Mélo, une pièce « injouable » et « infilmable » ?

(Mélo, un film d'Alain Resnais)

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/387>

DOI : 10.4000/doublejeu.387

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 149-156

ISBN : 978-2-84133-895-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Mélo, une pièce « injouable » et « infilmable » ? », *Double jeu* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/387> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.387>

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

MÉLO, UNE PIÈCE « INJOUABLE » ET « INFILMABLE » ?

(*MÉLO*, UN FILM D'ALAIN RESNAIS)

Il y a eu des articles disant que j'avais fait *Mélo* pour me moquer de Bernstein, que c'était un film satirique [...]. Non il n'y avait aucune ironie de ma part, il y avait simplement que j'étais ému¹.

Alain Resnais

La rupture de *Mélo* dans la filmographie d'Alain Resnais – pour réelle qu'elle soit – n'est pas due, comme on pourrait le penser, à un ultime caprice tant cette filmographie a alors déjà réservé de surprises. Certes, passer de Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet et Jean Cayrol – écrivains tous les trois associés au Nouveau Roman – au dramaturge à la fois populaire avant la Seconde Guerre mondiale puis décrié par la suite a pu surprendre.

Que l'inventeur de formes cinématographiques lui garantissant son certificat de modernité au même titre que ses voisins et amis cinéastes de la Nouvelle Vague revienne au modèle théâtral et à sa convention quasi boulevardière pour le moins étonne. C'est ainsi qu'à juste titre dans leur ouvrage consacré au cinéaste, Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues constatent que pour Resnais les temps ont changé :

Désormais ses audaces seront d'une autre sorte. Passé 1968, la guerre était vraiment finie [...]. Dans ses propos, Eisenstein cède la place à Stanley Donen, comme André Breton à Henry Bernstein².

-
1. A. Resnais cité par J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 238.
 2. *Ibid.*, p. 17.

C'est à ces nouvelles audaces que nous allons essentiellement nous attacher dans notre analyse de son film *Mélo*, réalisé en 1986 d'après la pièce de Bernstein du même nom créée en 1929.

À L'ORIGINE, IL Y A LE THÉÂTRE

Nous avons déjà eu l'occasion, dans un précédent numéro de la revue *Double Jeu* consacré à « Alain Resnais et le théâtre »³, d'évoquer les relations multiples entretenues toute sa vie durant par le cinéaste avec le théâtre : amorce d'une carrière d'acteur dans sa jeunesse avant de devenir un spectateur assidu et éclairé, collaboration ensuite avec aussi bien des dramaturges anglo-saxons (David Mercer pour *Providence*, Alan Ayckbourn pour *Smoking / No Smoking* et *Cœurs*) que français contemporains (Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui pour *On connaît la chanson*, Jean-Marie Besset et Alan Ayckbourn pour *Aimer, boire et chanter*), et, enfin, remise au goût du jour d'auteurs français quelque peu oubliés comme André Barde et Maurice Yvain (*Pas sur la bouche*), Jean Anouilh (*Vous n'avez encore rien vu*) et, bien sûr, Henry Bernstein. Et nous concluons en rappelant qu'Alain Resnais considèrerait le cinéma « comme étant le théâtre par d'autres moyens »⁴.

Parmi les raisons avancées par le cinéaste pour le choix de *Mélo*, il y aurait un amour de jeunesse doublé d'une frustration de spectateur. En effet, lorsqu'il se rend à Paris chez son grand-père, le très jeune Resnais fréquente les théâtres et découvre à la fois des œuvres et des auteurs. Ainsi les pièces de Guitry, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, *Espoir* de Bernstein.

C'est parce que je n'avais pas le droit de voir *Mélo* à sa création que j'en ai fait un film. [...] Ma famille estimait que cette pièce – jugée immorale – n'était pas pour moi, ce qui n'était pas complètement injustifié puisque je devais avoir huit ou dix ans⁵.

