoking et Smoking*. Mais Sondheim, qui a toujours défini *Stavisky*... comme un des moments les plus heureux de sa vie artistique, a dû décliner ces nouvelles propositions parce qu'il était indisponible ou, pour *La vie est un roman*, parce qu'il ne voyait pas comment écrire la musique des chansons sur des paroles françaises alors que son art est indissociable de son jeu avec la langue anglaise.

Pendant vingt ans, donc, toute une partie de l'œuvre de Resnais est placée sous le signe de Sondheim. Même ensuite, Resnais a parfois évoqué

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 Zemignan (dir.), Milan, Il castoro, 2008.

celui-ci avec ses scénaristes et autres collaborateurs (à commencer par Lambert Wilson, interprète du compositeur sur scène et au disque), diffusé sa musique sur le plateau ou placé provisoirement au montage un de ses morceaux sur une séquence. De son côté, Sondheim a décrit *Follies* (1971) comme sa comédie musicale «à la Alain Resnais», influencée par ses premiers films dont il est un admirateur déclaré, et notamment par *Muriel ou le temps d'un retour*. *Company* déjà était redevable à Resnais, si bien que le cinéaste, en 1970, a été séduit par ce qu'il ignorait être imprégné de son propre travail².

Au-delà de leur collaboration ponctuelle et de leur influence réciproque directe à un moment de leur carrière, Resnais et Sondheim partagent un nombre inaccoutumé de préoccupations esthétiques, qui mêlent aussi bien les grands principes structurels de la dramaturgie que la thématique, la conception des personnages ou la tonalité dramatique. Car Sondheim n'est pas un simple compositeur-parolier, mais bel et bien le créateur premier de ses pièces de théâtre musical.

QUI A PEUR DE STEPHEN SONDHEIM ?

Sondheim est encore peu connu en France où, hormis une obscure production dans les années soixante, il a fallu attendre 2010 et 2011 pour qu'une scène parisienne, celle du Châtelet, programme *A Little Night Music* (1973) et *Sweeney Todd* (1979). Aux États-Unis, seul un petit nombre de ses spectacles ont triomphé lors de leur création tant il s'aventure hors des sentiers battus. Après un four en 1981, il a été le premier à préférer tester ses pièces dans de petites salles new-yorkaises avant de les monter si possible à Broadway. Il est cependant une institution dans le monde culturel anglo-saxon. Ses comédies musicales sont devenues des classiques et leurs reprises sont fréquentes à Londres où j'ai pu les découvrir. Il a reçu d'innombrables récompenses. On a bâti des spectacles anthologiques à partir de ses chansons. Il existe sur lui une dizaine de livres, des travaux universitaires, et il fait l'objet d'une revue trimestrielle, *The Sondheim Review*.

Sondheim, né en 1930, a huit ans de moins que Resnais. Passé ses années de formation musicale, pendant lesquelles il s'est initié aux formes classiques aussi bien qu'à celles de Broadway, il n'a écrit que pour le spectacle. Il commence sa carrière comme parolier de *West Side Story* en 1957 avec Leonard Bernstein, puis de *Gypsy* en 1959 avec Jule Styne (le

2. Pour des pages complémentaires à propos de l'influence de Resnais sur Sondheim, voir Steve Swayne, *How Sondheim Found His Sound*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 181-191.

compositeur de *Gentlemen Prefer Blondes* et *Bells Are Ringing*³). Beaucoup s'accordent à dire que son écriture est si précise, si inventive et si intimement liée au sens dramatique qu'elle influe fortement sur les partitions de Bernstein et surtout de Styne. Il accède enfin au statut de compositeur-parolier en 1962 avec *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, impose définitivement son ton propre avec *Company* et signe quatorze comédies musicales jusqu'à aujourd'hui. Il a également écrit quelques musiques de scène, y compris en 1962 pour une suite de sketches du futur scénariste de *I Want to Go Home*, Jules Feiffer, et est le coauteur d'une pièce à suspense, *Getting Away with Murder* (1995). Cinéphile, éphémère critique de cinéma à vingt-cinq ans, il a coécrit le scénario original du film à énigme *Les invitations dangereuses* (1973), réalisé par Herbert Ross. Il n'a pas composé pour le cinéma d'autre partition complète que celle de *Stavisky*..., mais il a écrit un peu de musique ou des chansons pour quelques films, dont *Reds* et *Dick Tracy* de Warren Beatty. Après les adaptations cinématographiques décevantes de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* par Richard Lester en 1966 et de *A Little Night Music* par Harold Prince en 1976, il a été mieux loti en 2007 avec le *Sweeney Todd* de Tim Burton. À temps perdu, il est aussi concepteur de mots croisés, de jeux cérébraux à la façon de *L'année dernière à Marienbad* et de jeux de rôles⁴.

Sondheim n'a jamais voulu écrire ses propres livrets, pas plus que Resnais ses propres scénarios. Il a adapté trois pièces de théâtre ainsi que deux films : *A Little Night Music* est tiré de *Sourires d'une nuit d'été* d'Ingmar Bergman, et *Passion* (1994) de *Passion d'amour* d'Ettore Scola. Ses neuf autres comédies musicales reposent sur des sujets originaux. Dans ses déclarations, il met en avant l'apport de ses librettistes avec la même obstination que Resnais celui de ses scénaristes. Il est un adepte de l'art de la collaboration, clairement identifié néanmoins comme un auteur par la critique et le public. Il crée en symbiose avec ses librettistes et ses metteurs en scène. Autant ceux-ci influencent ce qu'il produit, autant il intervient profondément dans la conception des livrets et il est à l'origine de certains choix de mise en scène. Il travaille habituellement avec son librettiste pendant des semaines avant que le premier mot ou la première note soit écrit, de façon notamment que l'architecture dramatique se dessine.

3. On aperçoit déjà un disque de *Gypsy* dans l'appartement du protagoniste de *Je t'aime je t'aime* en 1968.

4. Une visite à la maison de Sondheim et un jeu de rôles créé par celui-ci sur le thème du meurtre ont inspiré Anthony Shaffer dans l'écriture de sa pièce *Le limier* (1970), portée à l'écran par Joseph L. Mankiewicz puis Kenneth Branagh. Un des producteurs de la pièce avait surnommé celle-ci *Who's Afraid of Stephen Sondheim?*

Tout comme Resnais, Sondheim cherche en effet systématiquement une construction dramatique inédite, parfois aussi risquée sur le papier que pouvaient l'être les projets de *L'année dernière à Marienbad*, *Mon oncle d'Amérique* ou *No Smoking et Smoking*, il éprouve cet « attrait du précipice » dont parle souvent Resnais. Il déstabilise chaque fois l'image que l'on a de lui par un spectacle inattendu, souvent déroutant au premier abord pour son public le plus fidèle.

Donnons d'emblée deux exemples de ses sujets.

Follies (1971) se déroule en une soirée dans le théâtre délabré qui accueillait encore trente ans plus tôt les *Weismann Follies*, cousines imaginaires des *Ziegfeld Follies*. À la veille de la démolition de la salle, Weismann a convoqué une réunion nostalgique où ses *girls* des années 1918 à 1941 descendront une dernière fois le grand escalier et recréeront leurs anciens numéros entre deux verres. Dans l'ombre du théâtre rôdent les spectres muets des danseuses d'antan aux costumes somptueux, comme prêts à redonner un spectacle qui n'existe plus. Deux des invitées sont mariées aux deux amis qui les attendaient autrefois à l'issue des représentations, et les deux couples, qui se sont perdus de vue depuis, sont dans un état de crise latente. Sally, mariée avec Buddy, rêve vainement de renouer avec le riche et influent Ben qu'elle n'avait pu empêcher d'épouser sa camarade Phyllis mais qui reste son véritable amour. Ces quatre personnages, et d'autres, font également face à leurs doubles jeunes du temps des *Weismann Follies* qui interagissent avec eux, et cette confrontation accuse les désillusions, les amertumes et les constats d'échec. Chacun des personnages d'aujourd'hui abreuve de reproches son *alter ego* jeune qui lui a saboté la vie. Jusqu'à ce que l'apogée du conflit cause l'éruption d'une *extravaganza* hallucinatoire, une sorte de *Follies* d'époque en miniature où, après un numéro incroyablement sucré du cœur et d'une armada de *girls*, s'enchaînent d'abord des duos qui rappellent les espoirs des deux jeunes couples prometteurs, puis des solos où chacun des membres du quatuor âgé dévoile sa souffrance et sa vacuité. Ces chansons, comme celles des anciens spectacles de Weismann, sont une somme de pastiches des années vingt à quarante (Irving Berlin, Cole Porter, Gershwin et autres) et font de *Follies* une « comédie musicale à mettre fin à toutes les comédies musicales » qui ne fait qu'élever la barre plus haut.

