Masque et travestissement dans l'œuvre d'Alain Resnais

Yannick Lemarié

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1279>

DOI : 10.4000/doublejeu.1279

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 101-113

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yannick Lemarié, « Masque et travestissement dans l'œuvre d'Alain Resnais », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1279> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1279>

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

MASQUE ET TRAVESTISSEMENT DANS L'ŒUVRE D'ALAIN RESNAIS

Le théâtre ne s'est longtemps conçu que sous le masque et le travestissement. Dans leur *Dictionnaire des antiquités grecques et latines*, et plus précisément dans l'article « persona », Daremberg et Saglio rappellent d'emblée que le masque n'est qu'un perfectionnement des anciennes mascarades grecques qui, de tout temps, ont été en usage lors des fêtes rustiques de Dionysos : « on s'enlumina la face avec la lie du vin nouveau et on se façonnait de grandes barbes avec des feuilles »¹. Le masque scénique n'était donc pas, selon les deux auteurs, la création réfléchie d'un metteur en scène ou d'un poète, mais un « très vieux rite du culte dionysiaque » qui permettait d'une part de transformer, voire d'idéaliser les physionomies trop familières, d'autre part de dissimuler l'identité du farceur, en particulier dans le *cômos phallique*.

Fond de teint vineux, simple toile blanche, chiffons stuqués recouverts de crépi de plâtre, recours à la polychromie : l'objet subit de nombreuses évolutions au cours du temps. Sous l'influence de Praxitèle, Scopas, et surtout des écoles hellénistiques, il gagna même en expressivité ce qu'il perdit en majesté : les sourcils furent contractés, les rides creusées, les paupières dilatées, les bouches outrageusement agrandies. Des types apparurent : le vieillard, l'adolescent, la courtisane, la matrone... Dans les *atellanes* – ces lointaines comédies populaires que la jeunesse romaine alla chercher chez les Osques afin de les marier avec les anciennes *saturae*, pensant ainsi mieux soutenir la comparaison avec le théâtre grec –, le spectateur découvrit alors Maccus, Bucco, Pappus ou Dossennus, tous facilement identifiables grâce aux vêtements qu'ils portaient.

Cet usage du masque et du travestissement se retrouve sous une forme ou sous une autre, quelles que soient les époques, quelles que soient les

1. Article « Persona », in Charles Daremberg, Edmond Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et latines*, consultable sur dagr.univ-tlse2.fr.

civilisations. Songeons à la *commedia dell'arte*, au *lhamo* tibétain, au *khon* thaï, au *bugaku* japonais, au *nô*, au *kabuki* même si ce dernier préfère user de la poudre blanche à base de riz sur laquelle sont peints des *kumadori*. Sans doute la tradition européenne basée sur le texte a-t-elle paru délaissier cet héritage, mais si, dès le XVIII^e siècle, certains metteurs en scène privilégiaient le visage nu au nom de la nature et de la psychologie, d'autres se sont rapidement élevés contre cette approche trop réaliste. Baudelaire ne réclamait-il pas que les comédiens « fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlissent à travers des porte-voix »²? Alfred Jarry ne désirait-il pas cacher l'acteur d'*Ubu roi* derrière une armature de carton et de rotin afin qu'il ressemblât à une marionnette? Plus proche de nous, Jacques Copeau décida, après une visite à Craig à Florence en 1915, de faire quelques exercices sous le masque au Vieux-Colombier; quant à Ariane Mouchkine, elle fit de l'accessoire l'un des éléments essentiels de la refondation théâtrale au cours des années soixante-dix...

Dans ces conditions, il est difficile d'aborder les rapports entre cinéma et théâtre sans évoquer la présence du masque (au sens large) et du travestissement. En particulier dans l'œuvre d'Alain Resnais. De fait, le cinéaste n'est pas insensible à l'objet. À la suite de Breton auquel il voue une admiration sans borne, et plus généralement des surréalistes qu'il côtoie durant ses années d'apprentissage³, il en mesure la puissance, de sorte qu'il prend soin d'en filmer quelques exemplaires dans son court-métrage de 1953, *Les statues meurent aussi*: « Masque de bête. Masque d'homme. Masque participant de l'un et de l'autre. Masque maison. Masque visage. Pierrot des fleuves. Arlequin de la forêt ». Certes, en adaptant l'opérette d'André Barde / Maurice Yvain et les pièces modernes de Henry Bernstein ou d'Alan Ayckbourn, Resnais semble faire le choix du réalisme au détriment des mascarades, mais les apparences sont trompeuses comme nous allons essayer de le démontrer.

