Ces histoires qui n'ont pas eu lieu

Sur quelques effets de théâtralité dans *Smoking / No Smoking*

Marguerite Chabrol

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1314>

DOI : 10.4000/doublejeu.1314

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 133-141

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marguerite Chabrol, « Ces histoires qui n'ont pas eu lieu », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1314> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1314>

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

CES HISTOIRES QUI N'ONT PAS EU LIEU

SUR QUELQUES EFFETS DE THÉÂTRALITÉ DANS *Smoking/ No Smoking*

L'intérêt croissant de Resnais pour le théâtre ne doit pas dissimuler la richesse des formes de théâtralité de ses films. La théâtralité recouvre en fait des significations assez différentes et en cela s'inscrit dans plusieurs traditions de l'histoire du cinéma. Resnais est d'abord un metteur en scène qui réemploie des techniques ou des sources théâtrales : adepte du « théâtre filmé » à partir de *Mélo* et jusqu'à *Pas sur la bouche*, en passant par *Smoking/ No Smoking*, il a aussi une manière théâtrale de mettre en scène certaines séquences (le déjeuner à la fin de *Muriel*, le début de *L'année dernière à Marienbad*) et un goût certain pour le type de parole du théâtre : « cela ne m'a jamais gêné de tourner une pièce, mais je ne pourrais pas tourner un roman »¹. Plusieurs films abordent une thématique théâtrale : celle du jeu des apparences, en particulier dans un contexte social, y compris de manière déplacée ou indirecte, comme dans *Mon oncle d'Amérique* ou *Stavisky...*². Enfin, Resnais fait partie des cinéastes qui ont une troupe d'acteurs, reprenant des rôles types d'un film à l'autre.

Resnais est aussi attaché à la théâtralité de la culture populaire : Stavisky est un héros de feuilleton, le projet de *Harry Dickson* aurait pu donner lieu à un détective haut en couleurs. Ses emprunts au théâtre peuvent être comparés au style théâtral de certains films muets (évoqué par les cartons « ou bien » et l'accompagnement musical dans *Smoking/ No Smoking*) ou au recours à d'autres arts comme la bande dessinée (*I Want to Go*

-
1. Alain Resnais dans Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 198. Resnais évoque la « langue de théâtre » que peuvent adopter aussi certains romanciers, comme Robbe-Grillet.
 2. Pour une analyse complète, voir Franck Tourret, « Le paradigme de la représentation dans le cinéma d'Alain Resnais », *Contrebande*, n° 9, 2003, *Alain Resnais*, p. 23-38.

Home), ou le dessin (celui de Floc'h dans *Smoking/ No Smoking*). Ce sens du mélange, des arts entre eux ou bien de la culture populaire et de la culture savante est aussi lié à une conception de la théâtralité plus proche de la culture anglo-saxonne, familière au cinéophile Resnais. Elle se révèle en particulier dans son intérêt pour la musique, qu'il s'agisse du genre de la comédie musicale ou de la commande de l'accompagnement de *Stavisky*... à Steven Sondheim; dans le mélange de culture anglaise et américaine de *Providence*; dans sa manière de s'intéresser aux carrières des émigrés européens aux États-Unis (il admire la carrière de Kurt Weill à Broadway³); ou dans l'Angleterre d'opérette de *Smoking/ No Smoking* qui peut évoquer l'Europe d'opérette d'un Lubitsch.

La définition d'une forme de théâtralité propre à l'ensemble de l'œuvre de Resnais n'est pas évidente: il a su en renouveler l'approche, insistant tantôt sur l'aspect thématique du *theatrum mundi*, tantôt sur la dimension esthétique et la stylisation ou les conventions, et tantôt sur un principe composite d'hybridation du film. Mais on peut s'interroger sur ce que le théâtre apporte à l'analyse des fonctionnements mentaux à laquelle le réalisateur est particulièrement attaché. Notre hypothèse est que la théâtralité est pour lui une manière de représenter toutes les formes de crise du sujet: sa fragmentation, sa disparition, les discontinuités des mécanismes psychiques... Nous utiliserons l'exemple archétypal de *Smoking/ No Smoking*, son approche la plus expérimentale du théâtre, dans la mesure où c'est à la fois une adaptation et une réécriture complète. Les principes que ce diptyque permet de mettre à jour trouveront des prolongements dans l'ensemble de la filmographie de Resnais.

