Musicalités dans le cinéma d'Alain Resnais

Une relation de complémentarité avec le théâtre

Franck Turret

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1297>

DOI : 10.4000/doublejeu.1297

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 117-129

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Franck Turret, « Musicalités dans le cinéma 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/1297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1297>

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

MUSICALITÉS DANS LE CINÉMA D'ALAIN RESNAIS

UNE RELATION DE COMPLÉMENTARITÉ AVEC LE THÉÂTRE

J'ai toujours protesté contre l'opposition théâtre-cinéma ou même cinéma-music-hall : pour moi, j'y reviens toujours, il y a le spectacle¹.

Si Resnais est un créateur qui a toujours su magistralement exploiter les potentialités techniques et expressives du cinéma et a activement contribué au renouvellement de sa « syntaxe », le concept au demeurant problématique de « cinéma pur » est sans grande pertinence pour caractériser son œuvre. Celle-ci est au contraire très concernée par des phénomènes d'intermédialité. Aux côtés du théâtre, la musique y tient une place majeure. Interrogé en 1959 sur la nécessité qu'on sent chez lui d'élargir le cinéma aux dimensions des autres arts, de les faire fusionner en une forme qui tiendrait de chacun d'eux, Resnais répond :

[...] c'est même une ambition avouée en ce qui concerne le théâtre ; en gros : j'aimerais « faire théâtre » [...]. Il ne s'agirait nullement de mélanger les genres et je voudrais avant tout réagir contre les structures traditionnelles de la pièce, contre le ton du théâtre dit psychologique. Ce que je voudrais [...] c'est retrouver un certain ton lyrique, c'est-à-dire, en fait, aboutir à l'opéra².

Ce projet est demeuré bien vivant. *Cœurs* (2006) est venu remplacer l'adaptation du *Tsar se fait photographe* de Kurt Weill, à laquelle Resnais a dû renoncer pour des problèmes de financement (il s'agissait d'une œuvre chantée d'un bout à l'autre et sans aucun arrêt musical). Il a par ailleurs

-
1. Alain Resnais, *Positif*, n° 307, septembre 1986, p. 8.
  2. Alain Resnais, *Cinéma 59*, n° 38, juillet 1959, p. 5.

toujours en vue de réaliser un opéra spécialement conçu pour le cinéma. Ce désir a valeur de symptôme. Le théâtre musical qu'est l'opéra sied au peu d'attrait de Resnais pour le naturalisme que signale un souci, dans sa propre discipline, de présenter le film pour ce qu'il est : un spectacle, une « chose sensible », attendu que, selon sa visée, les propriétés esthétiques de l'œuvre sont le véritable moteur de la participation émotionnelle du spectateur. Dès lors musicalité et théâtralité peuvent être envisagées comme deux faces d'une même démarche réflexive, deux notions complémentaires. Si l'une n'est pas réductible à l'autre, il arrive toutefois qu'elles se recourent sensiblement et, surtout, elles participent d'une même conception du cinéma.

GOÛT DES ŒUVRES COMPOSÉES

Que cela concerne les adaptations ou les créations originales, Alain Resnais prête la plus grande attention au problème des constructions. Celles-ci déterminent grandement les termes du protocole proposé au spectateur. Leur mise en œuvre – ou mise en valeur – est particulièrement rigoureuse. Il existe en effet une identité tendancielle du découpage technique des films de Resnais avec leur montage définitif comme il existe une reconnaissance critique de la profonde logicité de ses œuvres à l'examen de leur découpage au sens formel du terme (selon lequel il contient et révèle la « structure interne », le « principe d'agencement » d'un film³). Resnais s'est expliqué sur ce souci de cohérence : « Dans un film comme dans n'importe quelle œuvre d'art, il me semble que tout doit être lié »⁴. Cette conception décide de ses préférences musicales. Reprenant à son compte une critique du Gershwin d'*Un Américain à Paris*, il concède l'existence de belles idées mélodiques auxquelles il reproche cependant de ne pas être liées entre elles par des raisons profondes ni par conséquent de constituer « une œuvre formée, complète, solide ». Ce faisant, il esquisse le portrait des « grands » musiciens « capables d'utiliser un matériel et de lui garder son homogénéité tout en lui donnant une apparence variée, diverse, non répétitive »⁵. La musique ainsi conçue a des incidences sur sa propre démarche créatrice. Resnais, qui dit placer les personnages « un peu comme les musiciens plaquent des accords »⁶, déclare aussi :

-
3. Michel Marie, « Découpage », in *Lectures du film*, Jean Collet et al. (dir.), Paris, Albatros (Ça-Cinéma), 1976, p. 71.
  4. Alain Resnais, *L'Arc*, n° 31, 1^{er} trimestre 1967, *Alain Resnais ou la création cinématographique*, Bernard Pingaud, Pierre Samson (dir.), p. 98.
  5. Alain Resnais dans François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Flammarion (Cinémas), 1989, p. 277.
  6. Alain Resnais, *Image et son*, n° 128, février 1960, p. 8.

