



Mélo

de Alain Resnais

Fiche technique

France - 1986 - 1h42

Réalisation :
Alain Resnais
d'après la pièce
d'Henry Bernstein

Musique :
Philippe Gérard
Brahms
(Sonate pour violon et piano
en sol majeur, op. 78)
Bach
(Sonate pour violon solo en
ut majeur)

Interprètes :
Sabine Azéma
(Romaine)
Fanny Ardant
(Christiane)
Pierre Arditi
(Pierre)
André Dussolier
(Marcel)
Jacques Dacqmine
(le docteur Rémy)
Hubert Gignoux
(le prêtre)
Catherine Arditi
(Yvonne)



Résumé

C'est l'adaptation d'une pièce de 1929 d'Henry Bernstein, un dramaturge qui n'est plus joué depuis des lustres mais qui a beaucoup inspiré les cinéastes dans les années vingt et trente puisqu'il a été porté à l'écran une vingtaine de fois, donc cinq fois pour **Mélo**. Un mélodrame, donc, qui met en scène deux violonistes liés d'amitié depuis leurs études au Conservatoire : Pierre, premier violon aux Concerts Colonne, est un garçon sensible et rêveur, marié à la vive et gaie Romaine ; Marcel, soliste de réputation internationale, est un grand séducteur qui s'affiche comme un amant passionné. Au cours d'un dîner son romantisme fait une forte impression sur Romaine, qui lui donne rendez-vous et devient sa maîtresse. Comme il doit partir en tournée de concerts, il arrache à la jeune femme la promesse qu'à son retour elle se rendra libre pour vivre avec lui.

Critique

Jusque-là, c'est une banale histoire d'amants et de cocu. C'est la suite qui va justifier le titre, encore que le terme de **mélo** paraisse assez inadéquat pour caractériser l'atmosphère d'un drame qui n'a rien de vulgaire ni de larmoyant. Le seul élément de **mélo**, au moins au début, c'est le pathétique aveuglement de Pierre sur sa compagne, qu'il a affublée du ridicule sobriquet de Maniche et dont il est incapable d'imaginer le violent appétit de vie et d'amour qui l'habite. Mais la suite (que je ne dévoilerai pas, afin de respecter la règle du jeu) va prendre un tour fertile en incidents et en rebondissements. Inutile de dire que Resnais transcende superbement les éléments mélodramatiques qui constituent le ressort apparent de l'action : jouant le jeu à fond, sans la fausse modestie que semble impliquer le titre, il met en évidence l'extraordinaire intensité du conflit psychologique. Car l'intérêt du drame repose avant tout sur la

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

complexité des caractères, qui se dévoilent peu à peu bien différents de ce qu'ils paraissent, comme il sied à une bonne pièce de théâtre. Et Resnais n'a pas esquivé la référence à son modèle, non seulement en respectant le mot à mot du texte mais en indiquant les changements d'actes par de discrètes apparitions, en fondu enchaîné, d'un rideau de scène qui reste virtuel, comme une ponctuation visuelle, car il ne s'agit nullement ici de théâtre filmé mais d'une transposition spécifiquement cinématographique.

(...) Tout se passe comme si Resnais, faisant sienne l'interrogation de Renoir sur la frontière entre le théâtre et la vie, nous prouvait que *la vie est un théâtre* en ignorant l'impératif supposé du cinéma, la sacro-sainte "impression de réalité", pour se vouer à une *mise en scène* de la dialectique des visages et des paroles sous l'œil attentif et impassible de la caméra, regard d'un "monsieur de l'orchestre" qui aurait le privilège de se tenir sur la scène avec les comédiens. Et, avec les quatre comédiens de **L'amour à mort**, le cinéaste constitue un quatuor à cordes (vocales) et le Verbe se fait Musique.