Ce qui place *Smoking/ No Smoking* au carrefour de l'œuvre de Resnais, pour ce qui touche au théâtre, est qu'il possède à la fois les caractéristiques des adaptations théâtrales (la continuité, le développement de séquences longues fondées sur le jeu des acteurs, la limitation du montage que l'on trouve dans *Mélo* et *Pas sur la bouche*) et un travail sur la discontinuité (obtenu ailleurs par le montage, par exemple dans *Muriel* ou *Marienbad*). Cet opus construit ainsi une double position pour le spectateur, renvoyé à la fois au modèle théâtral dans le déroulement des séquences et au modèle cinématographique dans l'articulation de l'ensemble du récit et de ses bifurcations. C'est cette relation entre théâtralité et jeux narratifs que nous envisagerons, pour montrer comment Resnais construit des formes de discontinuité liées une nouvelle fois au fonctionnement de l'imaginaire, où ce qui n'a pas lieu est pourtant essentiel dans la définition et la constitution du sujet.

3. Alain Resnais dans J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais: liaisons secrètes...*, p. 198.

LE THÉÂTRE DE L'ABSENCE

La théâtralité de *Smoking / No Smoking* ne tient pas seulement au matériau d'origine et à la reprise d'actions destinées à être jouées sur scène, donc imposant des contraintes d'espace et de temps. En adoptant une mise en scène délibérément artificielle et conventionnelle, Resnais n'aborde plus l'adaptation théâtrale comme dans *Mélo*. Dans son traitement des composantes matérielles de la représentation (le décor et les deux acteurs qui portent le lieu et les personnages fictifs), Resnais fait surgir une tension entre le visible et l'invisible et utilise le modèle de la représentation scénique pour donner le sentiment du caractère incomplet de l'image.

Le décorateur a conçu des structures identiques pour les décors des espaces parallèles (position des accès, des escaliers...), comme si chacun était toujours installé sur la même scène :

[...] l'escalier vers la mer dans la terrasse d'hôtel, par exemple, correspondait au sentier sur la falaise et à la montée de terrain dans le golf. L'aire de jeu, la végétation, certaines maquettes étaient situées aux mêmes endroits. Ça intéressait Resnais d'avoir ce qu'il appelait des « rimes »⁴.

Le spectateur a aussi conscience de la nature scénique de l'action. Si l'espace est défini systématiquement par ses points d'accès et ses délimitations, il s'agit bien d'une scène, donc d'un espace conventionnel qui comporte son pendant : le hors-scène, comprenant les coulisses et l'espace imaginaire convoqué par les personnages. L'espace se définit autant par ce qu'il figure que par ce qu'il cache. Chaque décor comporte un endroit interdit dont l'intérieur reste inaccessible : la maison des Teasdale, la cabane, l'église... Les récits se structurent autour d'une dialectique entre la fuite et l'enfermement : les couples enfermés dans l'habitude aspirent à la fuite, les personnages rêvent de quitter le village ; mais leurs rituels quotidiens sont mécaniques et rappellent leur emprisonnement dans leurs rôles, au point par exemple que, dans *Smoking*, revient le leitmotiv du thé servi de force à l'un des personnages (séquences 3 et 6⁵). L'espace que nous montre Resnais est toujours celui de l'enfermement⁶.