LE MASQUE ET LA MORT

Mais avant d'aller plus loin, encore faut-il s'entendre sur le mot *masque* et, surtout, se mettre d'accord sur ce que recouvre sa réalité. Pour ce

2. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 682.

3. « Dire que je suis fidèle à la ligne surréaliste serait prétentieux. Mais disons que je tourne autour ». Le propos de Resnais est rapporté par Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock-cinéma, 1980, p. 36.

faire, revenons aux origines. *Persona* : tiré du latin où il désignait, selon le contexte, le masque de l'acteur, le rôle, le personnage, le caractère ou la personnalité, le mot a été adopté depuis et popularisé par les études actorales quand il s'est agi, pour elles, de nommer le résultat visible et sensible du jeu du comédien. Or le choix n'est pas innocent. Il convient, en effet, de rappeler que, contrairement à ce qu'une étymologie farfelue, colportée *ad nauseam* sur internet, prétend, le terme *persona* n'a jamais été composé à partir de *per-sonare* (« parler ou sonner à travers »). Et quiconque tente ainsi de réduire le masque à la simple fonction de porte-voix, commet un sacrilège. Le masque, insiste Jiwan Pani, « est l'éternel compagnon du visage humain, tout autant que son double mystérieux – son alter ego »⁴. Mieux, il est lié au mythe et aux manifestations ludiques les plus archaïques. Les universitaires ont d'ailleurs confirmé la filiation entre l'étrusque Phersu et le latin. Certes, ils hésitent encore entre plusieurs explications puisque quelques-uns considèrent *persona* comme la forme féminisée de Phersu, sur le modèle *lacus/lacuna*, tandis que d'autres retiennent le suffixe *-na* comme la marque du diminutif, voire comme une désinence de génitif, de sorte que *persona* signifierait « objet de Phersu ». Mais quelle que soit la solution savante retenue, tous reconnaissent que l'acteur – le *phersu* – est le digne héritier de Phersu⁵.

À partir de là, les fonctions de Phersu nous intéressent particulièrement. Qui est-il, en effet, précisément ? Pour Franz Altheim, c'est un dieu infernal, concurrent de Charron, devenu, par la suite, une sorte de directeur des jeux funèbres ; Denise Emmanuel-Rebuffat le tient pour un être immortel, le *Janitor Orci*, Portier des Enfers ; quant à Enrico Montanari, il le voit plutôt comme un intercesseur entre les vivants et les morts, capable de participer aussi bien à des rites sanglants qu'à des cérémonies festives (processions, parodies...) ⁶. À vrai dire, nous pouvons laisser cette discussion aux spécialistes car, il nous importe surtout de relever la double fonction du personnage : funéraire et spectaculaire. Non seulement Phersu participe à des rites au cours desquels le sang

4. Jiwan Pani, « Un monde d'autres visages », in *Visages des dieux, visages des hommes*, Sylvie et Jacques Pimpaneau, Michel Le Bris (dir.), Paris, Hoëbeke, 2006, p. 19.

5. La tombe des Augures à Tarquina montre Phersu chaussé de sandales, vêtu d'un casaquin court, de couleur noire et orné de motifs blancs de formes variées ; il porte un bonnet conique à la pointe recourbée et terminée par une sorte de pompon ; il se cache derrière un masque et une longue barbe postiche.

6. Je renvoie pour la discussion sur les différentes interprétations à Denise Emmanuel-Rebuffat, « Le jeu du Phersu à Tarquinia : nouvelle interprétation », *Comptes rendus des séances de l'année... - Académie des inscriptions et belles-lettres*, 127^e année, n° 3, 1983, p. 421-438 et Enrico Montanari, *Categorie e forme nella storia delle religioni*, Milan, Jaca book, 2001, p. 155-174.

d'un homme est versé, mais il apparaît également dans des numéros de danse et de mimes au point d'être représenté parfois, sur certaines amphores, main dans la main avec Silène. En d'autres termes, il est cet individu étrange, polyvalent, placé aux portes du monde chtonien qui s'incarne dans l'acteur. Le cinéaste a-t-il conscience de ce lien irréfragable ? Remarquons, en tout cas, qu'il n'hésite pas à orner d'un feston de têtes de morts le petit théâtre de *Pas sur la bouche* (2003). Alors qu'il filme, avec une jubilation communicative, les chassés-croisés amoureux de quelques bourgeois parisiens, il prend soin de ramener, d'un seul coup, les spectateurs vers les sombres rivages d'Orcus.