Théâtralité, disais-je, du fait de la *distance* que Resnais prend par rapport aux règles habituelles du cinéma (réalisme, identification). Musicalité aussi (indépendamment de l'exécution d'extraits de Bach et de Brahms motivés par l'action) dans le traitement du texte superbement servi par les comédiens et qu'on peut savourer en gros plan, et dans la fluidité du récit que n'interrompt aucun "entracte". Je crois qu'il faut admirer le goût du risque chez un cinéaste qui se renouvelle dans sa continuité en se livrant à des "exercices de style" qui relèvent de la haute école de l'expérimentation. Trouvant son bien chez un dramaturge passé de mode (mais qui semble mériter une "réhabilitation"), Alain Resnais nous entraîne, une fois de plus, dans une captivante et convaincante remise en question de la routine expressive et

du confort intellectuel qui règnent de plus en plus dans la création cinématographique.

Marcel Martin
Cahiers du cinéma

Un film noir

Mélo est un film charmeur de serpents. Sondant les intrications du temps blessant, il vous plonge dans un état d'absence comme lorsqu'on est absorbé par une pensée au point d'en avoir le regard fixe et la tête vidée, cristallisée sur une image indicible. Je ne connais pas d'autre film qui mobilise ainsi la concentration, qui obtienne une intensité d'écoute en pénétrant le regard à la façon d'un magnétiseur. Sur la beauté du texte de Bernstein, Resnais donne l'impression de glisser, de ramper, épousant ses méandres, creusant l'immobile apesanteur d'un monologue infini... (...) Jeux de miroirs du temps, empoisonnements de la mémoire, souffle de l'éphémère et temps morts. **Mélo** brasse tout cela jusqu'à cette "petite mort" de la concentration où l'on perd avec émoi-effroi ses repères dans la fascination. Les acteurs frémissent de tout leur corps au présent mais semblent happés dans un drame par les costumes de revenants du passé exactement comme Madeleine dans **Vertigo** d'Hitchcock subissait le charme spectral d'une tragique aieule. **Mélo** et **Vertigo** opèrent décidément le même genre de séduction et pourraient faire un beau double programme d'une soirée magnétoscope. Récemment, en sortant des derniers films d'Alain Resnais **Smoking, No Smoking**, je pensais : ce sont des films roses qui broient du noir. En revoyant **Mélo**, je constatais : c'est un film noir bâti sur une rose. Du bouquet de roses rouges fraîches offert par Marcel pour orner le futur "*tombeau de Montrouge*"

au petit pétale carmin desséché dans un carnet vide évoquant la bouche de la morte, il y a toute la cruauté de la réduction et de la perte. Perte de ce qu'on aime, perte de temps, perte de mémoire... Mais le temps de **Mélo**, tout cela vous rejaillit à la figure avec la force d'incantation d'un parfum. Et la magie est tenace.

Camille Taboulay
Cahiers du cinéma

Entretien avec Alain Resnais

Les héros

On m'a souvent reproché mes héros qui n'étaient pas assez héroïques, avec tout le temps des doutes, faisant ou disant des bêtises, bref des êtres absolument pas exemplaires.

La mort

Dans la grande séquence de Dussollier au début, il y a une espèce de voile invisible, qui donne le sentiment que ces personnages sont quand même des fantômes.

On sent que c'est une pièce où la mort rôde tout le temps. En évoquant constamment le passé dans les vingt-cinq minutes du dernier tableau, on joue forcément avec la mort, puisque c'est du passé. D'ailleurs, la pièce exige un spectateur très actif, puisqu'il doit toujours se remémorer des choses du premier ou du troisième tableau. Là, c'est un vrai contrepoint entre ce qui se passe dans la tête du spectateur et ce que disent les personnages.

L'émotion

Quelle est pour vous l'importance de la

réceptivité du spectateur, lors du découpage ou du tournage ?