Souvent dans un découpage, je pars d'une image autour de laquelle se développe un mouvement d'autres images qui doivent être solidaires de la première comme le sont les éléments d'une composition musicale⁷.

L'organisation visuelle comme le tempo de *Toute la mémoire du monde* (1956) sont issus de quelques mesures d'une opérette de Kurt Weill. De *L'année dernière à Marienbad* (1961), Resnais dit : « ce sont deux ou trois thèmes qui reviennent, qui se développent, qui sont repris. Si on regarde l'image, c'est entièrement musical »⁸. Si les rapprochements cinéma-musique ne sauraient s'établir que sur un mode analogique et éloigné des règles régissant généralement la musique autonome, le réalisateur trouve cependant dans la musique des modèles de *planification* « qui consiste, pour la dramaturgie à prendre en considération la totalité du film dans ses rapports avec les éléments isolés »⁹. Plus largement, cette manière « musicale, d'élaborer les structures du récit »¹⁰ l'éloigne d'une conception (plus) conventionnelle du scénario comme progression dramatique. *L'année dernière à Marienbad* est en effet concerné au premier chef. Écrit par Alain Robbe-Grillet, dont l'œuvre tant littéraire que cinématographique s'établit sur une réflexion très approfondie vis-à-vis de la théorie musicale contemporaine, le film se rapproche d'ailleurs beaucoup des « structures à substance »¹¹ recherchées par l'écrivain-cinéaste sous la bannière d'un formalisme marqué par une logique constructiviste qu'a développée Pierre Boulez. *L'année dernière à Marienbad* a marqué une certaine continuité en même temps qu'une évolution vis-à-vis d'*Hiroshima mon amour* (1959). Resnais lui-même a revendiqué la musicalité de son premier long métrage en le présentant comme « proche de la forme sonore du quatuor »¹², tandis que la critique rapprochait la technique narrative du cinéaste de la technique de Stravinsky, censée retrouver « au-delà d'une rupture perpétuelle de la mesure, un équilibre supérieur »¹³. Pour le compositeur Michel Fano, collaborateur de Robbe-Grillet, *Hiroshima mon amour* est :

-
7. Alain Resnais, *Esprit*, n° 6, juin 1960. Cité in *Premier Plan*, n° 18, Alain Resnais, Bernard Pingaud (dir.), Lyon, Serdoc, 1961, p. 55-56.
  8. Alain Resnais, *Positif*, n° 284, octobre 1984, p. 15.
  9. Théodore Adorno, Hanns Eisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972 (trad. de Jean-Pierre Hammer), p. 104.
  10. Nous empruntons l'expression à Jean-Claude Mari (qui l'emploie lui-même au sujet d'*Hiroshima mon amour*). Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique, une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, L'Harmattan (AudioVisuel et Communication), p. 136.
  11. Soit une « structure issue du matériau, congruente au matériau » : Michel Fano, cité par J.-C. Mari, *ibid.*, p. 147.
  12. Alain Resnais, *Cinéma 59*, n° 38, juillet 1959, p. 10.
  13. Philippe Durand, « Document Image et Son, *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais », fiche culturelle éditée par l'OFOLEIS, *Image et Son*, n° 128, février 1960, p. XXI.

[...] le premier grand film musical [...] tout d'un coup [dit-il] j'ai retrouvé dans ce film une véritable construction du temps. Une construction, c'est-à-dire des exposés motiviques qu'ils soient visuels, sonores ou textuels, des retours à, des variations autour de [...] quand on dit motif, variation, développement on se retrouve tout à coup dans un espace musical¹⁴.