S'intéresser au masque et au travestissement chez Resnais oblige donc à parler d'abord de la mort et des fantômes qui peuplent son univers. À l'instar du démon psychopompe, l'acteur doit, tout en jouant, côtoyer les trépassés. Hasard ? Dès 1934, comme le signalent ses biographes, le futur réalisateur éprouve un attrait particulier pour le monde des limbes. Il remarque en effet, dans un kiosque à journaux de la gare de Vannes, une brochure intitulée *Le fantôme des ruines* ; un peu plus tard, il découvre *Fantômas* de Feuillade dont il tourne lui-même une version en 8 mm en 1936. Dès lors, son œuvre est hantée par des présences spectrales. Cela vaut naturellement pour *Nuit et brouillard* (1955), tout entier construit autour de la figure lazaréenne, à laquelle Jean Cayrol prête ses mots et ses « paroles suffoquées »⁷, mais cela vaut également pour les fictions. Les protagonistes de *Pas sur la bouche*, dont nous venons de parler à l'instant, disparaissent tels des esprits follets au moment de franchir le seuil de la pièce. Resnais insiste devant François Thomas : « J'ai tourné [le film] avec cette impression d'ectoplasmes, de cimetières, de personnages qui accomplissent toutes les nuits les mêmes rites, sans bien savoir ce que signifient ces conventions »⁸. Dans *Smoking / No Smoking* (1993), la situation n'est guère différente puisque Celia, Toby, Rowena, Miles, entre autres, se retrouvent régulièrement au milieu des tombes de la petite église, comme s'ils sortaient de leur caveau le temps de vivre leurs aventures alternatives. En fait, le réalisateur met constamment en avant la précarité des individus, leur état *poussiéreux* de mortels. Souvenons-nous du métier d'Odile (Sabine Azéma) dans *On connaît la chanson* (1997) : directrice d'un funérarium. Rappelons-nous également l'état *cencreux* des corps dès l'ouverture d'*Hiroshima mon amour*. De même, les couples de *Cœurs* (2006) ont en eux quelque chose de *poudreux*, c'est en tout cas

7. L'expression est de Sylvie Linderperg, dans « Nuit et brouillard », in *Un film dans l'Histoire*, Paris, O. Jacob, 2007, p. 119.

8. François Thomas, « Les fantômes de la Grande-Jatte », *Positif*, n° 514, décembre 2003, p. 89.

le sentiment que nous avons à chaque fois que nous les voyons. Dès les premiers plans, alors que le générique vient à peine de s'achever sur un fond de ciel bleu, Nicole (Laura Morante) et Thierry (André Dussollier) entrent en scène – peut-être serait-il plus judicieux de dire qu'ils *descendent* sur scène –, les vêtements couverts d'une légère couche de neige. Un peu plus tard, Lionel (Pierre Arditi) secouera son manteau pour laisser tomber les flocons qui s'accrochent au col et aux épaules. Si la saison hivernale justifie en partie cette omniprésence nivale, elle n'explique pas tout, d'autant que cette neige était déjà, en 1974, dans les rêves morbides et prémonitoires de la belle Arlette (Anny Duperey), la compagne de Stavisky (Jean-Paul Belmondo) :

Nous tombions dans un précipice. La voiture s'envolait dans un nuage blanc de plumes... non... non, c'étaient des flocons de neige. J'avais de la neige plein la bouche, j'étouffais. Je ne voyais plus ton visage. De la neige à perte de vue.

Dans *Cœurs*, cette neige se retrouve jusque sur l'écran de télévision, lorsque la cassette vierge prêtée par Charlotte (Sabine Azéma) à son collègue Thierry (André Dussollier) continue à défiler. Neige réelle. Neige de cinéma. Neige de téléviseur. La conclusion s'impose : les créatures dont nous suivons les aventures ne sont que des images provisoires, les déguisements fascinants de fantômes un instant échappés du néant.