Pour tous les films, j'inclus toujours le spectateur dans le découpage. Je ne réussis pas tout le temps, puisque j'arrive parfois à un cinéma très hermétique, mais l'idée de base de toutes les opérations du film, c'est ça. Je ne peux pas concevoir de faire un film sans tenir compte de ce que va sentir, penser le spectateur. Si j'ai essayé d'avoir des constructions dramatiques d'ordre différent, ce n'était pas juste pour le plaisir de casser le fil du récit, c'est parce que je pensais qu'on pouvait obtenir plus d'émotion chez le spectateur.

Quels sont les doutes que vous avez sur la façon dont Mélo va être reçu ?

La question, c'est : est-ce qu'on peut être ému par quelque chose qui en principe tient à un univers oublié, dépassé, et considéré comme de très mauvais goût. Le mauvais goût ne m'a jamais fait peur, mais...

En tout cas, en dépit de ce marquage d'époque très fort, il y a une émotion directe, très à la surface de l'écran. Entre le pôle des sentiments universels et le pôle social-historique daté, ça circule très bien.

Il y a une phrase d'un critique de l'époque, qui disait : "*La caractéristique des personnages de Bernstein c'est une capacité illimitée pour la douleur*". C'est une phrase qui m'est restée pendant le tournage. En effet, la douleur peut partir de rien. Je ne dirais pas qu'on peut être plus malheureux pour une cause minuscule que pour une cause énorme, mais c'est très difficile à jauger. Donc ça, ça peut rester transmissible.

Fanny Ardant

Vous nous parliez des risques techniques que vous avez pris. Il y en a un

autre, qui est de reprendre le "quatuor" de L'amour à mort, et de susciter chez le spectateur l'attente de Fanny Ardant, qu'on entrevoit très brièvement lors de la première séquence, et qui ne réapparaît que beaucoup plus tard...

Oui, c'était aussi un pari... Que Fanny Ardant accepte de jouer le rôle avec enthousiasme m'a fait très plaisir, d'abord parce qu'on pouvait garder le même quatuor que dans le précédent, et parce que je pense que grâce à elle, le spectateur est alerté sur l'importance du personnage. Si on prenait la biographie imaginaire de Christiane, on pourrait faire tout le film uniquement sur elle, sur sa vie à Montrouge. La scène avec le prêtre montre bien qu'elle sait pratiquement tout. Elle va être dans ce conflit : "Est-ce que je dis tout à Pierre ?" Elle peut parler, mais Marcel peut parler aussi. Elle est le premier exposé de ce motif secret. Et la réponse du prêtre m'intéresse beaucoup, quand en effet il lui dit : "Je comprends votre tentation de lui dire la vérité, mais permettez-moi de vous dire, chère madame, qu'à ce moment là vous n'en aurez jamais fini"

S.Toubiana

A.Phillippon

Cahiers du cinéma

Le réalisateur

Un Guignol tragique

Resnais aborde le long métrage par un coup de maître, **Hiroshima mon amour** (1959). L'extrême richesse de cette œuvre est résumée dans son titre : d'une part l'épouvante née de l'explosion nucléaire, de l'autre l'éternel retour de la passion, les deux thèmes se répondant comme les gammes majeure et mineure dans la musique. Cela tient à la fois du requiem et de l'épithalame. Toutes les ressources de la technique narrative sont mises à contribution dans un film qui, selon Louis Malle, "a fait

faire un bond au cinéma". Son film suivant, **L'année dernière à Marienhad** (1961), n'est pas moins révolutionnaire, au moins dans sa forme. Avec l'aide d'Alain Robbe-Grillet, son scénariste, Resnais édifie un puzzle captivant, un labyrinthe à mi-chemin de Julien Gracq et des illusions optiques d'Escher. Surréalisme et psychanalyse sont au rendez-vous, comme dans **Je t'aime je t'aime** (1968) et **Providence** (1977). On aurait tort, cependant, de limiter l'art de Resnais à ces dérivés fantasmagoriques. Ses préoccupations sont aussi bien d'ordre social et politique : le traumatisme de la guerre d'Algérie avec **Muriel** (1963), les désarroi d'un militant gauchiste avec **La guerre est finie** (1966), les scandales financiers de la III^e République avec **Stavisky...** (1974), l'application au comportement humain de la psychologie génétique, **Mon oncle d'Amérique** (1980).