Bâti sur une structure proche de celle de *La vie est un roman* (1983) (un récit à trois niveaux correspondant ici à autant de variations sur le thème du bonheur), *Mon oncle d'Amérique* (1980) est un film qui est aussi sensiblement marqué par le modèle musical. Resnais y expose dès le début le principe architectonique de l'œuvre comme le vérifie la fin avec un retour symétrique au panneau de photos initial qui contient en puissance chaque élément de son développement. L'œuvre s'établit ainsi sur un processus d'individuation progressive des personnages tandis que le cadre spatio-temporel de l'action se met lui-même graduellement en place. Resnais a invoqué pour ce film le modèle de la musique sérielle. Un modèle par lequel *L'amour à mort* (1984) (dont le compositeur Heinz Werner-Henze signe la musique) est intimement concerné. Le scénariste Jean Gruault, au stade de l'écriture, recourt à la technique en « V renversé » empruntée à la musique. Une série de scènes à deux personnages (Simon, Élisabeth) est reprise dans l'ordre inverse avec un seul personnage (Élisabeth) une fois Simon décédé. Un certain nombre d'œuvres d'Alan Berg dont *Lulu* (opéra dodécaphonique) sont composées de cette manière. Si Resnais, en fait, assouplit la construction, il ne touche pas à sa colonne vertébrale, maintenant par conséquent cette musicalité de l'œuvre. En outre la musique elle-même tient un rôle majeur en tant qu'elle est partie intégrante du récit. Matériellement séparée des images fictionnelles, elle en prolonge cependant l'émotion tandis que les comédiens ont « calé » leur jeu sur l'anticipation des plages musicales. Si la fiction d'un côté et la musique de l'autre sont deux formes qui se développent parallèlement, Resnais ne joue donc pas moins sur l'interpénétration de deux systèmes d'écriture. Hélène Harranger dit avec raison que :

[...] le morcelage dans lequel le compositeur devait couler sa musique ne diffère pas tellement de celui imposé à d'autres musiques de film. Ce qui change, c'est la volonté [...] d'en faire un principe de composition, et de donner à l'ensemble une unité et une continuité [...]. Les rapports étroits entre les deux écritures instaurent une cohérence générale de l'œuvre, cohérence dont Webern fait le principe de toute œuvre sérielle¹⁵.

14. M. Fano, cité par J.-C. Mari, *Quand le film se fait musique...*, p. 136.

15. Hélène Harranger, « Sonate pour quatre personnages », in Resnais, *"L'Amour à mort"*, Jean-Louis Leutrat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle (Théorème ; 2), 1992, p. 88.

Cette cohérence confère à la construction toute sa dimension sensible.

Issus du théâtre, *Mélo* (1986) et *Smoking/ No Smoking* (1993) bénéficient également de qualités organisationnelles et sensibles les rapportant à un ordre musical. L'un des objectifs essentiels de Resnais sur *Mélo* était de mettre en valeur le style de Bernstein et son « matériau » « fait de musicalité, de construction, d'évolution des personnages »¹⁶. Son travail d'adaptateur a donc consisté à contracter le texte original pour faire ressortir la colonne vertébrale dramatique de la pièce et mieux en (faire) saisir la dimension musicale. Une musicalité dont il a lui-même décrit les grands termes : « renversement » final du motif du mensonge sur lequel débute *Mélo*, « petite cellule » des roses rouges qui apparaissent plusieurs fois dans le récit, thème de la séparation repris en « variations »¹⁷. Certes, *Mélo* ne correspond que peu à sa volonté exprimée en 1959 de « réagir contre les structures traditionnelles de la pièce ». Le texte de Bernstein est en effet parfaitement linéaire. Ce sont avant tout les qualités de « compositeur » du dramaturge qui l'ont convaincu de se plonger dans l'entreprise. Une « envie de voir ce qu'on pouvait obtenir en se retrempant dans une technique traditionnelle, mais peut-être exemplaire, justement, un peu comme il y a eu, vers 1930, un retour à Bach »¹⁸.

