

# L'art de l'illusion

## Alain Resnais et le théâtre

Jean-François Hamel

Volume 31, numéro 1, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68164ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamel, J.-F. (2013). L'art de l'illusion : Alain Resnais et le théâtre. *Ciné-Bulles*, 31(1), 32-35.

# L'art de l'illusion

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Mathieu Amalric, Sabine Azéma et Pierre Arditi  
dans **Vous n'avez encore rien vu**

À 90 ans, Alain Resnais paraît plus jeune que jamais. Ses récents films, de **Pas sur la bouche** (2003) aux **Herbes folles** (2009) en passant par **Cœurs** (2006), contiennent des éléments à la fois fantaisistes et ludiques franchement rafraîchissants; ils ont davantage l'air des germes d'une carrière prometteuse et juvénile que des derniers soubresauts d'une filmographie admirable. Ils soulignent en outre l'esprit débridé et libre du cinéaste qui continue, plus d'un demi-siècle après ses débuts, à se réinventer, touchant à plusieurs genres cinématographiques dans une perpétuelle recherche d'originalité. Depuis son premier long métrage, **Hiroshima mon amour** (1959), Resnais s'est placé en marge du cinéma dominant son époque, sous l'influence de la Nouvelle Vague, pour proposer un univers héritier des autres arts (littérature, théâtre, bande dessinée) et profondément ancré dans une culture à la fois classique et

populaire. Et il s'est distancé des autres réalisateurs marquants de cette période (Truffaut, Godard, etc.) en recourant à des artifices de toutes sortes, parfois contraires aux tournages en décor naturel préconisés par une frange du cinéma moderne et contemporain. Chez Resnais, l'hybridité, sous ses formes les plus variables, est au cœur d'une démarche où le film n'est plus le miroir de la réalité, mais son dépassement par l'imaginaire.

Très tôt, la littérature a occupé le centre de son œuvre à caractère multidisciplinaire: **Hiroshima mon amour** (écrit par Marguerite Duras) et **L'Année dernière à Marienbad** (1961, écrit par Alain Robbe-Grillet) ont été pensés et réalisés dans un cadre littéraire, puisé à même les thèmes et les auteurs du Nouveau Roman alors en vogue. Depuis les années 1980, c'est vers le théâtre (et ses variantes, dont la comédie musicale)

que Resnais s'est peu à peu tourné, adaptant des pièces ou utilisant les codes de la théâtralité dans le jeu des acteurs, dans la construction de l'espace de même que dans le montage des séquences. D'un bout à l'autre de sa fulgurante carrière, cette approche théâtrale n'a cessé d'être mise de l'avant, liée au goût de l'artifice du réalisateur sur lequel elle s'appuie. Mais le cinéma de Resnais ne s'articule pas autour d'un simple « théâtre filmé » : son utilisation de l'art théâtral est plus complexe grâce à l'ingéniosité d'une mise en scène qui innove par le recours à des procédés témoignant d'une incroyable maîtrise du langage cinématographique. On peut affirmer que cette ligne qui se dessine dans le rapport qu'entretient Resnais avec le théâtre trouve son point culminant dans son dernier film, dont le titre ne peut que faire sourire : **Vous n'avez encore rien vu**. Présenté en compétition officielle lors du Festival de Cannes 2012, on peut le voir comme un hommage du cinéaste à ses acteurs fétiches et à son amour de la scène.