Les sujets, quels qu'ils soient, sont passés au pressoir d'un imaginaire spécifique à chacun d'eux, "enchantés" par un traitement en forme d'opéra, visuel et sonore, spatial et temporel, qui leur donne à tous cette allure caractéristique de cérémonial funèbre, parfois ponctué d'humour. Ainsi **Providence** peut être regardé comme une tragédie de la solitude ou un extravagant vaudeville, s'achevant sur une pointe de nostalgie. Alliage singulier, qui s'explique par la méthode de Resnais : "Quand je commence à rêver sur des personnages, je les vois un peu comme des marionnettes, j'ai envie de les mettre dans des espèces de boîtes, comme au théâtre de Guignol - un Guignol tragique." On n'est pas loin du "drame gai" de **La règle du jeu** de Renoir.

Une œuvre ouverte

Resnais a toujours su s'entourer de collaborateurs de choix, qu'il tient à associer à la réussite finale de ses "composi-

tions" : Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun, David Mercer, Jean Gruault. Ses opérateurs seraient également à citer : Ghislain Cloquet, Sacha Vierny. Mais c'est surtout par la musique que le courant passe : celle-ci est signée Georges Delerue ou Giovanni Fusco, mais aussi Hanns Eisler, Hans Werner Henze et Krzysztof Penderecki.

Les derniers films de Resnais vont dans le sens d'une plus grande spontanéité créatrice, d'une seconde jeunesse, combinée avec une parfaite maîtrise de la dramaturgie : **La vie est un roman** (1983) est un somptueux opéra bouffe ; **L'amour à mort** (1984) un poème orphique ; **Mélo** (1986) une pure visualisation de la pièce de Bernstein, qui affirme hardiment sa théâtralité ; enfin, **I want to go home** (1989) une joyeuse réflexion sur la bande dessinée, conçue comme un exorcisme des caprices du monde moderne. L'idéal du cinéaste semble être l'instauration par les moyens propres de l'image et du son, d'un "récitatif total" (Robert Benayoun) combinant les méandres de la pensée et les prestiges du spectacle. Un plain-chant de la conscience. Ambition sans doute démesurée.

Cet alerte sexagénaire est encore plein de projets : celui sans cesse différé - des aventures d'Harry Dickson, d'après la saga de Jean Ray, un "documentaire onirique" sur le marquis de Sade, une comédie musicale... C'est une oeuvre ouverte par excellence que la sienne : susceptible de multiples interprétations, traversée d'un inextricable réseau d'influences, et exigeant du spectateur une participation active, une descente vertigineuse dans un maelström de fantasmes.

Claude Beylie
Les Maîtres du Cinéma

Filmographie

courts métrages :

Van Gogh	1948
Guernica	1950
Gauguin	1951
Les statues meurent aussi	1953
Nuit et brouillard	1956
Toute la mémoire du monde	
Le mystère de l'atelier 15	1957
Le chant du Styre	1958

longs métrages :

Hiroshima mon amour	1959
L'année dernière à Marienbad	1961
Muriel, ou le temps d'un retour	1963
La guerre est finie	1966
Loin du Vietnam	1967
Je t'aime, je t'aime	1968
Stavisky	1974
Providence	1976
Mon oncle d'Amérique	1980
La vie est un roman	1983
L'amour à mort	1984
Mélo	1986
I want to go home	1989

Smoking 1993
No smoking

On connaît la chanson 1997

Pas sur la bouche 2003

Documents disponibles au France

Revue de presse
Cahiers du Cinéma n°387
Positif n°307, 308, 475
Trafic n°10

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com