Pacific Overtures (1976) s'attache à la façon dont, en 1853, les États-Unis contraignent le Japon, sous la menace de canonnières, à s'ouvrir aux relations diplomatiques et au commerce international après deux siècles et demi de fermeture totale. L'Europe et la Russie font pression à leur tour. Après une décennie d'atermoiements, l'empereur, jusque-là dépossédé du pouvoir par le *shogun* et représenté par une marionnette de *bunraku*, se débarrasse des baguettes et des fils qui le manipulaient, affirme son

autorité et proclame que le Japon répudiera les coutumes ancestrales et la féodalité pour entrer dans la voie du progrès. Et d'un coup la chanson finale nous transporte dans une métropole japonaise contemporaine : sur le *tempo* le plus rapide de la pièce, le chœur règle son compte à un siècle d'histoire, chante la victoire économique du Japon industrialisé et annonce que ce n'est qu'un début. Sondheim et son librettiste se sont imaginé un dramaturge japonais qui serait venu aux États-Unis, aurait assisté à quelques spectacles de Broadway et serait rentré dans son pays écrire une comédie musicale sur le sujet. *Pacific Overtures* emprunte les conventions théâtrales du *kabuki*, y compris l'omniprésence d'un récitant qui se substitue parfois aux personnages et le choix de confier les rôles féminins à des hommes (tous asiatiques ou américano-asiatiques lors de la création), sauf pour le numéro final.

Sondheim se définit comme un auteur dramatique qui écrit en chansons. Ce qui prime chez lui n'est pas la chanson prise isolément, mais la structure globale du spectacle, le drame, les personnages. Ses interprètes, dit-il, ne doivent pas chanter des chansons, mais jouer des scènes. Il écrit des paroles extrêmement sophistiquées, où l'on peut décortiquer à l'infini la prosodie, les rimes, les rimes intérieures. Le mode de chant est souvent si articulé à la pensée que le personnage donne l'impression de parler. Sondheim offre un langage, un rythme différents à chaque personnage, et conçoit le degré de subtilité des rimes (ou leur absence) en fonction du degré d'instruction du locuteur. On ne peut détacher aisément ses chansons de leur contexte dramatique : elles y perdent leur force et leur sens. Il est impossible d'en prendre une dans un *musical* de Sondheim et de la mettre dans un autre, d'attribuer les couplets d'un personnage à un autre. Ses chansons, délibérément, sont peu mémorisables à la première écoute, affectées de rythmes irréguliers, de mélodies asymétriques, d'intervalles difficiles, et il évite les schémas prévisibles. On ne sort pas du spectacle en fredonnant ses thèmes, d'où des reproches pendant toute une partie de sa carrière (en même temps que ceux de cérébralité et de froideur qu'a lui aussi essuyés Resnais) avant que cela ne soit reconnu comme une voie nouvelle au sein de la comédie musicale. Selon lui, si les spectateurs entendent une partition pour la première fois et la fredonnent en sortant, c'est parce qu'ils la connaissaient déjà avant d'entrer dans la salle.

La rigueur, la précision, la rationalité, le perfectionnisme de Sondheim n'excluent pas la facétie ni le goût de l'absurde et de l'incongru. Réservé à l'égard de l'expression de soi, il croit dans la valeur de l'implicite et de l'allusif. Parmi ses dictons figurent « Moins, c'est plus » et « Dieu est dans les détails ».

Les points de rencontre entre Resnais et Sondheim, pour aborder maintenant les principaux d'entre eux, se font jour dès les enjeux de la construction dramatique de base et la méfiance à l'égard de la linéarité.

LE JEU AVEC LE TEMPS

Resnais, on le sait, fait alterner dans quantité de ses films le présent et le passé, voire le futur. *Stavisky...*, par exemple, est entrecoupé aussi bien par des flash-backs que par la commission d'enquête parlementaire réunie après la mort de l'escroc. Resnais entremêle également le réel et l'hypothétique (le protagoniste de *La guerre est finie* se représente l'avenir immédiat), télescope à la fois les temps et les niveaux de réalité (*La vie est un roman* mélange deux intrigues situées respectivement dans les années 1910 et en 1982 et l'imaginaire d'un trio d'enfants), ou laisse indécidables le statut temporel et le degré de réalité des scènes et des plans (*L'année dernière à Marienbad*). Resnais cherche volontiers à ce qu'il soit impossible de reconstituer la chronologie exacte de ses films. Quand l'intrigue est linéaire, divers jeux structurels brisent néanmoins la ligne, comme dans *L'amour à mort* avec sa cinquantaine d'interludes musicaux accompagnés d'un tourbillon de particules blanches sur fond noir⁵.

La confrontation des niveaux temporels caractérise pareillement la quasi-totalité des spectacles de Sondheim à partir de *Company*. Et chez lui aussi, même les intrigues apparemment linéaires sont fragmentées. C'est d'abord en cela qu'il a pu revendiquer l'influence du cinéma de Resnais.

Follies passe ainsi pour être la première comédie musicale à jouer systématiquement avec le temps. Les personnages d'aujourd'hui et leurs *alter ego* jeunes coexistent sur la scène. Les jeunes chantent – parfois sous les yeux de ce qu'ils sont devenus – les espoirs dont nous savons qu'ils seront déçus. Ils miment ou jouent ce que leurs « aînés » se remémorent, dans des souvenirs parfois contradictoires. Des conversations s'échangent entre le présent et le passé. Dans certains numéros, hier et aujourd'hui chantent ensemble, à l'unisson ou en tenant des discours séparés. Un tango est dansé simultanément par un couple virtuose d'autrefois et par le même couple aujourd'hui, avec des pas de danse simplifiés pour tenir compte de son âge. Quand cinq des anciennes *Weismann girls* reprennent leur ancien numéro, leurs spectres les rejoignent et font ressortir par contraste leur perte d'aisance dans les mouvements chorégraphiques et les claquettes. Un spectre redouble chacun des mouvements d'une des invitées. Lors de la création, plusieurs des anciennes *girls* étaient interprétées par des vedettes d'antan de la scène ou de l'écran (Alexis Smith, Yvonne De Carlo, Fifi D'Orsay et autres, y compris une septuagénaire ancienne étoile des

5. Pour une analyse plus détaillée jusqu'à *No Smoking* et *Smoking* inclus, voir François Thomas, « Jeux de construction : la structure dans le cinéma d'Alain Resnais », *Positif*, n° 395, janvier 1994, p. 95-98.

Ziegfeld Follies), qui trouvaient une nouvelle consécration dans des rôles jouant de leur vieillissement.

La partition est composée tantôt « au présent », tantôt « au passé », avec ses pastiches que la musique tire vers les années vingt à quarante tandis que les paroles traduisent la mélancolie, la frustration, le cynisme ou le désespoir d'aujourd'hui. L'interaction du passé et du présent se double d'une réflexion sur l'histoire du théâtre musical américain, et joue de la familiarité du public d'origine avec ce théâtre. Attardons-nous sur deux de ces pastiches.