Un premier point que soulève ce film est la présence récurrente, depuis **La Vie est un roman** (1983), d'une poignée de comédiens qui apparaissent dans quasiment tous les films de Resnais : Pierre Arditi, Sabine Azéma et André Dussolier, pour ne nommer qu'eux, gravitent continuellement dans l'univers du cinéaste comme si, ensemble, ils appartenaient à la même troupe de théâtre travaillant à des projets communs. Dans **Vous n'avez encore rien vu**, conviés au château d'un défunt ami les ayant tous autrefois dirigés dans *Eurydice*, les acteurs interprètent leur propre rôle. Dans la scène d'ouverture, chacun reçoit un appel téléphonique l'informant de la triste nouvelle du décès du metteur en scène Antoine d'Anthac : Arditi, Azéma, Lambert Wilson, Mathieu Amalric, Anne Consigny et d'autres interprètes répondent à l'appel et se rendent à l'endroit convenu afin d'écouter les dernières volontés du disparu. Avant même que le mystère du testament ne soit résolu, le film devient un témoignage émouvant sur l'esprit de communauté issu de la tradition théâtrale qui anime l'œuvre du cinéaste. Un peu comme si c'était Resnais lui-même qui s'imaginait mort et qui, de l'au-delà, convoquait sa « troupe », ses amis, à venir lui rendre un ultime hommage...

Mais de quoi s'agit-il ? Antoine demande à tous ces comédiens qui ont déjà joué dans *Eurydice* (pièce écrite par Jean Anouilh au début des années 1940) de regarder un document montrant les répétitions d'une jeune bande d'acteurs ayant décidé d'en proposer une version actualisée. Assis face à l'écran, ils ont la responsabilité de juger de la qualité et de la faisabilité d'une telle entreprise, avant de statuer sur son avenir. Au fil du visionnement, chacun revisite ses propres souvenirs. Puis, tranquillement, redevient le personnage qu'il incarnait jadis. Réunis dans cette salle de projection, ils rejouent la pièce telle qu'ils se la représentent encore, réveillant les scènes et les

dialogues qu'ils n'ont pas oubliés, malgré le temps qui a passé. L'action du film se déroule ainsi à plusieurs niveaux, tous rattachés à un dispositif de mise en abyme : car tout en restant les spectateurs attentifs de l'enregistrement de cette nouvelle *Eurydice*, les différents acteurs interviennent dans la fiction en se créant un monde imaginaire dans lequel ils redeviennent les protagonistes de la pièce. Ainsi, la demeure d'Antoine se transforme en une gare où est recréée l'intrigue amoureuse et tragique entre Eurydice et le violoniste Orphée.

Le théâtre s'imisce dans **Vous n'avez encore rien vu** comme un compagnon de route qui ne quittera plus le film. La superposition constante de deux versions de la même pièce, qui se chevauchent et se répondent, procure au film un ancrage éminemment théâtral qui se confond constamment avec le réel. À l'exception du prologue et de l'épilogue, toutes les séquences sont en effet de véritables *représentations* en dehors de toute logique narrative unique. La démarcation qui les circonscrit s'effrite ; elle est remplacée par des couloirs labyrinthiques (un peu comme ceux de **L'Année dernière à Marienbad**) où s'amalgament diverses temporalités. Une mémoire collective (celle de tous les acteurs vieillissants) fait apparaître des instants du passé dans le présent, par un jeu d'échanges s'appropriant une passion indéfectible, toujours actuelle, pour le théâtre. Le pouvoir de ce film réside dans sa capacité à interroger l'acte théâtral dans sa relation au temps et à montrer comment, à travers lui, la création persiste et devient éternelle. Se pourrait-il que le film — un jet lumineux venu éclairer l'obscurité dans laquelle baignent les acteurs/spectateurs — ne soit autre que celui de leur propre vie ? Ce serait alors un défilement d'images donnant lieu, dans la mémoire de chacun, à des réminiscences d'un moment précis où, conjointement, il a vécu, grâce au théâtre, une magnifique histoire de rencontre et de fuite, d'espérance et de mort.