La consistante apparente des corps ne change pas grand-chose, ainsi que le prouve *L'amour à mort* (1984). L'argument est connu : archéologue (tout un programme...) dans le Gard, Simon (Pierre Arditi) s'effondre un soir frappé d'une douleur violente à la poitrine. Quoique le médecin ait constaté sa mort clinique, il se relève quelques instants plus tard, prêt à reprendre le cours normal de son existence. Pourtant, il comprend rapidement que plus rien ne sera comme avant : en dépit d'une chair qui palpète en surface et d'un visage suffisamment plastique pour se soumettre aux codes de la communication, il se sent dorénavant vide à l'intérieur. Il n'est plus qu'un mort-vivant, un spectre au même titre que d'autres héros de Resnais : Stavisky, les républicains espagnols de *La guerre est finie* (1966), Claude Langham de *Providence* (1976), les rescapés des grandes guerres (*La vie est un roman*, 1983), le cartoonist de *I Want to Go Home* (1989) que « personne ne lit plus », du moins si nous en croyons le réalisateur Harry qui se définit lui-même comme un « cadavre ambulante », etc. Bref, il est semblable à tous ces gens, à toutes ces âmes, qui n'ont pas de lieu fixe où se poser et qui, de film en film, sont à la recherche d'une terre d'accueil ou, plus prosaïquement, d'un appartement.

PRÉSENCE DU MASQUE

C'est dans cette perspective qu'il faut replacer le masque et le travestissement. Puisque le théâtre du monde est peuplé de fantômes, il faut habiller ces derniers, afin qu'ils deviennent visibles, et leur mettre des « enveloppes », selon le terme de Michel Forbek (Ruggero Raimondi) dans *La vie est un roman*. Les personnages usent parfois de simples postiches, tels Stavisky qui s'affuble d'une moustache pour passer un examen médical, ou Charley qui, dans *Pas sur la bouche*, prend un costume de Zorro pour monter sur scène. Nora Winkle, comme le signale l'organisateur du colloque dans *La vie est un roman* se travestit en homme pour aller travailler dans le grand désert canadien, afin d'en rapporter un livre sur la sexualité des ouvriers ; la toute jeune Janine (Nicole Garcia, *Mon oncle d'Amérique*, 1980), quant à elle, s'amuse à imiter son institutrice en lui empruntant sa paire de lunettes. Les moyens les plus variés sont requis : voiles, voilettes, morceau de pain dans lequel l'enfant a ménagé des yeux (*La vie est un roman*), voire véritables masques, comme dans *Mon oncle d'Amérique*, où Jean Le Gall (Roger Pierre) se retrouve avec une tête de rat. Et puis comment oublier *Je t'aime je t'aime* (1968) avec la Créature du Lagon noir ou *I Want to Go Home* avec le bal organisé par Christian Gauthier (Gérard Depardieu) au cours duquel se croisent les héros de bandes dessinées, Popeye, Olive, Tarzan, Batman, Mandrake et Titi ?

Toutefois, Resnais évite de tomber dans des excès qui accuseraient par trop le lien entre son cinéma et le théâtre, préférant se servir de moyens plus discrets mais tout aussi performants. Faut-il, par exemple, s'étonner que Robert Dufresne (Pierre Arditi, *La vie est un roman*) envisage de devenir un clown professionnel, alors que, durant tout le colloque, il s'est exprimé par diverses mimiques ? Chacune de ses interventions a été, pour lui, l'occasion de modifier les traits de son visage et de composer un nouveau masque. *A contrario*, certains personnages ont une expression si figée que leurs visages paraissent sans vie, aussi inertes qu'un accessoire de bois. C'est le cas notamment de Jean Le Gall (*Mon oncle d'Amérique*), au moment où il s'apprête à quitter le foyer familial dans le but de rejoindre son amante ou de Lionel (Pierre Arditi, *Cœurs*) lorsqu'il écoute les clients alcoolisés.

La transformation n'est pas toujours volontaire ; elle résulte parfois d'une intervention extérieure : un jet d'encre (*Mon oncle d'Amérique*), du jus de tomate (*La vie est un roman*), de la fumée (*Smoking / No Smoking*), un potage (*Cœurs*). Mais, quel que soit le produit utilisé, force est de constater qu'il joue le rôle d'un *fard* et applique sur la face une couche de maquillage qui transforme immédiatement l'acteur en quelqu'un d'autre, à la fois identique et différent.