Le blues *I'm Still Here*, chanté au présent par une ancienne *Weismann girl* devenue vedette d'une série télévisée, retrace les hauts et les bas de la carrière de cette survivante et fournit un condensé de l'histoire sociale des États-Unis depuis les années vingt en multipliant les allusions aux événements nationaux comme aux figures publiques d'époque, telles que Shirley Temple ou Herbert et J. Edgar Hoover. De son côté, dans *Muriel*, qui montre l'impossibilité de ressusciter vingt ans plus tard une relation éteinte, Resnais avait proposé à son scénariste de faire chanter à l'un des personnages *Déjà* de Paul Colline, chanson de 1928 qu'il citait depuis longtemps comme une de ses préférées :

Doucement, doucement,
Monsieur le Temps ;
Vite, ralentissez au tournant.
Hier, je n'étais qu'un enfant
Et déjà j'ai les cheveux blancs.
[...]
Y a rien à faire
Faut vieillir
Faut mourir.

Dans son dernier couplet, la chanson dissèque la fuite du temps en donnant elle aussi pour points de repère des figures connues, Paul Deschanel ou Cécile Sorel.

Dans *The Story of Lucy and Jessie*, numéro vibrant d'énergie à la Cole Porter, Phyllis, l'épouse de Ben, chante l'histoire de deux femmes remplies d'atouts mais malheureuses, qu'elle baptise Lucy X et Jessie Y et sous lesquelles on devine ce qu'elle-même était et ce qu'elle est. La femme de vingt et un ans veut être la femme mûre et *vice versa* :

*Lucy is juicy
But terribly drab.
Jessie is dressy
But cold as a slab.*

*Lucy wants to be dressy,
 Jessie wants to be juicy.
 Lucy wants to be Jessie
 And Jessie Lucy*⁶.

Merrily We Roll Along (1981), lointainement inspirée d'une pièce des années trente, est pour sa part une comédie musicale « à l'envers », qui remonte le temps de 1980 à 1955. Elle commence au sommet de la désillusion et de la compromission du protagoniste, un compositeur de comédies musicales à succès, devenu producteur hollywoodien. Puis elle remonte graduellement vers les débuts rayonnants de l'amitié aujourd'hui détruite entre cet arriviste et deux camarades d'université (devenus l'un librettiste et parolier, l'autre romancière et critique dramatique), à l'âge où le monde est à conquérir. Impossible de ne pas songer au documentaire industriel de Resnais *Le chant du styrène*, dont le commentaire versifié écrit par Raymond Queneau explique à rebours la genèse de la matière plastique :

Remontons de l'objet
 À ses aïeux lointains !
 Qu'à l'envers se déroule
 Son histoire exemplaire.

Assassins (1991) va et vient constamment dans le temps. Cette comédie musicale s'attache aux neuf assassins de présidents des États-Unis, que leur entreprise ait réussi ou non, du pionnier John Wilkes Booth (le meurtrier de Lincoln) à John Hinckley (qui a fait une tentative sur Reagan). Dans un pays où l'on enseigne que chaque gamin peut espérer accéder un jour au sommet en devenant président, chaque gamin peut aussi y accéder en assassinant un président. L'histoire américaine est explorée à travers ses traîtres, puisque ceux-ci sont autant des produits de la culture américaine que les dirigeants qu'ils ont pris pour cible. Certaines scènes sont situées dans un temps mythique et rassemblent des assassins qui ne se sont jamais rencontrés ou ont vécu à un siècle d'écart, mais qui se sont influencés les uns les autres pour établir une tradition nationale. D'autres scènes sont consacrées à tel assassin ou tandem d'assassins, en mêlant dans le plus grand désordre chronologique les anciens (de 1865 à 1933) et les derniers arrivés (de 1974 à 1981), avant que nous nous retrouvions en 1963 dans

6. « Lucy est alléchante, mais affreusement fagotée. Jessie est élégante, mais froide comme la tombe. Lucy veut être élégante, Jessie veut être alléchante. Lucy veut être Jessie, et Jessie Lucy. » (Toutes les traductions de l'anglais sont faites par mes soins.)

le dépôt de livres scolaires où se tient Lee Harvey Oswald juste avant le meurtre de Kennedy. Dans ce local se trouvent aussi le passé et l'avenir, les huit autres assassins qui pressent Oswald de leur donner l'épaisseur de l'histoire : « Sans toi, nous sommes une bande de phénomènes de foire. Avec toi, nous sommes une force dans l'histoire ».

Parmi les autres idées structurelles de Sondheim, mentionnons-en quelques-unes plus rapidement. Dans *Pacific Overtures*, les journées ou les années ne passent pas entre les chansons, mais au cours même de certaines des chansons. Dans *Sunday in the Park with George* (1984), dont toutes les scènes se déroulent un dimanche, les interprètes jouent des rôles différents dans les deux parties situées l'une en 1884-1886, l'autre un siècle plus tard. Le protagoniste de la première partie est Georges Seurat, qui travaille à sa toile *Un dimanche après-midi à la Grande-Jatte* ; dans la seconde partie, c'est un autre George, l'arrière-petit-fils américain de Seurat, inventeur-sculpteur de machines lumineuses contraint de passer plus de temps à réunir son financement qu'à créer. À la fin, le George contemporain fait un pèlerinage dans l'île de la Grande-Jatte où le rejoint son arrière-grand-mère Dot, la maîtresse et modèle de Seurat, qui lui apprend à surmonter sa crise d'inspiration et à aller de l'avant⁷. Dans *Getting Away with Murder*, qui se déroule pour l'essentiel dans un vieil immeuble de Manhattan évacué dans l'attente d'une démolition frauduleuse, le premier acte fait alterner des scènes au présent et d'autres situées dans un passé récent ; les scènes du passé, commencées trois semaines plus tôt, se rapprochent de plus en plus du jour puis de l'heure du présent jusqu'à fusionner avec celui-ci pour donner une scène dont on comprendra à retardement qu'elle était imaginaire.

La temporalité, on l'a deviné, est parfois aussi indécidable chez Sondheim que chez Resnais. Elle l'est même tout au long de *Company*, la première comédie musicale dite « dénuée d'intrigue » (*plotless musical*). C'est une suite de variations sur les mérites comparés du mariage et de la solitude à travers les rencontres de Robert, célibataire new-yorkais de trente-cinq ans, avec ses meilleurs amis, cinq couples mariés ou en passe de l'être, incarnant cinq types de vie conjugale. Le début et la fin de chacun des deux actes montrent une fête d'anniversaire surprise, mais, y compris au sein de l'équipe de création, les interprétations divergent : s'agit-il de quatre

7. Dans *Pas sur la bouche*, un carton d'invitation situe l'hôtel particulier des Valandray dans la Grande-Jatte : selon Resnais, c'est un clin d'œil à la comédie musicale de Sondheim. Cela va au-delà de l'anecdote puisque, même si Resnais a renoncé à tourner un prologue qui aurait confronté la Grande-Jatte en 1925 et aujourd'hui, sa conception était que les personnages de l'opérette de Barde et Yvain hantaient les lieux, comme à la fin de *Sunday in the Park with George* ou dans *Follies*.

anniversaires différents ou d'un seul, vu selon quatre modalités distinctes ? L'intérieur des deux actes (comme dans *Je t'aime je t'aime*, mais sans le prétexte des sautes aléatoires du voyage dans le temps dont le contrôle échappe aux savants) ne suit pas un ordre chronologique identifiable et seuls certains éléments discontinus y dessinent une avancée régulière du drame. La dernière scène jette le doute sur la réalité de certaines des précédentes et Sondheim a pu dire que le spectacle se déroule en vérité pendant une seconde, dans la tête de Robert.

Ces jeux avec le temps ont les mêmes conséquences formelles chez les deux artistes.