-
4. Jean-Pierre Berthomé, François Thomas, « Les yeux du chat. Entretien avec Jacques Saulnier », in *Alain Resnais : "Positif", revue de cinéma. Anthologie*, Stéphane Goudet (dir.), Paris, Gallimard, 2007, p. 440.
 5. Nous numérotions les séquences dans l'ordre chronologique pour le spectateur et les désignerons désormais par l'abréviation S1...
 6. *Cœurs* adopte le même principe : il n'y a aucun lieu transitionnel à valeur réaliste, seulement une juxtaposition de huis clos. Les raccords ferment l'espace en sautant directement d'un espace fermé à un autre. Les décors sont construits à partir de deux motifs principaux : le vide et la cloison. La série des visites immobilières permet de montrer des

La scène sert en fait à contrarier les bifurcations du récit : quand une séquence soulève finalement un espoir de changement, le décor de la suivante le fait retomber. La deuxième fin de la S2 de *Smoking* évoque un projet de vacances réparatrices pour les Teasdale ; mais dans la S6, la morne terrasse d'hôtel sur la falaise est un contrepoint ironique. Tous les décors des « 5 semaines plus tard », des extérieurs plus diversifiés, évoquent pourtant l'inertie ou la stagnation : ils sont désertiques, embrumés, symboliques de l'enfermement dans Hutton Buscel... De toute façon, l'ouverture des différentes ramifications ramène invariablement les personnages cinq ans après dans l'église du village. Alors que le scénario semble explorer des possibilités différentes, l'espace limite cette ouverture. Nous avons ainsi conscience des limites de la représentation, ce qui fait émerger les histoires qui n'ont pas eu lieu : les fins ne montrent pas tant les accomplissements possibles que les regrets des personnages et la réunion des couples qui ne se sont pas formés. Comme le dit Miles dans la S8 de *No Smoking* : « on ne peut pas repartir à zéro, c'est impossible ». Dans la logique des films, c'est possible, mais c'est assez vain⁷.

Jean-Louis Leutrat⁸ parle d'une « réserve spatiale » chez Resnais, évoquant la coulisse du théâtre. On insistera sur le fait qu'il ne s'agit pas simplement des coulisses mais aussi du monde imaginaire des personnages : la cabane, qui est un lieu récurrent d'introspection, en est le symbole. La réserve spatiale est toujours réserve narrative et la cabane prend ainsi de plus en plus de place dans *No Smoking*. Mais on ne saura jamais ce qui était « en réserve », la dramaturgie veillant toujours à en préserver le contenu. Le diptyque porte ainsi un conflit entre le principe d'une vision totale offerte au spectateur par le dispositif des destins alternatifs (tous les destins possibles des personnages, toutes les histoires imaginables *a priori*), et la résistance de la mise en scène qui insiste en fait sur ce qui demeurera toujours inaccessible à la vision.

Resnais a en outre recours à des effets de désincarnation. De même que l'espace n'est qu'un décor scénique, les personnages sont parfois des silhouettes, des voix (quand l'un d'entre eux est supposé intervenir en coulisse) et le fait de réduire les interprètes à deux acteurs les conduit aussi à une forte stylisation du jeu qui doit permettre d'identifier immédiatement

appartements vides comme autant de vies que les personnages n'auront pas, le sujet est explicité dans les dialogues des personnages de Pierre Arditi et Isabelle Carré.

7. Pour l'analyse de la constance relative des dénouements, voir Nicole Sizaret, « *Smoking-No Smoking*. Les douze faims (moins une) du spectateur », *Contrebande*, n° 9, 2003, Alain Resnais, p. 85-97, en particulier, p. 92-93.
8. Jean-Louis Leutrat, « Hutton Buscel, ou bien... ou bien... », in Alain Resnais : « Positif »..., p. 397-398. Voir aussi Emma Wilson, *Alain Resnais*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 171.

le personnage du moment. Si la mise en scène est théâtrale, c'est aussi par sa manière d'insister sur le mode de présence paradoxal et fondamental du théâtre : l'incarnation d'un lieu ou personnage à partir d'éléments matériels résistant à la fiction. Ainsi, comme le personnage de théâtre, à la fois présent et absent au spectateur, les personnages de Resnais tendent souvent vers la marionnette, le pantin désarticulé. On pensera aussi à *Marienbad* ou à *Pas sur la bouche*. Du fait de la construction en diptyque, les personnages eux-mêmes subissent des moments d'incarnation forte et de désincarnation. Dans « son » récit, chaque personnage est relativement stéréotypé. Mais dans les autres ramifications et *a fortiori* dans l'autre film, il s'étoffe et disparaît en même temps : il s'étoffe car ces autres destins nuancent le cliché, mais disparaît, parfois jusqu'à n'être qu'évoqué par d'autres. Lors de la vision du premier film, quel qu'il soit, le spectateur, perçoit surtout les stéréotypes et l'organisation du récit autour de personnages principaux et secondaires. Lors de la découverte du second, tout personnage secondaire est en fait familier, ce qui produit un effet très différent, puisqu'on a l'impression d'entendre évoquer un absent. Resnais a cherché à :