Ce travail sur le masque et le travestissement finit par créer des types, à la façon de la commedia dell'arte. Ainsi, le cocu arbore-t-il des cornes d'un plus bel effet sur le front (*Pas sur la bouche*) ; l'aviateur ne quitte pas ses lunettes ni son casque de cuir – réels dans *Les herbes folles* (2008), simplement figurés par des doigts arrondis dans *La vie est un roman* ; le bourgeois revêt un éternel trois-pièces sombre ; la femme privilégie le rouge, le noir et le blanc. Mais c'est dans *Smoking / No Smoking* que le principe est porté à son plus haut point : chaque villageois semble habillé en fonction de son trait de caractère principal. Du côté des femmes, la rousse Rowena exhibe volontiers une garde-robe aux tons rouge vif, parfaitement assortis à son comportement passionnel ; Célia se contente de tenues aux couleurs passées, de ces couleurs fleuries, un peu désuètes dont se parent ses rêves de bonheur conjugal ou de réussite sociale ; Sylvie préfère – chose rare – le vert pomme, véritable traduction chromatique de son tempérament acidulé ; enfin Irène Pridworthy a une absence de fantaisie, conforme à son statut de sous-directrice. Les hommes ne sont pas en reste : Toby a la bedaine épaisse, les lèvres pendantes et les pommettes rosies, dignes de l'alcoolique qu'il est devenu ; Lionel dont la rusticité n'a d'égale que la prétention, mêle chemise à carreaux, bottes de cuir et séduisantes bouclettes dans les cheveux. Seul Miles, précisera Pierre Arditi à la sortie du film, « n'a pas de masque »⁹. Voire, car sa neutralité vestimentaire est elle-même une façon de se démarquer des autres et de se singulariser. La banalité de la tenue renvoie à son propre effacement.

L'emploi du masque, pour chacun des personnages, est d'autant plus évident que les rôles sont assumés par deux acteurs seulement. En refusant les prothèses derrières lesquelles ses comédiens auraient pu disparaître, le cinéaste signale la mascarade. Loin de cacher l'accessoire, il le montre, le revendique, l'exhibe presque. D'ailleurs *On connaît la chanson* ne relève-t-il pas d'une démarche identique ? Parce qu'il brise l'unité habituelle du corps et de la voix, Resnais transforme le visage en porte-voix. Il fait, pour reprendre les termes de Peter Brook, de « l'enveloppe extérieur le reflet entier et sensible d'une vie intérieure »¹⁰ ; il laisse surgir des profondeurs la part obscure et foisonnante d'une personnalité complexe. Alors que le réalisme procède souvent par réduction au point d'assigner à chaque protagoniste une identité sexuelle, familiale ou sociale unique, le démontage / remontage opéré ici par Resnais ouvre tous les champs du possible : sous le masque, Odile (Sabine Azéma) peut être successivement, homme ou femme, naître en 1934 quand elle chante *Afin de plaire à son papa* ou, pour peu qu'elle

9. Olivier Kohn, « Entretien avec Pierre Arditi, Toby or not toby », *Positif*, n° 395, janvier 1994, p. 82.

10. Peter Brook, « Le masque, sortir de sa coquille », in *Points de suspension – 40 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992, p. 307.

entonne *Résiste* de France Gall, dans les années quatre-vingt / quatre-vingt-dix. En outre, elle parle, au grès des circonstances, avec l'accent gouailleux de René Koval ou celui plus roulant de Dalida reprenant le célèbre *Paroles, paroles...*, en réponse aux compliments de Nicolas (Jean-Pierre Bacri).

USAGE DU MASQUE

Dans un article consacré au *colossos* et à la catégorie plus générale des *eidola* (rêves, ombre, apparition surnaturelle) dans la société grecque antique, Jean-Pierre Vernant évoque le double, pour préciser que, grâce à lui, la *psuché* « remonte à la lumière [et se] fixe à l'intérieur de la maison »¹¹. Les statues de *L'année dernière à Marienbad* (1961) peuvent témoigner de ce pouvoir : leur raideur n'empêche pas la vie de se manifester. Il y a quelque chose de cela aussi avec le masque. Il suffit que l'acteur le pose sur son visage, pour qu'une vérité – les forces du bien et du mal – affleure. Dans *Cœurs*, la secrétaire Charlotte (Sabine Azéma) est, de ce point de vue, fort intéressante. Elle est d'abord la catholique fervente qui ne vit que pour l'amour du prochain. Sa foi chevillée au corps semble la protéger non seulement des désordres mais également du mensonge. Elle est, du moins le croit-on, telle qu'elle se présente, transparente à elle-même et aux autres. Et pourtant... Si Bernard Reymond remarque, avec justesse, que le théâtre n'a pas de place dans la Bible et qu'on n'en trouve l'équivalent ni dans le premier ni dans le second Testament, c'est pour ajouter aussitôt :

[...] Toute théâtralité est-elle pour autant absente des mondes bibliques ?
 [...] Si nous envisageons un horizon plus étendu que celui du cadre strictement biblique, nous pouvons constater que, dès ses débuts, la foi chrétienne a donné lieu à des formes cultuelles ou liturgiques qui ont été autant de mises en scène¹².