Comme ils jouent constamment de l'ambiguïté, de l'entre-deux, Resnais et Sondheim doivent redoubler de précision et de netteté pour donner au spectateur les repères discrets qui lui permettront de comprendre à quel niveau de temporalité ou de réalité il a affaire.

Le jeu avec le temps implique le plus souvent des confrontations de styles visuels, littéraires ou musicaux à l'intérieur d'un même film ou d'une même comédie musicale. D'où la fréquence des pastiches chez Sondheim, comme dans *Follies* ou dans *Assassins*, qui propose une récapitulation corrosive de diverses formes musicales populaires américaines, tandis que Resnais procède plutôt par allusions voilées à des figures de style éprouvées ou par citations, en insérant des extraits de films français en noir et blanc dans *Mon oncle d'Amérique* ou des fragments de chansons populaires dans *On connaît la chanson*. D'où aussi la prise de risque : les éléments apparemment disparates ou contradictoires tiendront-ils ensemble ? Les numéros « normaux » et les pastiches de *Follies* formeront-ils une partition homogène ? L'entrecroisement des deux styles d'image pour *Hiroshima mon amour* (le présent au Japon en focales courtes et moyennes, le passé à Nevers en longue focale), l'alternance de la fiction et des interludes musicaux de *L'amour à mort* fonctionneront-ils ?

La manipulation du temps détermine aussi toute la mise en scène et les jeux de contraste auxquels celle-ci est tenue pour distinguer les différentes temporalités, ou le réel et l'imaginaire. Sur la scène des comédies musicales de Sondheim, le temps se matérialise en espaces. Quand il le peut, Sondheim attend même que le décor soit conçu, et qu'il ait pu en voir une maquette, avant de structurer ses chansons en fonction du dispositif scénique. Les décors sont volontiers à transformation, comme chez Resnais⁸. Dans la première partie de *Sunday in the Park with George*, le décor se métamorphose au gré des interventions de Seurat sur sa toile dont les motifs sont représentés sur la scène, comme la statue change

8. Voir l'article de Jean-Pierre Berthomé dans ce même volume, p. 45-55.

continuellement de place dans le parc de *L'année dernière à Marienbad*, ou comme les meubles apparaissent et disparaissent à volonté dans *Pas sur la bouche*; dans la seconde partie, la Grande-Jatte défigurée par les immeubles modernes est comme le château de l'utopiste Forbek, banalisé, loin de sa splendeur des années dix, dans l'épisode contemporain de *La vie est un roman*.

DÉBUTS ET FINS

Chez Resnais, le goût de la construction qui met progressivement en place ses règles du jeu s'accompagne de débuts de film volontiers hésitants, bégayants, comme la mosaïque de gros plans d'objets qui ouvre *Muriel* avant que la fiction ne prenne possession d'un temps et d'un espace. Les fins, elles, sont ouvertes (*La vie est un roman* s'achève même par un « *Et cætera* » perpétuel chanté en canon), ou bien ce sont de fausses fins successives (*L'année dernière à Marienbad*, *Les herbes folles*) ou des dénouements incompatibles (les douze fins de *No Smoking* et *Smoking*). Broadway s'y prête sans doute moins, mais Sondheim recourt parfois lui aussi à ces choix, particulièrement dans *Company*.

La première chanson de *Company*, où ses dix amis tentent de téléphoner à Robert le jour de son anniversaire, est en forme de mosaïque. Tout le début n'est d'abord que la répétition de la première syllabe ou des deux syllabes du diminutif Bobby, puis une suite de déclinaisons sur le prénom du protagoniste (Robby, Bob, Rob-o...), des phrases à peine commencées sont laissées en suspens, et toutes sortes de variations s'ensuivent avant qu'un discours articulé émerge de cet apparent magma. De façon voisine, le début de *Mon oncle d'Amérique* entremêle des bribes de paroles *off* prononcées par les trois personnages principaux pour raconter leurs origines respectives : « Je suis né à Torfou – je suis né – à Paris – en Bretagne – dans les Mauges – dans une clinique – dans une île – c'est une voisine – avenue de la République », etc.

Company est-il pour ou contre le mariage ? Le spectateur l'ignore à la sortie et, comme pour d'autres fins ouvertes, Sondheim, son librettiste et son metteur en scène ont pu donner les mêmes différences d'interprétation que Resnais et Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour* (la protagoniste reste-t-elle ou non quelques jours de plus au Japon ?). La fin de *Sunday in the Park with George* évoque par excellence un début : une immense toile translucide descend des cintres derrière George, et celui-ci déchiffre dans un cahier les propos de Seurat notés par Dot sur les innombrables possibilités qu'offrent la page ou la toile blanches.

LA DÉCOMPOSITION

La construction et la composition, chez Resnais comme chez Sondheim, sont inséparables de la hantise de la décomposition. *Stavisky*... s'achève sur les mots « la mort d'une époque ». Resnais et Sondheim signent jeunes des œuvres obsédées par le pourrissement et la mort. Ils ne se font bâtisseurs que pour mieux montrer comment tout se désagrège. Le théâtre en décrépitude de *Follies* prolonge le Boulogne détruit par la guerre de *Muriel* et annonce des plans emblématiques de *Providence*, comme celui d'un mur d'immeuble fracassé par une masse de fonte, ou l'épilogue de *Mon oncle d'Amérique* dont les travellings latéraux détaillent les bâtiments incendiés de quartiers du Bronx désertés par l'homme. Dans *Road Show* (2008), fantaisie sur les multiples vies d'Addison Mizner, fameux architecte des années vingt, et de son frère Wilson, sorte de Stavisky au petit pied, la construction d'une station balnéaire fastueuse en Floride s'interrompt brutalement, comme celle de la cité du bonheur de Forbek dans *La vie est un roman*, au style tout aussi composite. *Pacific Overtures*, avec l'extinction du Japon féodal, ou *Sweeney Todd*, avec ses fous évadés de l'asile qui chantent la fin du monde dans le Londres de la Révolution industrielle, sont traversés tout entiers par cette réflexion sur la désintégration.

Cette thématique est indissociable de celle de la perte de maîtrise sur le cours des événements. En particulier, la plupart des personnages qui se retrouvent en position de narrateur chez Resnais ou Sondheim se révèlent progressivement dans l'incapacité de discipliner le récit. C'est le cas de l'inconnu persuasif interprété par Giorgio Albertazzi dans *L'année dernière à Marienbad*, qui proteste que « cette fin-là n'est pas la bonne », ou du romancier de *Providence* qui voit ses créatures lui échapper. C'est le cas aussi du narrateur de *Into the Woods* (1987), comédie musicale qui amalgame des personnages de contes de fées comme Cendrillon et le Petit Chaperon rouge, transformés ici en antihéros riches en compromissions, et un couple tout aussi faillible imaginé pour l'occasion : le narrateur est livré en sacrifice par « ses » personnages à la place de la victime expiatoire que réclame la Géante. Quant au chanteur folk d'*Assassins*, qui mène le jeu en apportant la voix de l'Amérique optimiste et manichéenne, il est féroce ment chassé de la scène par les assassins. Sondheim, dans *Getting Away with Murder*, invente alors un huitième péché capital : le Contrôle, la Manipulation.

LA TRAGÉDIE DU CHOIX

L'inconnu de *L'année dernière à Marienbad*, comme égaré dans un labyrinthe, ne cesse de revenir sur ses pas pour s'engager dans une autre voie

elle-même sans issue, l'écrivain de *Providence* essaie différentes possibilités narratives, les personnages de *Mon oncle d'Amérique* sont placés face à des choix de comportement comme dans des expériences de biologie dont ils seraient les cobayes. Dans *No Smoking* et *Smoking*, les variantes de l'intrigue expriment ce que Resnais appelle la tragédie du choix : quelle que soit la décision que nous prenons, nous ne pourrions jamais savoir ce qu'aurait donné l'autre.