Le théâtre d'Ayckbourn, dans sa recherche renouvelée d'une forme singulière, s'accorde, lui, au goût de Resnais pour l'innovation et les expériences esthétiques pouvant en découler. Ayckbourn, dit Resnais, « se livre à des expériences de construction, de manipulation du temps et de mise en scène que peu d'auteurs dramatiques se permettent »¹⁹. Là encore c'est la construction des pièces qui intéresse particulièrement le réalisateur. *Private Fears in Public Places* (qui deviendra *Cœurs*) du fait de sa structure en cinquante-quatre tableaux et dont la forme générale établit des liens perpétuels entre les personnages même si certains ne se rencontrent jamais. *Intimate Exchanges* (dont est tiré *Smoking/ No Smoking*) en raison d'un « diagramme » à l'origine d'une structure foisonnante : huit pièces avec chacune deux fins possibles. L'initiative de Resnais de grouper six des huit pièces en deux films « jumeaux » correspondant aux deux branches initiales qui suivent la décision de Celia de fumer ou de ne pas fumer n'est pas anodine. Si le film ainsi composé témoigne d'une certaine fidélité à l'esprit de la construction ayckbournienne, il donne aussi une impression de foisonnement plus grande. Le(s) film(s)

16. Alain Resnais dans Jean-Daniel Roob, *Alain Resnais*, Lyon, La manufacture (Qui êtes-vous ? ; 13), p. 120.

17. Alain Resnais, *Positif*, n° 307, septembre 1986, p. 11.

18. Alain Resnais, *Cahiers du cinéma*, n° 387, septembre 1986, p. 17.

19. Alain Resnais, *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 19.

se présente(nt) comme un récit « éternellement » recommencé selon les différentes directions narratives (« *ou bien...* ») rythmées par des bornes temporelles aussi régulières qu'arbitraires (de « *cinq secondes* » à « *cinq ans plus tard* ») et débouchant sur douze fins possibles ! C'est ce principe de construction « proliférante » qui a d'abord séduit Resnais dans ce projet : « Faire un film avec des combinaisons multiples, des rétrogradations – ce ne sont pas des retours en arrière –, ça m'attirait »²⁰. Jean-Louis Leutrat l'a analysée en termes de *disjonction* entraînant « une ramification des séries coexistantes en principe infinie – inextinguible »..., et de musicalité :

Donc on obtient des tonalités qui ne répètent jamais exactement la même chose. Chaque point de vue offre une nouvelle perspective sur le stade antérieur, mais ne le condamne pas à disparaître. Chaque stade vibre de toute la gamme des possibilités apparues aux autres stades, mais enrichies de résonances nouvelles. Les stades ne sont pas les étapes successives s'échelonnant selon une progression linéaire et nécessaire ; ils apparaissent comme une pluralité de points de vue ou d'éléments possibles qui coexistent. Chaque moment déborde, s'étend au-delà, en surimpression. Le système est fondé sur la musicalité²¹.

« Musicalité » doit être pris ici dans le sens intellectuel et abstrait que lui donne Dominique Chateau, c'est-à-dire comme « ce qui est propre, non à la matière mais à la forme musicale, ce qui correspond donc à son caractère fondamentalement pur »²². Or, dit Chateau, « le modèle de la musique a deux ressorts : négativement, il réfute la mimesis, positivement il exemplifie l'abstraction »²³. La musicalité semble de cette manière satisfaire au « but » de Resnais de s'adresser plus à la sensibilité qu'à la raison²⁴ (l'une n'excluant pourtant pas l'autre). Étant marque de stylisation du profilmique, elle exprime en tout cas un refus de l'œuvre de se présenter en duplicata du monde (plus précisément d'en donner l'illusion). La musicalité rejoint sur ce point la théâtralité. Les statuts du texte et de l'énonciation en donnent confirmation.

20. Alain Resnais, *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 20.

21. Jean-Louis Leutrat, « *No Smoking et Smoking*, Hutton Buscel, ou bien... ou bien... », *Positif*, n° 395, janvier 1994, p. 80.

22. Dominique Chateau, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20 », *CiNéMAS*, vol. 3, n° 1, automne 1992, *Cinéma et musicalité*, François Jost, Réal La Rochelle (dir.), p. 87.

23. *Ibid.*, p. 82.

24. Cf. cette déclaration de Resnais au sujet d'*Hiroshima mon amour* : « Formellement, c'est un film plus proche d'une construction musicale que d'une construction dramatique. Il s'adresse moins à la raison qu'à la sensibilité ». Cité par Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf (7^e art ; 111), 2001 (rééd.), p. 333.

LE TEXTE : UNE DONNÉE SPECTACULAIRE

Resnais doit l'essentiel de sa réputation à son génie visuel. Il n'en accorde pas moins au texte un rôle déterminant dans la relation qu'il désire nouer avec le spectateur, basée à la fois sur la conscience et le plaisir du spectacle. Aussi les dialogues sont-ils chez lui rarement explicatifs (il tomberait alors dans les travers du « théâtre psychologique ») ou porteurs du « message » du film. Resnais entend davantage les employer comme un élément formel au même titre que l'image ou la musique.