Mieux, le prêtre, les officiants, les fidèles obéissent à des figures imposées. Ainsi Charlotte se compose-t-elle un visage, quand elle veut marquer sa réprobation ou exprimer sa foi. Mains jointes, yeux levés ou baissés, visage tendu vers la statue de la Vierge Marie ou le ciel, elle ne craint pas l'excès. Au contraire, c'est avec complaisance qu'elle s'offre au regard du seul spectateur qui importe pour elle : Dieu. Elle est à cet instant doublement actrice ou, si nous reprenons le mot grec, ὑποκριτής

-
11. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs, études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 329.
 12. Bernard Reymond, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et fides, 2002, p. 16-19.

(*hupocritès*). Qu'est-ce que l'*hupocritès*, en effet ? D'abord « celui ou celle qui répond ». Or n'est-ce pas la fonction essentielle de Charlotte ? Durant tout le film, la jeune femme ne cesse de *répondre* aux sollicitations : celles des clients qui téléphonent à l'agence, celle de Thierry, son collègue, qui, par politesse, réclame des cassettes d'émissions religieuses, celles du vieux père malade, celle de la divinité. Elle est toujours prête à satisfaire les demandes, sans jamais se démonter ni craindre les pires rebuffades. Autrement dit, elle va jusqu'à l'hypocrisie. Car l'*hupocritès*, comme le prouve sa transcription en alphabet latin (*hypocrite*) ne craint pas la roublardise, la feintise. D'ailleurs, il suffit que Charlotte reçoive le bol de soupe à la figure pour qu'elle change *illico presto* de masque et laisse advenir une autre facette de sa personnalité, celle de la séductrice colérique et décomplexée.

L'erreur serait naturellement de porter un jugement moral et de considérer qu'on serait plus honnête sous tel masque plutôt que sous tel autre. Au contraire, il n'existe pas de vrai visage susceptible d'être présenté, une fois pour toutes, à son entourage, mais une succession de masques (vrais et faux, vrais ou faux) qui correspondent à des aspects différents de la personnalité et qui surgissent selon les exigences de la vie publique ou sentimentale. David Le Breton parle, avec raison, de « disponibilité de visage, un lieu sans limites, d'hébergement de l'Autre »¹³. Charlotte est sainte et putain. En revanche, son goût pour les autres ne se partage pas, qu'elle soit habillée en vieille fille prude ou en garce affriolante. La preuve : elle donne du bonheur sans distinction, ici quand elle apaise les angoisses du fils solitaire, là quand elle prodigue une ultime privauté au moribond.

Glissando : l'expression musicale, reprise par Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat dans leur essai¹⁴, convient parfaitement. Les identités sont fluctuantes. Celle de Charlotte comme d'autres. Dans *On connaît la chanson*, par exemple, Odile et Nicolas ont beau se reconnaître aussitôt qu'ils se voient, ils doivent se présenter à nouveau ; dans *La guerre est finie*, Diego s'appelle tour à tour Carlos, Domingo (décliné en Dimanche) ou René Sallanches. « Il n'y a que mon identité qui soit fausse dans cette histoire », rétorque-t-il à la jeune femme qui le questionne à son retour d'Espagne. De tels exemples sont innombrables. Reste que sous la variété apparente des situations, se trouve une réalité commune : la personne (prenons à dessein ce mot puisqu'il tire son origine de *persona*) peine à assurer une totale adéquation entre le patronyme et la figure, à établir un lien entre le nom et un seul masque. D'où les variations de prénoms (Romaine, Romaniche, Maniche, *Mélo*). D'où les superpositions d'images

13. David Le Breton, *Des visages*, Paris, Métailié, 1992, p. 239.

14. Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 88.

auxquelles se livre le cinéaste, à la fin de *La guerre est finie* où les traits de Montand et Ingrid Thulin se mêlent jusqu'à se fondre en une troisième entité. Songeons également à *Mon oncle d'Amérique*, dans lequel Resnais suggèrent une continuité entre Danièle Darrieux, Jean Gabin, Jean Marais et ses trois acteurs Roger Pierre, Gérard Depardieu et Nicole Garcia. Les genres eux-mêmes sont alors touchés puisque le masculin (Jean Marais) s'incarne dans le féminin (Nicole Garcia) et vice-versa (Danièle Darrieux / Roger Pierre). *Pas sur la bouche* propose la manifestation la plus aboutie de cette inversion puisque c'est Darry Cowl qui se travestit en M^{me} Fouin.