Les moments clés des spectacles de Sondheim, de même, sont souvent ceux où les personnages sont confrontés aux choix qu'ils n'ont pas faits. Dans *Merrily We Roll Along*, nous découvrons après coup, à l'envers, les routes que le protagoniste n'a pas prises. C'est aussi le motif sous-jacent de *Follies*, particulièrement explicite dans *The Road You Didn't Take*, la chanson de Ben que Resnais a donnée comme référence dans sa déclaration d'intentions en vue du financement de *No Smoking* et *Smoking*:

*You take one road,
You try one door,
There isn't time for any more.
One's life consists of either / or.
[...]
The yearnings fade, the longings die.
You learn to bid them all good-bye.
[...]
The Ben I'll never be,
Who remembers him⁹ ?*

Certaines chansons de Sondheim sont fondées sur les embranchements de choix. Dans *A Little Night Music*, c'est le cas lorsque, face à sa jeune épouse toujours vierge un an après leur mariage, l'avocat vieillissant Eggerman étudie une alternative :

*Now, there are two possibilities :
A, I could ravish her,
B, I could nap¹⁰.*

Ces deux branches se subdivisent plusieurs fois pour donner naissance à douze possibilités explorées l'une après l'autre avant qu'Eggerman entame une sieste.

9. « Vous empruntez une route, vous essayez une porte, le temps manque pour autre chose. Notre vie, c'est constamment ou bien / ou bien. [...] Les désirs s'éteignent, les envies meurent. Vous apprenez à leur dire adieu. [...] Le Ben que je ne serai jamais, qui se souvient de lui ? »

10. « Maintenant, il y a deux possibilités : A, je peux la violer ; B, je peux faire la sieste. »

Faut-il choisir ? *No Smoking* et *Smoking* nous montrent que nous restons qui nous sommes, à l'instar des maris de *Company* qui chantent qu'avec ou sans épouse « on est toujours ce qu'on a toujours été [...], on sera toujours ce qu'on a toujours été ». L'indécision chronique du protagoniste de *Je t'aime je t'aime* préfigure celle de Robert dans *Company*, observateur passif pendant la majeure partie du spectacle, incapable de faire un vœu après avoir soufflé les bougies de son gâteau d'anniversaire.

Into the Woods traite des vœux de contes de fées et de leurs conséquences parfois désastreuses. Cendrillon, autre indécise, laisse au prince le soin de trancher et conclut pour elle-même :

*You'll be better off there
Where there's nothing to choose,
So there's nothing to lose*¹¹.

Et Dot lui répond à la fin de *Sunday in the Park with George* :

*The choice may have been mistaken,
The choosing was not.
You have to move on*¹².

L'IDENTIFICATION ET LA DÉSOLIDARISATION À L'ÉGARD DU PERSONNAGE

Plus qu'aucun autre principe, Resnais revendique inlassablement celui-ci dans ses entretiens depuis *Hiroshima mon amour* : alterner les mouvements de sympathie et d'antipathie du spectateur à l'égard du personnage, jouer sur un va-et-vient perpétuel entre l'identification et la désolidarisation. Le personnage devient attirant en trois répliques, repoussant en trois autres. En dehors de l'écriture même des rôles, Resnais a multiplié les variantes pour obtenir ce résultat. Dans *Muriel*, de brèves intrusions musicales ponctuent parfois une réplique, comme une alerte : le personnage ne vient-il pas de dire quelque chose de curieux, d'insincère ? Dans *On connaît la chanson*, le choix des tubes sur lesquels les comédiens ont tourné en play-back fait alterner des voix qui sont « crédibles » dans la bouche du personnage (le spectateur peut se laisser prendre par l'émotion) et des voix improbables, décalées notamment par l'âge ou par le sexe. Dans *Cœurs*, Resnais nous

11. « Tu seras mieux chez toi où il n'y a rien à choisir, et donc rien à perdre. »

12. « Mon choix n'était peut-être pas le bon, mais il était bon de choisir. Il faut aller de l'avant. »

détache régulièrement des personnages en défaisant le point sur eux, ou en faisant se déplacer les comédiens sans changer la focale ni la mise au point de telle sorte qu'ils deviennent flous.

Sondheim adopte cette même loi aussi bien pour les antihéros de contes de fées de *Into the Woods* que pour les criminels les moins ragoûtants, à commencer par le barbier Sweeney Todd, qui tranche la gorge de ses clients, et la marchande Mrs Lovett, qui farcit ses tourtes de la chair des victimes ; le mélodrame Grand-Guignol est mâtiné de bouffonnerie grâce surtout à Mrs Lovett, douée de sens pratique, joyeuse, bavarde, tournoyante et supérieurement amoral¹³. Dans *Assassins*, le contraste entre les criminels infantiles ou ineptes et ceux qui affirment une vraie dignité brouille les repères. Les arguments de certains assassins semblent se tenir, ou ils traduisent des sentiments partagés dans le pays, mais un seul mot suffit parfois pour que le spectateur se reprenne. Après notre *a priori* hostile, la conviction passionnée de John Wilkes Booth, ses griefs politiques solides à l'égard de Lincoln peuvent emporter l'adhésion... jusqu'à ce que Booth traite le président de *niggerlover*. Dans *Merrily We Roll Along*, mieux nous apprenons à connaître « à l'envers » le protagoniste et ce qu'il a d'abord été, plus nous compatissons et, simultanément, plus nous lui reprochons d'être devenu ce qu'il est.

DOUCEUR ET AMERTUME

Depuis *Stavisky*..., le doux-amer gouverne la majeure partie de l'œuvre de Resnais. C'est ce mélange des saveurs qui justifie le choix des films pour lesquels Sondheim était pressenti, des films que Resnais, avant leur tournage ou même à leur sortie, annonçait comme des comédies, et qui se sont retrouvés à l'arrivée plus âpres qu'attendu. Ce que Resnais aime chez Sondheim, en effet, c'est tout particulièrement le côté amer affleurant dans la douceur apparente, son art de tenir avec séduction un discours acerbe. À propos de *Stavisky*..., le cinéaste a déclaré :

J'ai senti tout le film comme une sorte de Guignol très noir, sinistre, comme une danse macabre. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai demandé à Stephen Sondheim d'écrire la musique. [...] Sous un aspect charmant, sucré, il y a le sens de la mort. Le ver dans le fruit¹⁴.

13. Resnais a donné en modèle *Sweeney Todd* au scénariste de *La vie est un roman*, Jean Gruault, en lui suggérant que le personnage de Forbek soit « aussi exagéré » que le barbier londonien.

14. Claude Beylie, « Entretien avec Alain Resnais », *Écran*, n° 27, juillet 1974, p. 38.

Et encore :

Sa musique peut commencer avec un sentiment de liberté, de facilité et de plaisir, et puis soudain, au cœur du sucre, vous mordez dans une amande amère, et cela devient douloureux¹⁵.

La force de Sondheim est l'alliage de sa vision noire avec la vitalité, la tonicité de la comédie musicale. Chez lui, si une femme s'adresse à un miroir, ce n'est pas pour lui demander qui est la plus belle, mais qui est la plus triste (*Follies*). Sondheim a déclaré à propos de *Company* : « Nous voulions faire un spectacle où les spectateurs hurleraient de rire pendant deux heures, puis, rentrés chez eux, seraient incapables de trouver le sommeil »¹⁶. *Follies* déploie le maximum de grand spectacle somptueux pour le maximum d'amertume, à une époque où Broadway est sur le point d'abandonner de telles dépenses de production. Et c'est souvent la confrontation du passé et du présent, ou du réel et de l'imaginaire, qui provoque l'amertume.