[...] utiliser le souvenir du premier film pendant le déroulement du second et en tirer un plaisir dramatique. Mon espoir est que le spectateur ait davantage de plaisir en voyant le film qu'il a choisi d'appeler « le second »⁹.

Une figure plus particulière que Resnais affectionne est l'exploration du décor vide par un mouvement de caméra complexe, comme à la fin de *Muriel* ou de *On connaît la chanson*, ou même de *Mélo*. À propos de *Smoking/ No Smoking*, le réalisateur parle du « point de vue de la mouette »¹⁰ pour évoquer un cliché de mélodrame où la caméra tend à conclure les films par d'amples mouvements. On peut aussi le relier aux explorations d'espaces vides qui prennent à partie le spectateur et agissent comme un révélateur, montrant le décor une fois les personnages partis, si bien que l'on ne sait plus toujours s'il s'agit d'un moment de fiction (le lieu réel) ou d'une figure de distanciation (le retour au décor).

THÉÂTRALITÉ ET VIRTUALITÉ

L'existence de possibilités narratives inexplorées met en question la réalité diégétique, comme dans *Marienbad* ou *Providance*. En effet, ce que le

9. François Thomas, « Le point de vue de la mouette. Entretien avec Alain Resnais », in *Alain Resnais : "Positif" ...*, p. 410.

10. *Ibid.*

spectateur doit par excellence apprécier dans chaque séquence, c'est son degré de possibilité. Comme le note Jean-Louis Leutrat :

[...] on peut distinguer des événements probables (la mort de Joe, le mariage de Sylvie et de Lionel, et les enfants qui s'ensuivent, les frasques de Rowena, le départ du couple Coombes en Australie [...]), d'autres moins probables mais interchangeables (la mort de Toby ou celle de Miles, l'hospitalisation de Celia ou la dépression nerveuse de Rowena, les intrigues de Sylvie avec Miles ou même avec Toby, le désir d'« éduquer » Sylvie exprimé dans *Smoking* par Lionel et dans *No Smoking* par Rowena [...]), et d'autres improbables car leur éventualité n'offre que des sorties narratives (Celia devient femme d'affaires, Sylvie journaliste ; Toby se met en ménage avec Miles) [...]. La distinction entre plus ou moins probable est fragile (en principe, chaque branche d'une alternative a la même dignité que son pendant) et tend à faire vaciller l'ensemble [...]¹¹.

Ces impressions se confirment ou s'infirmement avec l'accumulation des histoires, et les répétitions ou échos qui font que ce qui se répète est plus probable, tandis que ce qui n'a lieu qu'exceptionnellement l'est moins. Un événement n'a pas besoin d'être représenté pour sembler plus « réel » : ainsi, dans le cinquième dénouement de *Smoking* et le quatrième de *No Smoking*, le dialogue évoque le départ de Miles et Celia pour l'Australie, ce qui donne à la deuxième occurrence la valeur d'une confirmation. Il en va de même pour l'espérance de vie des personnages et en particulier la mort de Toby, qui est l'hypothèse de la S7 de *Smoking*, et qui est évoquée dans la quatrième de *No Smoking* (il est supposé être mort depuis trois ans). On remarquera que la notion même de probabilité est confiée à la sensibilité du spectateur, puisque ce qui pour certains semble se vérifier dès la première répétition demandera à d'autres de multiples occurrences pour sembler advenir réellement, comme le montre le commentaire de Jean-Louis Leutrat qui distingue ces deux exemples.