Rien ne semble arrêter la sarabande des masques. Elle court à l'intérieur des films et, davantage encore, de film en film. C'est peut-être la raison pour laquelle Resnais aime tourner avec la même troupe. Devant la caméra, les acteurs se transforment, non seulement en fonction des scénarii et des personnages, mais également selon les vicissitudes de la vie. Entre *La vie est un roman* et *Les herbes folles*, sa dernière collaboration à ce jour, Sabine Azéma change de tête. De même pour Pierre Arditi ou André Dussollier. Si le spectateur reconnaît les acteurs, il les découvre à chaque fois. Il les retrouve tels qu'ils sont encore et ne sont déjà plus. En d'autres termes, il prend la mesure du changement. Du temps qui passe. Élisabeth Rousseau, Élisabeth Sutter, Romaine, Celia Teasdale, Rowena Combes, Charlotte, Valendray, Azéma dans la beauté triomphante de sa jeunesse, puis dans sa maturité : autant de visages qui, comme au théâtre, s'inventent pour chaque rôle et demeurent à jamais insaisissables.

LE GORGONÉION

Assurément, le jeu n'est pas innocent car, comme le précise le commentaire des *Statues meurent aussi*, « les masques luttent contre la mort. Ils dévoilent ce qu'elle veut cacher ». Dans son livre, *Pour une anthropologie des images*, Hans Belting note :

Le masque a été une invention révolutionnaire : avec lui s'est établie définitivement l'ambivalence de l'image, qui consiste à rendre visible une absence. Le masque pouvait dissimuler le visage anonyme de la mort sous un visage de substitution qui appartenait à une personne dotée d'un nom et d'une histoire, et donc apposer l'image comme un verrou préservant la dissolution d'identité ; mais il pouvait aussi être porté par des danseurs qui employaient cet accessoire scénographique pour redonner vie au défunt. Avant d'évoquer des êtres vivants pour les spectateurs de théâtres, les mimes ont été les interprètes des morts¹⁵.

15. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 196.

Les propos de l'historien d'art trouvent leur illustration dans *Stavisky...*, notamment lorsque le baron Jean Raoul narre devant Arlette la triste aventure d'une Américaine :

Vous vous souvenez de M^{me} Winters [...] celle qui s'était fait émailler le visage. On aurait dit une poupée. Oh ! vous l'avez certainement rencontrée à Monte-Carlo, elle avait toujours un miroir à la main, même dans la rue. Et puis l'autre jour, tout a craqué. Elle n'a pas supporté cette vision : la vérité de sa vieillesse surgissant sous le masque d'émail. Elle s'est ouvert les veines dans sa baignoire.

Voilà la puissance horripilante du masque : bien qu'il habille les fantômes, il met à nu le travail de la mort. L'ultime scène de *Mélo* (1986) le montre parfaitement. Pour mémoire résumons la situation : incapable de convaincre Marcel (André Dussollier) de son amour, Romaine s'est suicidée. Pierre, son mari inconsolable, décide de demander des explications à l'amant et ami et, pour ce faire, lui donne lecture de l'ultime lettre de la disparue. L'épisode ne concernerait pas notre propos, si Anne-Gaëlle Saliot ne voyait dans la jeune femme un avatar de l'Inconnue de la Seine¹⁶, la noyée que les surréalistes vénéraient et dont le plâtre mortuaire trônait dans le bureau d'Éluard. Or, au moment où Pierre (Pierre Arditi) récite la lettre dont il s'est répété chaque mot depuis la sépulture, la caméra se met à plonger dans l'obscurité, tel un bathyscaphe dans les eaux froides du fleuve. Pierre parle et les mots qu'il prononce semblent sortir de la bouche de la défunte. *De profundis clamat*. Ce n'est plus le vivant que nous entendons, mais Romaine, ou plus exactement la Mort elle-même. La Gorgone. Méduse.

La créature antique est connue. Elle est d'ordinaire présentée de face, les lèvres écartées, la langue tirée, avec des cheveux ébouriffés d'où surgissent des serpents. Elle pleure, crie, hurle et vit dans le noir au point d'être considérée, parfois, comme la gardienne des Enfers, au même titre que Cerbère. Elle est surtout l'altérité radicale, l'impensable et l'indicible, celle qui projette vers le bas¹⁷. De temps en temps, Resnais la convoque. C'est elle, par exemple, qui accompagne les dernières images d'*On connaît la chanson*, donnant à la séquence son atmosphère mélancolique. Elle est également présente dans l'intermède moyenâgeux de *La vie est un roman*, d'une manière plus allusive. En effet, la jeune princesse attachée à un rocher, sous la menace directe d'un monstre aquatique, ressemble à s'y méprendre à Andromède, la jeune femme sauvée par Persée, célèbre pour avoir tué Méduse avant d'en récupérer la tête.