Sondheim encore : « Au moins la moitié de mes chansons traitent de l'ambivalence, du fait de ressentir deux choses à la fois »¹⁷. Une musique entraînante ou sentimentale est fréquemment sapée par des paroles acides. Avec quelle suavité Sweeney Todd adresse la chanson *My Friends* à son rasoir meurtrier ! Avec quelle douce sérénité il chante une ballade mélancolique sur son amour pour sa fille, élevée loin de lui par le juge qui l'a autrefois envoyé au bain, tandis qu'il égorge calmement ses clients ! Guiteau, le meurtrier du président Garfield en 1881, affecté d'un incurable optimisme, chante et danse un *cakewalk* en montant et descendant les marches qui le mènent à l'échafaud et à son Créateur. Deux autres assassins célèbrent lyriquement l'un Charles Manson, l'autre Jodie Foster, pour l'amour desquels ils ont commis leurs tentatives.

Sur la même mélodie réjouissante, Sondheim écrit volontiers des paroles alternativement exaltantes et tragiques. Dans *Company*, le jour du mariage d'une amie de Robert qui, prise de panique, est à deux doigts de renoncer, une invitée chante avec la même onctuosité que la cérémonie nuptiale est le « pinacle de la vie » et la « tragédie de la vie ». Il suffit parfois qu'une lettre change dans un mot pour inverser l'idée ou le sentiment. Toujours dans *Company*, des rimes intérieures comme *enjoy*, *annoy*, *destroy* renversent progressivement le sens des propos sur le mariage chantés à Robert par ses amis :

15. Jonathan Rosenbaum, « Paris », *Film Comment*, vol. 10, n° 2, mars-avril 1974, p. 4.

16. Craig Zadan, *Sondheim & Co.*, 2^e éd., New York, Harper & Row, 1986, p. 119.

17. *Ibid.*, p. 363.

*It's [...]
The concerts you enjoy together,
Neighbors you annoy together,
Children you destroy together,
That keep marriage intact*¹⁸.

Sondheim fait volontiers se contredire le chant et l'accompagnement orchestral. L'instrumentation, sur les mêmes mesures, traduit tour à tour la chaleur et la sécheresse, la franchise et la dissimulation, la confiance en soi et le manque d'assurance. Une dissonance soudaine, un changement de tonalité signalent que le personnage se ment à lui-même, puisque ses personnages se connaissent aussi mal eux-mêmes que ceux de *Mon oncle d'Amérique* ou d'*On connaît la chanson*. Si les dialogues ne trahissent rien, la musique le fera.

Resnais lui-même utilise souvent la musique de cette façon. Citons seulement, dans *No Smoking*, la musique sentimentale quand Miles, l'ami de la famille Teasdale, récite un poème à la jeune servante Sylvie pour mieux la convaincre de partir avec lui, alors que le spectateur sait par une autre branche de l'intrigue qu'il s'agit d'une astuce de séduction éventée. En faisant crédit à la sincérité des personnages dans chacune des douze variantes de *No Smoking* et *Smoking*, Resnais accroît l'ironie.

LA VALSE

La séduction grinçante du doux-amer a pour forme musicale privilégiée celle de la valse. Resnais trouve à celle-ci « quelque chose de sinistre, d'inquiétant, comme si ça préfigurait la brièveté de notre existence »¹⁹. Ses films regorgent de valses qui engendrent le malaise : la valse lente de *L'année dernière à Marienbad*, la *Valse crépusculaire* de *Providence*, la valse morbide de *Mon oncle d'Amérique*, la *Valse vénéneuse* de *La vie est un roman* et bien d'autres, sans oublier celles de *Stavisky*... Il a demandé à John Kander (le compositeur de *Cabaret* et *Chicago*) d'écrire pour *I Want to Go Home* une partition quasi entièrement bâtie sur la valse : *Valse mystérieuse*, *Valse furieuse*, *Valse en majeur-mineur*, etc.

Même profusion de valses lentes et valses mordantes chez Sondheim. Songeons par exemple à la valse alternativement tendre et acide de *Follies* où Phyllis laisse planer le doute sur sa volonté de quitter son mari, à la

18. « Les concerts que vous dégustez ensemble, les voisins que vous dérangez ensemble, les enfants que vous détruisez ensemble, voilà ce qui préserve le mariage. »

19. Entretien avec Alain Resnais dans François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion (Cinémas), 1989, p. 261.

valse lente de *Pacific Overtures* qui traduit dix années de désintégration de la culture japonaise traditionnelle à travers l'occidentalisation progressive d'un ancien samouraï, à la valse frénétique de *Into the Woods* où la sorcière lance sa dernière malédiction aux survivants, à la valse délicate sur laquelle les assassins de présidents chantent l'éloge de l'arme à feu qui permet de transformer le monde grâce à une simple pression du doigt. À la fin du premier acte de *Sweeney Todd*, sur une valse tourbillonnante, Sweeney et Mrs Lovett concluent leur pacte cannibale et passent en revue les mérites gustatifs des représentants d'une vingtaine de corps de métier : « L'histoire du monde », chante Sweeney, « c'est qui mange et qui est mangé ». À la fin du second acte, Sweeney découvre que Mrs Lovett lui a caché que son épouse tant aimée a survécu à sa tentative de suicide quinze ans plus tôt : sans le savoir, il vient de l'assassiner sous les traits d'une mendicante folle. Feignant de pardonner et de ne plus songer qu'à l'avenir, Sweeney entraîne Mrs Lovett dans la valse du premier acte pour mieux se rapprocher du four à tourtes humaines et l'y précipiter.

Comme Resnais avec *I Want to Go Home*, Sondheim a fondé une de ses œuvres en grande partie sur la valse. En 1957, il a eu l'idée d'une comédie musicale entièrement faite de valses, mais il n'a pu acquérir les droits de la pièce qui en aurait été le support, *L'invitation au château* de Jean Anouilh²⁰. Il y a repensé quatorze ans plus tard et, après avoir essuyé un nouveau refus d'Anouilh puis songé à *La règle du jeu* de Renoir (une des sources d'inspiration évidentes de *La vie est un roman* et de *I Want to Go Home*), il a porté son choix sur *Sourires d'une nuit d'été*. Le résultat, *A Little Night Music*, est ce que Resnais avait particulièrement en tête pour préparer *Stavisky*... Cette comédie musicale ne comporte pas que des valses, mais, à une exception près, les autres chansons sont elles aussi sur un rythme ternaire (polonaise, mazurka, tarantelle...), pour la première fois sans aucun rythme de marche comme en suppose habituellement Broadway. La *Night Waltz* (*Valse nocturne*) ouvrant le second acte, qui dépeint le crépuscule perpétuel de la nuit blanche suédoise pendant laquelle se déroule l'action, paraît composée pour la longue première partie nocturne de *Providence*, hantée par l'heure du loup.

LA FÊLURE

Les personnages de Resnais se montrent peu ou prou tous vulnérables et exhibent leur fêlure. Dans *La vie est un roman*, chacun voit sa faille dévoilée

20. Le film que Resnais doit commencer à tourner en janvier 2011 est inspiré du même dramaturge.

au grand jour : pour m'en tenir à l'épisode contemporain, l'institutrice Élisabeth quand elle raconte ses malheurs à l'architecte Guarini, l'éducateur Robert quand il explique à Élisabeth qu'il n'a plus foi dans l'enseignement, ou la directrice du collège désarmée quand elle se révèle amoureuse de Robert qu'elle vient de renvoyer par dépit. Même les figures les plus caricaturales se révèlent alors touchantes, comme l'organisateur du colloque, fanfaron comique qui lance : « C'est une tragédie », quand son rêve d'harmonie se désagrège. On retrouve systématiquement le procédé dans *I Want to Go Home*. Les personnages de *No Smoking* et *Smoking* sont souvent à la limite de l'effondrement et, dans une des variations de *Smoking*, l'épouse modèle Celia est victime d'une terrifiante crise nerveuse assortie d'une régression à l'enfance.

Une des sciences de Sondheim est de dramatiser les moments d'effondrement des personnages, quand le sol paraît se dérober sous eux.