Dans un autre entretien accordé à François Thomas lors de la sortie de son film⁶, il ajoute une seconde raison. Faisant en quelque sorte écho au jugement de Bernstein en 1932 qui écrivait à propos de l'adaptation de sa pièce *Mélo* par Paul Czinner : « Débordant de dégoût, j'ai assisté

3. J.-L. Libois, « Théâtre, cinéma, l'autre scène », *Double Jeu*, n° 7, 2010, p. 17-23.

4. *Ibid.*, p. 16.

5. A. Resnais cité par J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais...*, p. 162.

6. « Entretien avec Alain Resnais », *Positif*, n° 307, septembre 1986, p. 7.

samedi soir à la seconde projection de ce prétendu film »⁷, Resnais confie un demi-siècle plus tard :

Les adaptations des pièces de Bernstein que j'avais pu voir me paraissaient absolument aberrantes et j'en sortais dans un état de fureur très violente (j'étais très sectaire, très intolérant dans mes goûts cinématographiques), j'ai voulu me payer l'adaptation que j'aurais voulu voir avant-guerre⁸.

À ces raisons d'ordre biographique, ajoutons enfin ce goût du risque dont le cinéaste ne s'est jamais départi : « puisque tout le monde était d'accord pour dire que le théâtre de Bernstein était injouable, il était intéressant de prendre le risque, de voir si ça pouvait se jouer. »⁹

DE LA PIÈCE AU FILM

Cette adaptation censée intéresser un public restreint (estimé à une vingtaine de milliers de spectateurs par le cinéaste) est dotée d'un budget en conséquence (700 millions de francs) pour un tournage limité dans le temps (vingt-trois jours exactement), obligatoirement réalisé en décor studio (« à l'exception des deux tableaux du café et de la Seine qu'il aurait été trop cher de reconstituer »¹⁰ précisera le cinéaste), et qui doit donc reposer essentiellement sur les acteurs (« Le film a été tourné en continuité à au moins 80 % sans pour autant s'interdire plusieurs prises »¹¹).

La pièce a été néanmoins raccourcie d'une heure (le film dure 1 h 45), sans volonté de l'altérer comme il était courant dans les années 1930 de le faire dans le cadre des adaptations cinématographiques afin de dissimuler l'origine théâtrale du film :

en aérant (les gens sortaient dans le jardin, marchaient dans la rue, prenaient le bateau), et surtout en réécrivant – j'ai envie de dire en édulcorant – le dialogue, en faisant des choses de bon goût. J'ai très peur du bon goût¹².

Ce parti pris du théâtre compte tenu du cinéma d'Alain Resnais n'a pas échappé aux différents commentateurs du film. De Jean Roy dans

7. A. Resnais cité dans « Mélo. Bernstein / Resnais », *L'avant-scène cinéma*, n° 359, 1987, p. 79.

8. « Entretien avec Alain Resnais », p. 8.

9. A. Resnais cité par J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais...*, p. 143.

10. « Entretien avec Alain Resnais », p. 8.

11. *Ibid.*, p. 9.

12. *Ibid.*

L'humanité qui écrit : « Sans jamais renier les lois du théâtre [...] Alain Resnais réussit à nous donner un pur exemple de cinéma actuel », à Serge Daney dans *Libération* pour qui : « *Mélo* est un film entre chien et loup, cinéma et théâtre, mort et vif »¹³, en passant par Claude Beylie selon lequel : « Le cinéaste a réussi la gageure de créer un univers qui décuple les pouvoirs et la stylisation théâtrale par la magie du cinéma »¹⁴, tous s'accordent à reconnaître le plaisir procuré par cette adaptation théâtrale qui ne renie pas le cinéma, à moins que ce ne soit à l'inverse par cette adaptation cinématographique qui ne renie pas le théâtre.

Nous allons tenter à notre tour de pointer dans ce *Mélo* d'Alain Resnais les moments et les figures au fil du rasoir entre théâtre et cinéma, où l'excès de théâtralité se traduit par un surcroît de cinéma.