Resnais refuse la distinction claire des catégories traditionnelles du réel et de l'imaginaire, distinction que les effets de théâtralité contribuent souvent à construire¹². Les artifices de mise en scène renforcent l'incertitude quant aux différentes histoires, qui ne sont pas à percevoir sur le mode de l'alternative, mais plutôt de la coexistence. La théâtralité permet à Resnais de traiter des confusions entre réel et imaginaire, non pas à partir de l'idée

11. J.-L. Leutrat, « Hutton Buscel, ou bien... ou bien... », p. 400-401.

12. Pour la manière dont le théâtre peut représenter les processus psychiques et les confusions entre réel et imaginaire, voir Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, 1969. Pour l'absence de dichotomie réel/imaginaire chez Resnais, voir J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*

d'une frontière entre ces deux catégories – exprimée par le principe même du théâtre –, mais à partir de l'idée qu'il existe un continuum entre réalité et virtualité. Loin de s'exclure, les différentes branches de récits, semblent alors parfois compatibles, voire complémentaires : par exemple, dans la cinquième fin de *No Smoking*, l'idée que Tony doit la vie à Miles éclaire toutes celles où il a survécu, l'explication de ce salut dépassant la seule branche de récit à laquelle elle appartient.

Le caractère artificiel de la représentation théâtrale exprime aussi les échecs. Les événements peu probables construisent une très fine représentation du sentiment de passer à côté de quelque chose. Plusieurs réactions des personnages n'ont ainsi pas lieu dans la trame de récit où elles seraient attendues : dans *Smoking* (fin de la S2 préparant la S6), Lionel fait une déclaration d'amour à Celia. Or leur histoire commune appartenait à la branche précédente. Cette déclaration apparaît alors comme un regret, évidemment à cause de la chronologie des scènes pour le spectateur.

Resnais explore ici un des mystères qui le fascine : celui des vies qu'on n'aura pas eues :

J'étais aussi attiré par cette espèce de nostalgie qu'on retrouve dans une page de Kundera au début de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, quand le héros regarde le mur d'en face et se dit que quelle que soit la décision qu'il prendra, il ne pourra jamais savoir ce qu'aurait donné l'autre ; une vie qui ressemble toujours à une esquisse, à l'ébauche d'un tableau qui ne sera jamais achevé¹³.

Bien que le spectateur sache ce qu'aurait donné l'autre vie et fasse une expérience inédite d'un tel choix philosophique, la question n'est pas vraiment résolue : les fins alternatives sont aussi des leurres réfléchissant cette question à l'infini. Plus le récit donne de destins à ses personnages, plus les destins perdus prennent de place et plus la fiction comporte de « creux ». La théâtralité exprime ici un sentiment paradoxal : la nostalgie de ce qui n'a pas eu lieu. Plusieurs personnages sont ainsi marqués par une profonde mélancolie qui, aussi stéréotypée soit-elle, n'en est pas moins liée à cette impression d'avoir perdu quelque chose qu'on n'aura paradoxalement jamais eu.

C'est sous cet angle que l'on peut analyser la réinvention du marivaudage. Le diptyque joue en effet à croiser les couples et à explorer aussi ces permutations sous un angle social (on soulignera par exemple le passage de *Smoking* où Toby cherche à faire l'éducation de sa bonne Sylvie). Puisque tous les dénouements s'annulent – ce qui vaut bien le traditionnel retour

13. F. Thomas, « Le point de vue de la mouette... », p. 407-408.

à l'ordre des résolutions de comédies théâtrales – tout est possible dans le déroulement du récit. Poussant à l'extrême ce motif, Resnais traite ici le marivaudage comme l'exploration des possibles la plus exemplaire et comme une forme fondamentalement nostalgique.

PRÉSENCE / ABSENCE DU SPECTATEUR

Sous des apparences de légèreté, *Smoking / No Smoking* traite ainsi des sujets à la fois philosophiques et psychologiques et rend le spectateur dépositaire de ce questionnement. Si c'est une des œuvres les plus théâtrales du réalisateur, c'est aussi parce qu'elle est l'une des plus participatives. Sa formule a souvent été citée : « J'ai toujours cherché à obtenir au cinéma l'équivalent de l'émotion que j'éprouvais au théâtre, par d'autres moyens peut-être »¹⁴. Rarement le sens d'un film aura autant dépendu d'un choix du spectateur, qui décidera de commencer par *Smoking* ou par *No Smoking*. Mais Resnais permet aussi au spectateur de faire une expérience analogue à celle de ses personnages : quoi qu'il décide, le diptyque aura sensiblement le même effet sur lui et la liberté n'est qu'apparente. Le metteur en scène explique d'ailleurs dans l'entretien du DVD que l'on a généralement l'impression que le deuxième film est plus pessimiste¹⁵.