Gypsy, librement inspiré des Mémoires de la reine du strip-tease Gypsy Rose Lee, a pour protagoniste la mère abusive de la jeune femme, qui a mené sa fille à la célébrité et vécu son succès par procuration. L'apogée dramatique conçu par Sondheim et mis en musique par Jule Styne est le grand numéro final où la mère, rejetée par sa fille à qui elle vient de rendre visite dans sa loge, monte sur la scène déserte du théâtre et se prend pour une vedette. Au beau milieu de sa chanson, après avoir entamé une litanie rageuse dont tous les vers commencent par « Maman », elle se rend compte qu'elle n'a cessé d'étouffer sa fille. Elle bredouille (le spectateur ignore d'abord si c'est l'interprète ou le personnage qui perd pied), se ressaisit à grand-peine, balbutie encore... et comprend qu'elle doit laisser sa fille mener sa barque et que sa soif de renommée a détruit sa vie. C'est alors un flot véhément d'amertume.

À la fin d'un numéro de *Company*, Robert et ses cinq couples d'amis dansent avec entrain dans le style *chorus line*, avec chapeaux et cannes, quand soudain, à tour de rôle, chacun des maris se tourne vers sa femme pour un bref échange de figures de claquettes. Lorsque vient son tour, le célibataire se retrouve face au néant, personne ne répond à ses pas que le silence : l'impact est ravageur.

Sondheim a repris son effet de *Gypsy* dans la dernière chanson de *Follies* pour produire ce que Resnais a souvent cité comme le moment le plus fort de comédie musicale auquel il ait jamais assisté. Ben, dandy en queue-de-pie, haut-de-forme et canne à la Fred Astaire, accompagné par une *chorus line*, enseigne à vivre dans l'insouciance. Tout d'un coup, il oublie ses paroles, le chef d'orchestre les lui souffle, un deuxième trou de mémoire survient, et toute cette apparence de joie de vivre se détraque. Quand Ben hurle l'échec de sa vie, l'horreur a d'autant plus de force que le chœur, à contre-pied, continue de chanter l'illusion ensoleillée des bienfaits

de la réussite. Puis la cacophonie s'installe, les chanteurs et instrumentistes s'égarant eux aussi et nous entendons un amalgame de bribes récapitulant les chansons antérieures, jusqu'à ce que le décor s'effondre.

Avant ce clou, tout *Follies* a illustré le thème de la fêlure. L'affiche de la création représentait un visage féminin marmoréen (inspiré d'une photographie de Marlene Dietrich dans *Shanghai Express*), surmonté d'une coiffure de *girl* évocatrice de la statue de la Liberté, et craquelé du front au menton.

Muriel, *I Want to Go Home* et *On connaît la chanson* se terminent ou presque par une soirée où tous les personnages se retrouvent et où tombent les masques. Le colloque clos de *La vie est un roman* dans l'ancien château de Forbek obéit au même schéma. Chez Sondheim, outre *Follies*, c'est le rôle du week-end dans le château de campagne du second acte de *A Little Night Music*. À la fin du premier acte, la chanson *A Weekend in the Country* rassemble tous les invités qui, chacun chez soi, s'apprêtent pour le départ : dans *On connaît la chanson*, le montage où six personnages chantent chacun devant son miroir *Je serai la plus belle pour aller danser* en donne comme la version courte.

LA CONFRONTATION DES CULTURES

Resnais comme Sondheim situent volontiers leurs fictions dans un cadre étranger : l'Espagne et ses militants expatriés (*La guerre est finie*), la Belgique (*Je t'aime je t'aime*), un pays anglophone indéterminé (*Providence*) pour Resnais ; la Rome antique, la Suède, la France, l'Italie pour Sondheim ; le Japon et l'Angleterre pour les deux. Au-delà, Resnais traite de la confrontation des cultures dans *Hiroshima mon amour* et *I Want to Go Home*, et Sondheim dans *Pacific Overtures*. La même inversion dramatique gouverne *I Want to Go Home* et *Pacific Overtures*. Chez Resnais, l'auteur de bandes dessinées américain, qui voulait rentrer à la maison, décide de rester en France, tandis que sa fille étudiante à la Sorbonne, qui voulait devenir française, reprend l'avion pour Cleveland. Chez Sondheim, le samouraï traditionaliste devient un gouverneur occidentalisé, tandis que le pêcheur partisan de la modernité américanisée retourne aux traditions féodales et prône l'isolationnisme.

Le style littéraire et musical de *Pacific Overtures* mélange lui aussi les cultures américaine et japonaise, et même davantage, avec de savoureux pastiches quand les Anglais, les Hollandais, les Russes et les Français frappent à la porte. Au fur et à mesure que l'œuvre avance, la musique s'éloigne progressivement du style japonisant pour ne plus en comporter que des rappels discrets... puis quasiment plus aucun pour la chanson

contemporaine finale. Les paroles, qui évitent d'abord les mots de racine ou de consonance latine, en accueillent de plus en plus.

Et le discours sur l'occidentalisation forcée du Japon fait écho à la critique du colonialisme dans le court métrage de Resnais et Chris Marker *Les statues meurent aussi*.

LA CONNECTION

Dans ces puzzles que sont les constructions dramatiques de Resnais et de Sondheim, les jeux de contrastes entre les niveaux temporels ou entre les degrés de réalité mènent à assembler sur la scène ou au montage des éléments qui n'auraient pas dû se rencontrer. Cette préoccupation formelle et structurelle recoupe les relations entre les personnages, relations qui sont si souvent des herbes folles à la poussée improbable. Les deux artistes ont symbolisé l'éloignement entre les êtres par la même image : dans *Sunday in the Park with George*, les modèles immobiles d'*Un dimanche après-midi à la Grande-Jatte*, comme sur la toile elle-même, ne se regardent pas les uns les autres ; dans des plans marquants de *L'année dernière à Marienbad*, les figures secondaires soudain figées ne le font pas davantage.

Le désir de communication est présent dans plusieurs films de Resnais, principalement *Muriel*, *I Want to Go Home* et *Cœurs*. Une des images « signatures » de Resnais est celle du contact entre deux mains, masculine et féminine, au point que le plan sans doute le plus mémorable de *Cœurs* est celui où une main se pose sur une autre dans la neige qui tombe désormais en intérieur.

Chez Sondheim, cette thématique est centrale. Le verbe *to connect* et ses dérivés sont parmi les mots qui reviennent avec le plus de force dans ses paroles. *Connection* se traduira de façon variée selon les contextes : lien, rapport, assemblage, communication... Sondheim présente le désir de *connection* sous une forme tantôt lyrique, tantôt ironique ou noire.

La *connection* chez Sondheim est d'abord l'acceptation du contact entre les personnages. La chanson titre de sa deuxième comédie musicale, *Anyone Can Whistle* (1964), porte sur ce sujet : l'infirmière d'un asile d'aliénés, inhibée par son désir d'ordre et de contrôle, doit apprendre à baisser sa garde ; c'est la première œuvre de Sondheim où un personnage qui s'est tenu à l'écart du genre humain aspire à rejoindre celui-ci. Cette *connection* prend aussi la forme de la filiation, de l'arbre généalogique, sur le plan artistique, social ou historique davantage que sur le plan familial. Peu avant la fin de chacun des deux actes de *Sunday in the Park with George*, Seurat puis son arrière-petit-fils se murmurent l'un comme l'autre à soi-même : « *Connect, George. Connect...* ». Dot n'a pas pu obtenir de

Seurat qu'il accepte de s'ouvrir au monde, mais elle en fait le cadeau à son descendant un siècle plus tard. De leur côté, les assassins tentent de convaincre le laissé-pour-compte Oswald de les rejoindre en lui lançant : « *You think you can't connect. Connect to us* », puis, dans la chanson finale, tous sortent leurs armes au moment de répéter en cascade : « *Connect!* ».