L'ENTRÉE EN SCÈNE

Dès le premier tableau, les trois coups frappés par le brigadier commandant l'ouverture du rideau de velours rouge débouchent sur les mêmes coups portés sur une table par la pipe du mari (Pierre Arditi). Le film de Resnais s'ouvre ainsi sur une scène de théâtre à la manière du *Carrosse d'or* de Jean Renoir adapté du *Théâtre de Clara Gazul* de Prosper Mérimée. Mais là s'arrête la comparaison, car ici le théâtre ne débouche pas sur la vie qui débouche à son tour sur le théâtre, selon le dispositif de mise en abyme cher au cinéaste de *La règle du jeu* (1939).

Les artifices du théâtre sont ainsi exhibés avec un dialogue qui court tout le long de la séquence faisant l'objet de discrets mouvements de caméra et de quelques champs- contrechamps destinés à ponctuer les propos échangés par les protagonistes. Aux yeux du spectateur, l'impression de théâtre filmé s'impose. On songe alors au film *La corde* (*The Rope*, 1948) d'Alfred Hitchcock réalisé en un seul plan-séquence à l'exception des quelques interruptions nécessaires au chargement du magasin de la caméra en pellicule. Ce modèle théâtral culmine lors du plan frontal qui fixe les protagonistes attablés dans le jardin du pavillon de banlieue du point de vue du spectateur de la salle. Cependant, au cours de ce premier tableau d'une trentaine de minutes, on observe deux accrocs à ce dispositif.

Une première fois lors du récit effectué par l'ami du couple (André Dussolier) de son aventure amoureuse passée filmé en un seul plan de neuf minutes. On pourrait penser que ce véritable bloc monologué n'infirmes rien la théâtralité de la mise en scène puisqu'après tout, si le réalisateur

13. Cité dans « *Mélo*. Bernstein / Resnais », p. 72.

14. *Ibid.*, p. 78.

avait voulu « faire cinéma », il lui aurait suffi de procéder à un récit en flash-back montrant l'action narrée au lieu de la laisser entendre. Pourtant des « signes extérieurs de cinéma » – sans pour autant entamer la durée réelle du monologue – ne trompent pas. Ainsi ce lent travelling avant sur le personnage jusqu'au quasi gros plan et simultanément, de manière presque insensible, l'extinction des sources de lumière de l'arrière-plan afin de mieux isoler le visage de l'acteur. On est tenté de rapprocher cette décision de Resnais de celle du cinéaste suédois Ingmar Bergman lorsque dans son film *Monika* (1952) l'actrice Harriet Andersson fixe la caméra tandis que les lumières s'éteignent progressivement en cours de plan ; double effet perçu alors, par certains commentateurs, comme l'annonce d'une nouvelle ère cinématographique.

Mais un plan-séquence, c'est toujours aussi de la durée réelle filmée, et ce changement d'échelle peut être tout aussi bien interprété comme le fruit d'une plus grande concentration du spectateur sur le protagoniste, « comme dans la vie » dira le cinéaste :

Pour moi dans la vie, selon ce que les gens vous disent, on ne les voit pas de la même manière. Ce n'est pas juste pour le plaisir de changer l'éclairage. Je pourrais défendre ce choix sur le plan du documentaire¹⁵.

Jean-Louis Leutrat voit, pour sa part, dans ce double parti pris du cinéaste, le véritable enjeu du récit :

Ce plan-séquence est emblématique de l'hypnose qu'il porte au carré. Romaine (l'épouse interprétée par Sabine Azéma) étant la première spectatrice victime de cette hypnose¹⁶.

De par son ambivalence même, ce plan-séquence marque ainsi l'entrée de *Mélo* dans le territoire du cinéma ou pour le moins éloigne le film du théâtre filmé.

Le second accroc de ce premier tableau est le fait du plan unique qui vient clore le récit de Dussolier. En effet, alors que l'ensemble du tableau avait opté pour le point de vue du spectateur de théâtre – fût-il amélioré par un gros plan –, ce plan révèle que ce que le spectateur croyait le fameux « quatrième mur » n'est autre que le mur d'enceinte du jardin ! Filmé à 180 degrés du plan frontal sur lequel s'ouvrait le film, ce jardin occupe bel et bien la place supposée du spectateur : la scène a donc bien cessé d'être une scène de théâtre. Elle est un espace cinématographique à part entière.