Resnais crée une position très particulière pour le spectateur de *Smoking / No Smoking*, amené à faire une expérience aiguë des tensions entre identification et distanciation. Il dit avoir renoncé à une démarche franchement brechtienne : « je prévoyais d'accompagner le comédien en coulisses, sans collure, et de le voir se démaquiller et se remaquiller pendant qu'on entendait l'autre monologuer à travers le haut-parleur de la loge, mais j'y ai renoncé très vite »¹⁶, mais se dit en même temps fasciné par le théâtre épique : « ce qui m'a toujours intéressé chez Brecht, c'est cette idée d'anti-illusionnisme [...] moi j'ai essayé [...] de jouer sur un mouvement qui serait identification et rejet »¹⁷. Ainsi, c'est sur mode du détachement que Resnais tient ses discours les plus sérieux, comme

14. F. Thomas, « Le point de vue de la mouette... », p. 407.

15. Il y a des nuances. Si on commence par *Smoking*, l'ensemble donne l'impression de tourner de plus en plus en rond avec le destin tragique de Miles dans sa cabane. Le spectateur reste sur une fin nostalgique liée à la mort du protagoniste le plus attachant. Si on finit par *Smoking*, le pessimisme est moins prononcé, un effet de *happy ending* étant possible puisque la S12 répond, avec l'émancipation apparemment réussie de Sylvie, à l'émancipation ratée de Celia. Quoi qu'il en soit, les rebondissements permanents font qu'aucune fin ne peut être considérée comme définitive.

16. F. Thomas, « Le point de vue de la mouette... », p. 414.

17. Cité par J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais : liaisons secrètes...*, p. 134.

l'a aussi noté Ginette Vincendeau à propos de *Pas sur la bouche*¹⁸. Dans tous les films ostensiblement théâtraux de Resnais, la mélancolie surgit, mêlée à l'ironie, derrière la mécanique du dispositif. Le théâtre permet ainsi au metteur en scène de concilier premier et second degré, d'avoir une approche à la fois ludique et sérieuse des stéréotypes qu'il réinvestit. Il ne porte ainsi pas de jugement sur ses personnages, ce qu'il dit d'ailleurs apprécier chez Ayckbourn¹⁹.

Resnais est ainsi un des rares metteurs en scène parvenant à concilier l'analyse extrêmement fine de processus psychologiques avec un style brechtien. *Smoking/No Smoking* ne se contente pas de proposer un questionnement sur le choix, il apporte aussi une réponse commune pour tous les personnages : quels que soient leurs caractères, tous sont plus contraints par le cadre psychologique qu'ils se sont construit que par des barrières extérieures objectives. Les contraintes théâtrales sont le support d'une réflexion sur les obligations que le personnage s'impose parfois à lui-même pour des raisons absurdes vues de l'extérieur et nécessaires dans sa propre logique. Ce que Resnais est allé chercher chez Ayckbourn pour ses deux adaptations, c'est la manière dont la vie publique interfère avec la constitution du sujet et que révèle particulièrement le titre *Private Fears in Public Places*²⁰.

MARQUERITE CHABROL

UNIVERSITÉ PARIS OUEST-NANTERRE-LA DÉFENSE

18. Ginette Vincendeau, « Reviews : *Pas sur la Bouche* », *Sight and Sound*, vol. 14, n° 5, mai 2004, p. 66. Elle montre que les conventions théâtrales archaïques cachent une réelle modernité de discours, dans la tradition des opérettes des années trente où la légèreté de ton et le caractère populaire dissimulent un propos souvent plus progressiste que celui du théâtre bourgeois légitime.

19. Entretien en bonus du DVD.

20. On retrouve aussi cette thématique dans *On connaît la chanson*.