Ce positionnement trouve ses origines autant dans la détestation du réalisateur pour le langage ordinaire au cinéma que dans son amour pour une « langue de théâtre ».

[...] j'ai toujours eu la nostalgie, lorsque le cinéma est devenu parlant de ne pas entendre un texte [...] comparable à celui d'un Giraudoux, voire d'un Pirandello, voire d'un Tchekhov. Pourquoi est-ce que le langage au cinéma était toujours ramené à sa plus simple expression²⁵ ?

Cette prédilection pour les textes « riches et travaillés »²⁶ explique sa passion pour Sacha Guitry davantage que les qualités de cinéaste de ce dernier. Elle confère également à ses courts métrages documentaires une grande partie de leur originalité : celui de *Guernica* (1950) écrit par Paul Éluard, de *Nuit et brouillard* (1955) par Jean Cayrol, ou encore du *Chant du styrène* (1958) par Raymond Queneau sous la forme... d'alexandrins. Pour ses fictions aussi, Resnais dit « toujours avoir demandé une écriture, une langue de théâtre, un son qui ne serait pas celui de la vie quotidienne »²⁷. La plupart de ses dialogues bénéficient de qualités « littéraires » les rapportant au champ de la réflexivité, et embrassant les deux notions de théâtralité et musicalité.

J'ai donné de l'importance aux mots, à leur musique, dans plusieurs de mes films. J'ai souvent cherché à ce que la musique des mots ait un sens. [...] Peut-être est-ce l'influence du théâtre, de l'opéra. J'ai été marqué par Giraudoux. Je me souviens de Juvet dans *Ondine* ou *La guerre de Troie*. Dans ce sens-là, je recherche des gens dont l'écriture soit porteuse de cette musique²⁸.

25. Alain Resnais, Conférence de presse (sur *Mélo*), Venise, 2 septembre 1986, *Jeune Cinéma*, n° 177, novembre-décembre 1986, p. 38-39.

26. René Prédal, *Alain Resnais*, Paris, Lettres Modernes Minard (Études cinématographiques), 1968, p. 38.

27. Alain Resnais, *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 20.

28. Alain Resnais, *Cinéma*, n° 259-260, juillet-août, p. 38-39.

Logiquement, les scénaristes de Resnais ont pour dénominateur commun l'univers du spectacle et le théâtre en particulier. Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*), Jean Cayrol (*Muriel*), Jorge Semprun (*La guerre est finie, Stavisky...*), Jacques Sternberg (*Je t'aime je t'aime*), David Mercer (*Providence*), Jules Feiffer (*I Want to Go Home*), Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri (*On connaît la chanson*) ont tous écrit du théâtre à côté de leurs activités de romancier, scénariste de télévision, auteur de bandes dessinées ou acteurs. Jean Gruault, scénariste professionnel avec lequel Resnais a collaboré sur *Mon oncle d'Amérique*, *La vie est un roman* et *L'amour à mort* a lui-même suivi une formation de comédien²⁹. D'Alain Robbe-Grillet, Resnais dit qu'il est « un cas, mais pas tout à fait une exception, parce qu'il est l'homme de toutes les "générales" au théâtre, et puis parce que sa langue a beaucoup d'affinités avec celle du théâtre »³⁰. Le réalisateur sur ce point ne fait pas de différence entre ses scénaristes.

[...] si justement j'ai eu la chance de convaincre Marguerite Duras, ce n'est pas seulement à cause de ce qu'elle écrivait et que j'aimais beaucoup. Mais parce que j'avais vu *Le Square* [...] et que la sonorité m'avait frappé [...] C'est pareil [pour Robbe-Grillet]. J'avais envie d'un son. La langue de Robbe-Grillet sonne magnifiquement, elle vous envoûte. C'est une vraie musique. Je crois qu'il doit y avoir quarante minutes de paroles dans *Marienbad*. Ça pourrait presque se chanter. C'est comme un livret d'opéra, avec des mots très beaux, très simples, qui se répètent³¹.

Cet attachement de Resnais pour la « sonorité » de la langue lui fait prendre le risque économique de tourner *Providence* en anglais. Il guide également le travail d'adaptation de Jean-Michel Ribes sur *Private Fears in Public Places* dans la mesure où, s'il ne s'agissait pas d'imiter les rythmes de la langue anglaise, il fallait en même temps « que Ribes s'approprie la langue et soit extrêmement créatif dans le domaine du rythme »³².