15. A. Resnais cité par J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Alain Resnais...*, p. 244.

16. *Ibid.*, p. 133.

« Lorsque l'acteur termine son récit, conclut pour sa part Vincent Amiel, il n'y a plus de planches »¹⁷.

LES « SIGNES EXTÉRIEURS DE CINÉMA »

Dans les tableaux suivants, le trio mari-femme-amant aurait pu donner lieu à des rebondissements dont le théâtre de boulevard est coutumier s'il ne s'agissait dans *Mélo* d'un récit de la passion amoureuse et de la trahison. Ici, l'amant n'a pas à se cacher dans le placard mais le mari a à se prémunir d'une tentative d'empoisonnement à son endroit et du suicide de sa femme. Le goût pour le personnage et la voie du romanesque emportent les conventions du théâtre aussi bien d'ailleurs que celles du cinéma. Seuls quelques signes extérieurs sont là pour rappeler au spectateur qu'il s'agit bien d'un film et non d'une représentation filmée.

Dans l'ordre des tableaux, il y a tout d'abord celui de la boîte de nuit où se retrouvent le trio ainsi que l'utilisation singulière du décor. À l'étroit sur le plateau et sans possibilité (faute de moyens financiers) de recours à un décor extérieur, Jacques Saulnier, le décorateur attitré de Resnais, décide de traiter le dancing avec uniquement des effets de miroirs associés à un travelling avant, qui aboutissent à la disparition du couple enlacé dans un jeu infini de reflets sous le regard impuissant du mari ivre mort.

Dans les tableaux suivants, le traitement de la lumière contribue à nouveau à substituer à un espace théâtral aussi bien que réaliste un espace imaginaire, conciliant cette double exigence du théâtre et du cinéma. Le parti pris du réalisateur d'utiliser un jeu d'orgue et un grand nombre de rhéostats que l'opérateur et ses assistants maniaient pendant la prise crée ainsi des variations – « qui nous donnaient l'impression, précise Alain Resnais, d'une descente en slalom [...] étant donné les charges d'émotion »¹⁸. C'est ainsi que dans le tableau où l'on assiste aux premiers signes de l'empoisonnement du mari, lorsque la jeune femme paraît sur le seuil du salon violon à la main puis stoppe face aux souffrances de son époux qui l'attend près du piano, la lumière se met à décliner. Parallèlement, le bruit du couvercle du piano qui se referme brutalement résonne longuement dans le plan :

Je voulais donner cette impression de temps suspendu [...]. On l'a arrêté [ce bruit] au moment où Romaine [Sabine Azéma] se met à parler puisqu'après tout cet effet sonore appartient au point de vue du personnage de Romaine¹⁹.

17. V. Amiel, « Mettre en scène », *Positif*, n° 307, septembre 1986, p. 5.

18. « Entretien avec Alain Resnais », p. 10.

19. *Ibid.*

Deux autres tableaux enfin témoignent de cette recherche d'un espace inédit où réalisme, théâtre et cinéma cohabitent au profit d'un espace unique, imaginaire : le tableau réalisé en extérieur sur les quais de la Seine et celui dans le décor de la garçonnière de l'amant. Le premier (qui figure également dans la pièce) où l'on voit l'héroïne longer la Seine avant de s'y jeter, tourné en extérieur, n'apporte pas la touche de réalisme qu'on aurait pu attendre de ce parti pris mais trouve un écho dans le second lorsque la lumière s'éteint lentement puis se rallume tandis que le mari fait la lecture à l'amant bouleversé de la lettre de sa femme annonçant son suicide. Dans le premier cas, on voit la jeune femme marcher sur les pavés mouillés, à la lueur du réverbère. Elle descend lentement les marches d'un escalier et sort en bas du cadre. La caméra poursuit son mouvement sur l'eau du fleuve où brillent quelques reflets lumineux. Le rideau rouge conclut ce plan. Dans le second cas, la lumière baisse tandis que le mari lit la lettre, baignant d'ombre son visage. Tout s'assombrit puis un panoramique passe sur la lumière irréaliste d'une lampe. Le plan s'obscurcit encore, on ne voit presque plus rien. La lumière remonte peu à peu. La caméra passe sur le bas du bar puis on découvre la main puis l'amant en amorce. Le plan remonte le long de sa poitrine et vient cadrer son visage en gros plan. Ainsi dans deux scènes, l'une plutôt réaliste, l'autre réalisée en studio, la caméra semble abolir les conventions cinématographiques et théâtrales au profit de la seule émotion.