16. Anne-Gaëlle Saliot, « L'inconnue de la Seine », in J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 116-119.

17. Voir à ce sujet Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985.

Et quand la Gorgone disparaît, le *gorgonéion* (son empreinte, son masque) prend le relais. La figure de l'Inconnue, si doux qu'il soit aux yeux des écrivains, en est sans doute une version moderne, à tel point que, dans *Mélo*, il suffit que Maniche entre dans la chambre pour que Pierre parle de sa « tête de macchabé ». Rien qu'à voir le *gorgonéion*, le regard de l'homme est saisi. De la seule confrontation naît la fusion entre lui et l'absolument autre. L'œil méduséen est le contraire du regard. Comme une symétrie parfaite, il laisse l'humain immobile, coupé de ses sens. La boucle est bouclée : si le masque cachait le fantôme, il en est aussi le plus puissant révélateur. Il est l'objet indispensable qui désigne la *forme* présente / absente.

D'une certaine façon, c'est par lui que Resnais sort du théâtre ; c'est par lui que le cinéaste entre dans la vie, dans l'Histoire ou, pour le dire autrement, dans le réel. *Stavisky*... met en scène la confrontation entre une demoiselle Wolfgang / Padeloup, qui insiste sur son état de juive, et le fantôme d'*Intermezzo*. Le spectacle est sans doute saisissant pour quiconque remplace l'épisode dans son contexte. Mais il l'est encore plus, un peu plus tard, lorsque la jeune actrice se retrouve devant Isabelle (Anny Duperey). Aucune parole n'est nécessaire car, à cet instant, la compagne de *Stavisky* n'est pas une simple rivale amoureuse. Elle est Méduse. Faut-il s'en étonner ? Tout, depuis le début du film, suggérait en elle la mort : son visage blafard, ses robes blanches (couleur de neige) ou noire (couleur de deuil), son faux pas dans le cimetière, ses rêves prémonitoires, la voiture qui entre dans sa propriété, couverte de fleurs au point de ressembler à un corbillard. À partir de là, la rencontre, *a priori* anodine, entre Isabelle et Mademoiselle Padeloup, devient un face-à-face entre la mort et la victime. Le *gorgonéion* ouvre le regard de la jeune juive et du spectateur sur le drame de la Seconde Guerre mondiale et, surtout, sur celui de l'extermination. Sur le désastre annoncé. *Hiroshima mon amour* ne propose rien d'autre. Dans ce film, tout est affaire de masques : les faces des acteurs sont comme sculptées par la lumière artificielle ; les chairs irradiées sont à ce point brûlées qu'elles déforment les traits ; les têtes sont scalpées, dénudées ; les visages sont barbouillés tantôt de sang, tantôt de saletés ; l'amant japonais se confond avec le premier amour allemand ; quant à « elle », elle est « comme mille femmes ensemble ». Mais ce que dardent tous ces yeux, c'est la mort, la mort et la vie, la mort dans la vie, la mort comme partie douloureuse et inaliénable de la vie. Gorgone est en fait ce qui nous *oblige*. *Oblige* dans les deux sens du terme, d'une part parce qu'elle nous impose de voir, à notre tour, « la catastrophe sans modulation ni trêve »¹⁸ ; d'autre part, parce qu'elle nous requiert.

18. Walter Benjamin, *Écrits français* [1991], Paris, Gallimard (Folio essais), 2003, p. 438.

Durant la projection de *Pas sur la bouche*, les comédiens jettent régulièrement un œil vers les spectateurs. Il faut l'admettre enfin : les masquent *nous* regardent. Ils nous incluent dans leur perception et élargissent notre horizon. C'est pourquoi le cinéma de Resnais est profondément humaniste et le détour par le théâtre n'est qu'un moyen de revenir à l'homme. À charge pour ce dernier de répondre à la question qui retentit de film en film et que l'architecte Guarini souffle dans l'oreille d'Élisabeth : « Quand consentirez-vous à me montrer votre vrai visage ? ».

YANNICK LEMARIÉ
UNIVERSITÉ D'ANGERS
CERIEC