La préoccupation est la même s'agissant des œuvres que Resnais a lui-même adaptées. Il s'est interdit d'« arranger » certaines répliques de *Mélo* sous prétexte qu'elles étaient difficiles à jouer ou paraissaient « démodées ». « C'est justement ce qui m'intéresse : cette sonorité de la langue de Bernstein, ses rythmes, sa hantise de certains thèmes obsessionnels, de personnages

29. Dans les années cinquante il écrivit aussi une pièce, *Crucifixion dans un boudoir turc*, montée seulement trente ans plus tard. Il a également rédigé deux romans dans les années deux mille : *Le sang de Naples* et *Cul par-dessus tête*.

30. Alain Resnais, *Cahiers du cinéma*, n° 474, décembre 1993, p. 24.

31. Alain Resnais dans J.-D. Roob, *Alain Resnais*, p. 133.

32. Alain Resnais, *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 97.

très névrosés »³³; ce qu'ailleurs il nomme la « musique » de Bernstein, « la musique des mots »³⁴. Du livret de *Pas sur la bouche* (2003), écrit par André Barde, Resnais dit avoir été frappé par sa « folie » et son « développement musical de l'absurde ». Sa prosodie l'a également interpellé : « J'y ai trouvé un texte très écrit, un jeu avec les mots, avec les sonorités, avec les répétitions de voyelles qui m'intriguaient »³⁵. Enfin, concernant *Les herbes folles* (2009, scénario de Laurent Herbiet et Alex Reval), ce qui a engagé Resnais à adapter pour la première fois un roman – genre littéraire qu'il affectionne pourtant peu (y compris en tant que source cinématographique) –, c'est le défi qui consistait à trouver des équivalences au style de *L'incident*, style très marqué par le jazz. De Gailly, Resnais dit :

J'aime la musique de sa langue, l'harmonie de ses agencements de mots, cette manière de tordre le cou à la syntaxe, le ton de ses dialogues. Je n'ai pas été étonné d'apprendre qu'il a été saxophoniste dans une petite formation de jazz. Dans [*L'incident*], il y a un art des variations, un rythme syncopé qui me rappelle les sonorités d'un John Coltrane, d'un Thelonious Monk ou d'un Charlie Parker³⁶.

Le caractère musical de la prose de Gailly est encore souligné par Sabine Azéma : « J'ai lu tous les romans de Gailly à voix haute pour Resnais. Et c'est comme si j'avais chanté [...] »³⁷.

UNE ÉNONCIATION ENTRE THÉÂTRE ET MUSIQUE

« J'aime les textes qui ont une sonorité comme j'aime les acteurs qui ont une personnalité que l'on reconnaît d'emblée à la radio »³⁸. Parce que la voix influe comme une perception directe et sensuelle sur la sensibilité du spectateur et qu'elle est ce qui donne vie au texte écrit, il était logique que Resnais lui porte une attention extrême. Pour commencer, la voix est chez lui un critère déterminant de distribution. Le cinéaste choisit au moins autant ses comédiens pour leur voix que pour leur physique, et une partie de son travail consiste à organiser des rencontres de voix. « La distribution, dit Resnais, combine des éléments différents : il faut

33. Alain Resnais, *Cahiers du cinéma*, n° 387, septembre 1986, p. 17-18.

34. Alain Resnais, *Positif*, n° 307, septembre 1986, p. 10.

35. Alain Resnais, *Positif*, n° 514, décembre 2003, p. 81.

36. Alain Resnais, *Le Monde*, 3 novembre 2009.

37. Sabine Azéma, *Le Figaro*, 19 mai 2009.

38. Alain Resnais, *Cinéma 80*, n° 259-260, juillet-août 1980, p. 42.

que ces éléments se rencontrent, s'harmonisent. Dans cette harmonie, les voix jouent un grand rôle pour moi »³⁹. Lui-même et, à sa suite, la critique, parle ainsi du duo d'*Hiroshima mon amour*, du trio de *L'année dernière à Marienbad* ou encore du quatuor composé par Pierre Arditi, Sabine Azéma, André Dussolier et Fanny Ardant dans *L'amour à mort* et *Mélo*. Significativement, Resnais a ainsi justifié son désir de rassembler sur *L'amour à mort* ces quatre comédiens déjà présents sur *La vie est un roman*, attribuant aux acteurs une valeur d'instrument et se présentant lui-même un peu en « chef d'orchestre » :

Il y avait la rencontre de ces quatre voix, de ces quatre personnalités. Pourquoi a-t-on envie d'associer un saxophone avec un basson, une flûte ou un piano?... Qu'est-ce qui pousse un musicien dans le choix de ces timbres ? je ne sais pas, mais ça existe⁴⁰.