« LE TRIOMPHE DU ROMANESQUE »

Cette émotion a d'abord saisi Resnais lecteur de la pièce qui s'est efforcé ensuite de la restituer à l'écran. Émotion aussi bien contenue dans les personnages de Bernstein qu'incarnée par les acteurs du film. Le cinéaste Alain Resnais avoue avoir préféré le risque d'imperfections techniques à celui de nuire, dit-il, « aux charges d'émotion qui se trouvaient dans les rôles »²⁰, non sans avoir préalablement précisé : « Nous nous laissions emporter par l'émotion des personnages »²¹.

Il est vrai que sous l'apparence du trio de boulevard mari-femme-amant, les tourments de la passion, ses déchirements, ses attermoissements, le mensonge, la trahison ne laissent guère place au divertissement attendu et marquent plutôt – pour reprendre l'expression de Vincent Amiel – « le triomphe du romanesque »²².

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 9.

22. V. Amiel, « Mettre en scène », p. 5.

Il n'est rien jusqu'à la composition même du récit qui ne contribue à ce drame de la passion amoureuse. *Mélo* est conçu comme le récit d'un mensonge amoureux dont le musicien (Dussolier) se révèle être dans son monologue inaugural la victime avant d'en être à son tour l'auteur. Ainsi son intrigue en miroir remarquée par le cinéaste contribue-t-elle à évoquer à Resnais une construction musicale (« une espèce de musique » dit-il) et à lui donner l'impression « qu'on trouve dans son théâtre la notion d'exposition, des motifs »²³.

À l'inverse, ne peut-on pas imaginer un Bernstein sensible en son temps aux ressources de l'écriture cinématographique au point de faire la part belle à l'un de ses procédés, le flash-back. En effet, au lieu de représenter dans le présent ces deux mêmes moments essentiels qui bornent le récit, Bernstein effectue le choix de récits au passé : le monologue initial de l'amant certes, mais aussi l'évocation des trois années de doute du mari qui ont suivi le suicide de sa femme.

Bernstein n'écrivait-il pas, en effet, dans la revue *Comœdia* du 12 mars 1929 : « Dirais-je aussi que le cinéma ne m'a pas non plus laissé insensible, et qu'il y a indiscutablement dans *Mélo* un film qui s'est ignoré longtemps (et qui ne s'ignore plus). »²⁴

Nous concluons par ce commentaire qui condense – on ne peut mieux – les enjeux de l'adaptation de *Mélo* au cinéma :

Henry Bernstein met avant tout en scène un sujet dramatique et cherche à faire jaillir de ses personnages des répliques qui traduisent ce qu'il y a en eux de plus fort et de plus subtil. Dès qu'il a trouvé une situation tragique, que celle-ci chemine sourdement ou éclate brusquement en dévastant tout autour d'elle, il s'attache seulement à en tirer les conséquences logiques [...].

Cependant ces constructions géométriques sont loin d'être froides. La sève y bouillonne, la vie y circule, la passion y gronde.

Non, ce n'est pas Alain Resnais qui décrit sa vision du théâtre de Bernstein lui ayant inspiré sa mise en scène de *Mélo*, mais Pierre Bathille dans son ouvrage *Henry Bernstein* paru en 1931 aux éditions de la Nouvelle revue critique²⁵.

JEAN-LOUIS LIBOIS
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

23. « Entretien avec Alain Resnais », p. 11.

24. H. Bernstein cité dans « *Mélo*. Bernstein / Resnais », p. 88.

25. P. Bathille cité par C. Beylie dans *L'avant-scène cinéma*, p. 78.