On se rend compte, en relevant cette possible métaphore, que Resnais ne fait pas que filmer passivement une représentation théâtrale (ou plusieurs, dans le cas présent), il en expose également les mécanismes internes pour dévoiler comment se fabrique l'illusion en montrant les origines. Jusqu'à son coup de théâtre final, **Vous n'avez encore rien vu** assume totalement son statut purement fantasmagorique en faisant du théâtre le lieu d'une méditation sur son existence même, par des ressorts autoréflexifs (et même redoublés, puisque dans la pièce, Eurydice est une jeune comédienne) aussi stimulants que brillants. Comme presque tout l'œuvre du réalisateur, ce film est constitué de passages secrets dans les méandres du rêve, inventant une fiction vaporeuse qui donne naissance à une autre, sans que le spectateur ne puisse s'accrocher à quelque certitude que ce soit. Tout y est interchangeable, réversible, même la mort : soudainement, Antoine, à la fin de la

projection, apparaît à ses amis, annonçant que sa disparition était pure mise en scène. Cela rappelle ce moment où, dans **L'Amour à mort** (1984), un homme, déclaré cliniquement mort, ressuscite sous le regard ahuri de sa femme, comme si une deuxième chance lui était donnée. Quelque part dans ces



Mélo, Smoking/No Smoking et On connaît la chanson

**Cœurs** en 2006, Resnais adaptera une autre pièce d'Ayckbourn, *Privates Fears in Public Places*). Ce qu'il y a de singulier dans ces deux cas, c'est le choix de montrer les dispositifs théâtraux à l'intérieur des plans. Car même si l'action se passe à l'extérieur, soit dans l'arrière-cour d'une résidence (dans **Smoking/No Smoking** par exemple), les artéfacts reproduits en studio sont montrés dans une construction radicalement dépouillée de l'espace, et non comme des défauts mal cachés; ils témoignent de la source d'inspiration du film sans chercher à la dissimuler. Si le cinéma, habituellement, tend à voiler cette réalité imaginaire (ce « théâtre dans le film ») afin de mieux persuader le spectateur de sa véracité, Resnais préfère la présenter sous tous ses aspects, sollicitant du spectateur sa *croissance* en ce qu'il voit.

**Mélo**, l'un des plus beaux films du cinéaste, raconte l'histoire d'une passion adultère malheureuse. Michel, violoniste, rend

visite à un ami qui habite la banlieue parisienne. Ce dernier lui présente sa femme, Romaine, dont Michel s'éprend. Dans cette scène délicieusement verbeuse où les trois personnages, hautement éduqués, échangent sur une multitude de sujets, Resnais recourt à des éléments théâtraux aisément reconnaissables: non seulement le décor manifeste son artificialité (par le ciel et les bâtiments volontairement « faux »), mais le déroulement de la séquence est éminemment théâtral: l'immobilisme des protagonistes, assis autour d'une table, permet une profusion de mots, alors que les gestes physiques sont fortement réduits, voire carrément absents. Le minimalisme de cette scène accentue l'importance des dialogues, grâce auxquels se définissent les personnalités, les envies, les regrets des trois convives; cette exploitation des discours de chacun dans le but de cerner ce qui se passe en eux autant qu'entre eux, étirée dans un temps qui paraît suspendu, fait davantage écho à la tradition théâtrale que cinématographique. En recourant à l'oralité sous une forme intellectuelle et précieuse, le réalisateur assume ses sources théâtrales, ce qui rend le film plus complexe encore.

**Smoking/No Smoking**, comme on l'a déjà souligné, met en évidence l'artificialité du cadre visuel. L'histoire entière se déroule en extérieurs, dans un village du Yorkshire, mais cet environnement présente des aspects irréalistes qui procurent au paysage un caractère résolument *cartoonesque*. Comme dans la scène de dîner de **Mélo**, la narration se concentre sur une suite de conversations entre divers personnages qui dissertent sur les hasards et les déceptions de la vie. Débutant tous les deux par l'entrée en scène de Celia Teasdale, chaque récit prendra une avenue singulière à la suite de la décision de Celia de fumer ou non une cigarette. Les trajectoires de chaque scène se complètent tout en s'opposant, ce qui entraîne une myriade de possibilités pour chacun des personnages. Comme dans un certain nombre de films de Resnais, **Smoking/No Smoking** élabore une distanciation verbale qui adopte un style fortement « écrit », réaffirmant le ton théâtral dont est investie, ne serait-ce que sur ce point, la quasi-entièreté de l'œuvre du cinéaste. Mais dans le présent exemple, la correspondance entre cinéma et théâtre est davantage affirmée: au-delà de sa structure narrative, **Smoking/No Smoking** joue avec l'idée, ingénieuse, de faire interpréter tous les rôles par deux seuls acteurs: Pierre Arditi et Sabine Azéma. Quittant momentanément le champ pour mieux y réapparaître sous une autre apparence, la paire de comédiens se déplace dans l'environnement comme dans un espace scénique et procède à d'incessants changements de costumes et de maquillage.