Resnais s'est beaucoup exprimé sur l'importance qu'il accorde aux timbres, aux accents. Cette attirance lui fait arbitrairement attribuer au personnage de Nicole dans *Cœurs* la nationalité italienne alors que rien ne l'indique dans la pièce d'Ayckbourn. Laura Morante rejoint de la sorte la longue liste de comédiens d'origine étrangère qui, tels Giorgio Albertazzi (*L'année dernière à Marienbad*), Ingrid Thulin (*La guerre est finie*) ou Jane Birkin (*On connaît la chanson*) jalonnent la filmographie de l'auteur. Cette sensibilité aux voix explique encore qu'il travaille exclusivement avec des acteurs venus du théâtre car il estime que ceux-ci possèdent une meilleure technique non seulement corporelle mais aussi vocale, et sont donc capables de lui donner « une certaine intonation, un certain type de phrasé, plus difficiles à obtenir avec ce qu'on appelle des acteurs "de cinéma" »⁴¹ (les comédiens « de théâtre », assure-t-il, ont « un clavier beaucoup plus large »⁴²).

Ces choix d'acteurs sur des critères vocaux ont pour corrélat la recherche d'un jeu qui ne soit pas naturel. La chose admet certes des degrés. Toutefois – la question de la voix rejoignant celle de la parole et de sa représentation – il est un fait que l'énonciation chez Resnais ressortit bien davantage à une énonciation de type « théâtral » que « cinématographique » au sens où la parole s'y livre en tant que parole et aussi en tant que texte sur le mode du *discours*, quand l'énonciation au cinéma prend

39. Alain Resnais, *L'Arc*, n° 31, 1^{er} trimestre 1967, p. 101.

40. Alain Resnais, *Positif*, n° 284, octobre 1984, p. 15.

41. Alain Resnais, *Cinéma* 63, n° 80, novembre, p. 49.

42. Alain Resnais, *Cahiers du cinéma*, n° 347, mai 1983, p. 36.

traditionnellement les apparences du *récit* (pour reprendre la fameuse opposition établie par Benveniste).

La recherche par Resnais d'un lyrisme de la parole est une marque évidente de sa distance vis-à-vis de la propension du cinéma à se donner pour le double « sans faille » de la réalité extérieure (ce qu'Adorno reprochait au cinéma parlant). « Je suis parti du récitatif et j'espère un jour aboutir à quelque chose de plus purement lyrique, voire au chant »⁴³. L'œuvre effective du réalisateur⁴⁴ a donné de la substance à cette déclaration. Déjà le commentaire du *Chant du styrène* aurait dû être chanté – cependant la diction de Maria Casarès de celui de *Guernica* revêtait dès ce moment une certaine coloration lyrique. Le « récitatif » (qui correspond en l'état au ton d'une récitation lyrique) fait son apparition avec *Hiroshima mon amour*, en particulier lors du prologue où se développe *off* le dialogue contradictoire entre Emmanuelle Riva et Eiji Okada (ce couple écranique fut qualifié par la presse de « duo opératique »). Le terme de *récitatif* sera également employé à l'endroit de *L'année dernière à Marienbad* – un film en tout cas fortement caractérisé par son ton incantatoire, et décrit par son auteur comme « une comédie musicale sans chansons » (de même qu'il qualifiait le texte de Robbe-Grillet de « livret d'opéra »). Dans *Muriel*, ce sont les intonations chantantes d'Hélène qui frappent l'esprit d'autant qu'elles sont en décalage avec un univers banal et quotidien. « Ce travail sur les codes de l'intonation est violemment refusé en fonction de la reconduction complice des codes dominants régissant la voix cinématographique en 1963 »⁴⁵. La syntaxe utilisée par le personnage (tournures elliptiques, phrases nominales...) donne également au texte et à son incarnation un aspect théâtral et musical très en marge du vraisemblable de la parole.