Pacific Overtures, on l'a vu, traite de l'établissement de la *connection* entre cultures. L'insularité dont veulent sortir les personnages de Sondheim rejoint celle du Japon. Chez le musicien comme chez Resnais, du reste, l'isolement est associé à la figure de l'île : l'archipel du Soleil-Levant et la Grande-Jatte chez Sondheim, l'île du Morbihan de *Mon oncle d'Amérique*. La solitude, au centre de quantité de pièces de Sondheim, est plus particulièrement abordée par Resnais dans *Cœurs*, dont le dialogue cite la formule de John Donne : « Nul homme n'est une île ».

LES MÉCANISMES DE LA CRÉATION

L'interrogation sur la création artistique est présente dans plusieurs des documentaires de Resnais, puis surtout dans *Providence* où, sans jamais voir une plume, nous sommes témoins de la genèse d'un roman. Chez Sondheim, elle figure au premier chef dans *Merrily We Roll Along* et dans *Sunday in the Park with George* où nous assistons à la création de deux tableaux. *Providence* et *Sunday in the Park with George* évoquent aussi la façon dont l'artiste vampirise ses proches pour créer. Et, comme pour conjurer les critiques adressées à Resnais et Sondheim, l'écrivain de *Providence* signale qu'on a dit de lui que « la recherche du style aboutissait souvent au manque de sentiment », tandis que les contemporains de Seurat lui font grief d'être mécanique et méthodique.

Resnais comme Sondheim ont représenté la création picturale, sous la forme du documentaire pour l'un (les visites aux ateliers de peintres tels que Hartung ou Labisse en 1946-1947, les films d'art consacrés à Van Gogh et Gauguin), sous la forme d'une équivalence musicale du pointillisme de Seurat pour l'autre. Sondheim est fasciné par les jeux d'illusion de Seurat, qui laissent notamment l'œil faire la synthèse de deux couleurs qu'il a juxtaposées au lieu de les mêler sur sa palette. Resnais clôt *Mon oncle d'Amérique* par le trompe-l'œil d'une peinture murale à New York où, à mesure que les plans se rapprochent de l'immeuble, les arbres peints sur son mur aveugle finissent par n'être plus que quelques taches colorées recouvrant très partiellement les briques. Pour ne rien dire des trompe-l'œil surabondants de *L'année dernière à Marienbad*.

Dans *Sunday in the Park with George*, l'art poétique offert par le sculpteur de lumière dans le numéro *Putting It Together*, qui dépeint le

rôle du travail artisanal dans l'assemblage du puzzle, convient aussi bien à Resnais. L'art, chante George, n'est pas aisé :

*Bit by bit,
Putting it together...
Piece by piece –
Only way to make a work of art.
Every moment makes a contribution,
Every little detail plays a part.
[...]
Link by link,
Making the connections.*

Et surtout :

*Every minor detail
Is a major decision²¹.*

Les maîtres mots de *Sunday in the Park with George*, parlés-chantés d'entrée de jeu, sont *order, design, composition, balance* et – celui après lequel l'accompagnement orchestral hésitant se métamorphose en mélodie – *harmony*. Ce même terme lancera à un siècle d'écart la dernière chanson de chacun des deux actes. En le sortant du seul contexte artistique, les personnages et le chœur de *La vie est un roman* ont eux aussi constamment à la bouche le mot « harmonie », telle l'institutrice qui fait bâtir à ses élèves une maquette dont les éléments sont permutablement à l'infini, ou tel Forbek qui veut libérer l'univers de sa cacophonie : « Nous vivons dans un monde d'où l'harmonie a été chassée à tout jamais, où rien ni personne n'est à sa place ». Le fait que l'aspiration au rétablissement de l'harmonie perdue soit conçue comme utopique n'enlève rien à sa force.

DU DUO AU QUATUOR

Parmi les artistes qui nourrissent l'œuvre de Resnais, beaucoup présentent certains des traits développés dans cet article et notamment sont experts en constructions savantes ou en doux-amer. Resnais parle ainsi avec flamme de l'aigre-doux chez Kurt Weill ou de la fêlure chez l'auteur de bandes dessinées Milton Caniff.

21. « Pièce à pièce, on assemble... morceau par morceau – impossible de fabriquer une œuvre d'art autrement. Chaque instant apporte quelque chose, chaque petit détail joue son rôle. [...] Raccord après raccord, on assure les jointures. [...] Chaque menu détail est une décision capitale. » La chanson est à double sens car le spectateur découvre progressivement qu'elle évoque aussi le financement pièce par pièce de l'art contemporain.

Deux créateurs, quant à eux, partagent l'essentiel des caractéristiques communes de Resnais et Sondheim.

L'un est le dramaturge anglais Alan Ayckbourn, de l'œuvre duquel *No Smoking*, *Smoking* et *Cœurs* sont adaptés. Après l'avoir découvert en 1973, Resnais a vu quantité de ses pièces en Angleterre, dans les mises en scène de l'auteur. Nous retrouvons notamment chez Ayckbourn le goût pour les structures complexes et pour la manipulation du temps, une saveur aigre-douce, le va-et-vient entre identification et désolidarisation, et un festival de failles et de moments d'effondrement spectaculaire des personnages. Ayckbourn est admirateur de Sondheim et *vice versa*. En 1992, à Oxford, Resnais et Sondheim ont eu la surprise de se retrouver dans les rangs du public à une conférence d'Ayckbourn. Sondheim a demandé à ce dernier d'écrire un livret pour lui et, selon Resnais, le Britannique, pourtant roi des architectures audacieuses, a refusé car le projet était « trop compliqué ».

L'autre est Milan Kundera, tout aussi adepte des entrelacements temporels, dont l'« Entretien sur l'art de la composition »²² ou l'essai « Le roman, la mémoire, l'oubli »²³ brassent dans le domaine littéraire de nombreux points évoqués ici. L'influence sur Resnais du romancier de *La valse aux adieux* a sans doute été moindre, et de plus courte durée. Resnais, après lui avoir proposé de rédiger le scénario de *L'amour à mort*, ce qu'il a décliné pour terminer ses travaux en cours, a eu avec lui au milieu des années quatre-vingt un projet qui alternait le XVIII^e siècle et la période contemporaine. Dans les documents de travail sur *La vie est un roman* et *L'amour à mort*, les références à Kundera abondent. En tête des scénarios de *No Smoking* et *Smoking* figurait une longue citation de *L'insoutenable légèreté de l'être*, soulignée par Resnais dès sa lecture du roman sur épreuves, où le protagoniste s'accable de reproches pour son indécision, mais finit par se dire que c'est bien normal :

On ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car on n'a qu'une vie et on ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures. [...] C'est ce qui fait que la vie ressemble toujours à une esquisse. Mais même « esquisse » n'est pas le mot juste [...], l'esquisse qu'est notre vie n'est l'esquisse de rien, une ébauche sans tableau. [...] Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout²⁴.

22. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

23. Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

24. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. de François Kérel), p. 15 (c'est moi qui allège la citation).

Cette association surprendrait sans doute Kundera, le seul membre de ce quatuor à croire en l'opposition de l'art noble et de l'art populaire. Sondheim est plus caustique que Resnais, Ayckbourn plus léger en surface, Kundera plus solennel. Mais le cinéaste français, le compositeur et parolier américain, le dramaturge anglais et le romancier tchèque, par-delà la différence des formes d'art et des cultures, ont des cerveaux artistiques voisins. Et, sur une idée formelle (les films jumeaux) que Resnais caressait depuis le début des années soixante, *No Smoking* et *Smoking* sont la coagulation d'une thématique qui réunit *The Road You Didn't Take* et *Follies* tout entier, la passion du cinéaste pour Ayckbourn et les thèses de Kundera. La vie que nous avons vécue dans l'attente que notre vraie vie commence aura été notre vie.

FRANÇOIS THOMAS
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3