Resnais exprime une affection marquée pour la comédie musicale, une déclinaison flamboyante du monde du théâtre, que les deux longs métrages qui ont suivi **Smoking/No Smoking** lui ont permis de célébrer. D'abord avec **On connaît la**



Alain Resnais (à droite) dirigeant ses comédiens sur le tournage de **Vous n'avez encore rien vu**

**chanson** (1997), puis avec **Pas sur la bouche** (2003), adapté d'une opérette d'André Barde et de Maurice Yvain. Déjà dans **La Vie est un roman**, réalisé en 1983, Resnais incorporait des segments chantés annonciateurs de ses films musicaux du tournant des années 2000. Ceux-ci, dans la lignée des œuvres théâtrales du cinéaste, fabriquent un univers décalé et à multiples tiroirs. Par exemple, dans **Pas sur la bouche**, le spectateur est directement interpellé par un personnage qui se confie ou s'interroge face de la caméra. Dans ce même film, Resnais recourt à un effet de mise en abyme, en particulier dans la séquence où les personnages se mettent eux-mêmes en scène lors d'un spectacle donné dans la demeure du couple principal.

Dans **Pas sur la bouche** comme dans **On connaît la chanson**, les chants et les chorégraphies contribuent à créer l'effet théâtral souhaité par Resnais. Plus généralement, ils revendiquent cet héritage par l'entremise des récits qu'ils relatent : des chassés-croisés amoureux entre plusieurs protagonistes par lesquels tous se livrent au jeu de l'amour et du hasard avec les complications, les révélations et les quiproquos que cela suppose (comme s'ils étaient rescapés d'une pièce de Marivaux, dont une s'intitule justement *Le Jeu de l'amour et du hasard*). Après deux adaptations théâtrales aux accents parfois tragiques ou graves (**Mélo** et **Smoking/No Smoking**), Resnais s'est renouvelé par de superbes vaudevilles joliment ludiques qui puisent dans une autre tradition théâtrale, plus populaire celle-là. C'est, en somme, par ce mélange de genres disparates,

de tonalités opposées, dans lesquelles s'entremêlent une multitude de sources, de références et d'hommages que Resnais ne cesse de surprendre, d'impressionner, de remuer. De **Mélo** à **Vous n'avez encore rien vu**, sa déclaration d'amour au théâtre, et aux acteurs qui le font exister, n'en est devenue que plus émouvante. Elle fait la preuve de l'intelligence et de la sensibilité de cet artiste curieux dont l'œuvre écrit une histoire singulière et remarquable dans laquelle le cinéma se trouve au carrefour de divers savoirs et formes artistiques. Ouvert à tout et sur le monde, éternel défenseur des pouvoirs illimités de la création et de l'imagination, le cinéaste n'a jamais vieilli. Et c'est tant mieux. ■



France / 2012 / 115 min

**RÉAL.** Alain Resnais **SCÉN.** Laurent Herbiet, d'après les pièces de Jean Anouilh **IMAGE** Éric Gautier **SON** Jean-Pierre Duret, Gérard Hardy et Gérard Lamps **MUS.** Mark Snow **MONT.** Hervé de Luze **PROD.** Jean-Louis Livi et Julie Salvador **INT.** Sabine Azéma, Pierre Arditi, Anne Consigny, Lambert Wilson, Mathieu Amalric, Michel Piccoli, Denis Podalydès **DIST.** Métropole Films