La co-présence du parlé et du chanté dans *La vie est un roman*, *On connaît la chanson* et *Pas sur la bouche* est une autre manifestation de cette recherche de lyrisme. Si ces trois films ont l'objectif commun d'éviter une trop grande césure entre les deux modes d'expression (il ne s'agit ni de comédies musicales, ni d'opéras), la représentation qui y est donnée de la parole n'en est pas moins en totale contravention avec les règles de la communication filmique ordinaire. *La vie est un roman* recourt notamment à un style proche du *sprechgesang*. Or ce style visant à amalgamer parole et chant crée par cette caractéristique même un effet d'étrangeté. Le film propose aussi d'autres types de rapports entre les deux

43. Alain Resnais, *L'Arc*, n° 31, 1^{er} trimestre 1967, p. 32.

44. Nous ferons donc ici abstraction du projet sans cesse reporté et finalement avorté de *Harry Dickson*, que Resnais aurait voulu réaliser sur le mode de l'opéra-comique.

45. Michel Marie dans Claude Bailblé, Michel Marie, Marie-Claire Ropars, « *Muriel* », *histoire d'une recherche*, Paris, Galilée, 1974, p. 328.

modes d'expression : passage du parlé au chanté avec accompagnement musical, alternance réitérée de l'un à l'autre... (la série des temps légendaire présentant la particularité d'être entièrement chantée et / ou orchestrée). Dans *On connaît la chanson*, Resnais cherche à naturaliser en partie le procédé des greffes musicales (les chansons constituant une forme d'idiome investi comme tel par les personnages qui se l'approprient et dont ils usent dans les circonstances de la vie ordinaire ou lorsqu'ils « pensent tout haut »), par exemple en faisant en sorte que la plupart des chansons soit tramée dans les dialogues et les comportements des personnages, en encourageant une relative économie du jeu d'acteur ou encore par la présence d'éléments parlés qui sont *aussi* des textes de chansons. Mais, usant du procédé, il se donne également la possibilité d'en varier sensiblement les emplois et les effets au-delà d'une vraisemblance immédiate que l'insertion même de chansons dans le corps du film interdisait de viser de toute façon⁴⁶. Celui-ci comporte ainsi un certain nombre de passages « chantés » qui, pour n'être pas décalés par rapport au reste de la diégèse, n'en sont pas moins marqués par leur caractère ostensiblement artificiel ; les chansons qui sont l'expression de la voix intérieure des personnages n'ont, sur le plan de la perception, évidemment pas le même statut que celles traitées sur le mode de la conversation, « interprétées » avec « naturel » sur le *modèle* de ce qui se produit habituellement au cinéma ; le réalisateur pratique en outre l'inversion sexuelle chanteur / personnage et, à plusieurs reprises, fait interpréter un même texte par des personnages différents. Autant de moyens, parmi d'autres, de réactiver le statut de *procédé* que les chansons ne cessent jamais d'être. Enfin si l'adaptation de l'opérette de Barde et Yvain (où cette fois les acteurs chantent avec leur vraie voix) est marquée par un souci de « maintenir un certain type de rythme entre les dialogues et les lyrics »⁴⁷ d'autant que souvent la transition se fait dans le même plan, et que – tout comme dans *On connaît la chanson* – des arrangements sonores adoucissent le passage d'un mode d'expression à l'autre, elle n'en exhibe pas moins ses racines théâtrales : deux lieux scéniques seulement, un décor à transformations, une lumière totalement irréaliste, et un finale en forme de salut des comédiens achevant de désigner le film dans toute sa dimension spectaculaire et sa recherche de proximité avec... un « théâtre musical ».

46. Didier Péron a très bien résumé le caractère parfaitement incongru de la présence des chansons dans le film : « Les personnages chantent des chansons qui n'appartiennent pas au film avec des voix qui ne sont pas les leurs » (Didier Péron, « Cacher la voix », *Libération*, 12 novembre 1997).

47. Alain Resnais, *Libération*, 3 décembre 2003.

On devine maintenant aisément les motivations qui poussent Resnais à vouloir réaliser un opéra pour le cinéma. Récit construit en référence à l'ordre musical, l'opéra utilise tous les registres de voix. Univers de conventions (des personnages chantant tout en agissant), marqué par une tendance à l'amalgame des arts (où le théâtre se taille la part du lion), il est conforme au goût du cinéaste pour le « spectacle » et comble son vœu de décloisonner les genres et les pratiques artistiques. Il y va d'une forme de testament esthétique.

FRANCK TOURRET
UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE