



**Dialogue et monologue
dans Hôtel du Nord et
Pépé le Moko**

Maxime Cornette

L'objet de cet article est de faire apparaître, à partir des dialogues et de leur mise en scène, une parenté entre les films *Hôtel du Nord* et *Pépé le Moko*. A mon sens, le célèbre dialoguiste Henri Jeanson avait deux inspirations contradictoires : le dialogisme romanesque et le monologisme théâtral. En faisant référence à Bakhtine en ce qui concerne la première source d'inspiration, je reprendrai sa notion de « dialogue sur le seuil ménippéen », entendu comme une situation de crise qui place les personnages devant un « choix ultime », les forçant à dialoguer de façon inachevée. Nous verrons ensuite comment la tentation du mot d'auteur « menace » l'ouverture et l'inachèvement de ces dialogues entre personnages. Il s'agira finalement d'étudier le dilemme entre une communication interne de personnage à personnage, et une autre dans laquelle l'auteur s'adresse à son public, entraînant l'arrêt de la première communication. La mise en scène du dialogue (cadrage, déplacements des personnages, décor) permet de vérifier dans l'image ce que nous observons dans le texte.

I. Hôtel du Nord

Le dialogue entre Renée et Pierre au début d'*Hôtel du Nord* est un dialogue sur le seuil des plus authentiques. A sa lecture, on peut se rendre compte que Jeanson n'était pas seulement influencé par le théâtre de boulevard ; le registre romanesque dialogique y est en effet très présent. Nous analyserons d'ailleurs ce dialogue en nous inspirant parfois de Bakhtine et de son étude du *Rêve de l'homme ridicule*. Il existe des ressemblances entre l'ouvrage de Dostoïevski et le dialogue de la « chambre 16 » entre Renée et Pierre. Au niveau thématique, on rencontre une culpabilité émergente de l'examen moral ; à un niveau plus formel, on reconnaît la dialogisation de l'idée aux abords du seuil (discussion entre les voix qui examinent une situation ensemble). Car la ménippée est, rappelons-le, le terrain des situations exceptionnelles qui mettent « l'homme face aux questions ultimes ». Les deux amants décident de quitter le monde, mais avant de partir, ils « regardent » leur idée de l'intérieur :

- ⋮→ Pierre. Renée mon amour, il est encore temps de dire non.
- ⋮→ Renée. Si je disais non, il faudrait qu'on se remette à vivre... Quelle corvée et quelle complication.

- ⋮→ Pierre. Tu es prête à tout quitter ?
- ⋮→ Renée. Il n'y a rien à quitter...
- ⋮→ Pierre. Tu te rends compte. Tu te rends compte de ce qu'il va se passer ici dans quelques instants ? /.../
- ⋮→ Renée. ...Puisque nous n'avons rien à espérer de mieux, autant en finir.
- ⋮→ Pierre. Oui, tu as raison. Nous avons tout essayé n'est-ce pas ? Les autres n'ont pas voulu de nous c'est sûr. Tout a toujours foutu le camp autour de nous. Alors laissons ça là et pas de remords.
- ⋮→ Renée. Pas de remords. On s'est aimé voilà tout.

Comme le dit Bakhtine, « la syncrèse des dernières positions dans le monde est un élément caractéristique de la ménippée ». La voix de Renée intervient dialogiquement dans l'introspection de Pierre :

- ⋮→ Pierre. Au fond je mérite de disparaître, je suis un lâche. Au point où nous en sommes, je devrais avoir le courage de descendre un type pour le voler. Jouer le tout pour le tout mais non, j'oserais

jamais même pour toi. Ce que je suis moche.

→ Renée. Dis-moi, aurais-tu quand même envie de te tuer si tu ne m'avais pas rencontrée ?

→ Pierre. Non. J'aurais pas eu envie d'être heureux.

→ Renée. On n'a que notre amour au monde. Et rien de plus.

→ Pierre. Les autres n'ont pas d'amour. Et ils ont le reste. Seulement le reste ça vaut rien. Ca vaut même pas la peine de se détruire. Tu verras là-bas ça sera merveilleux. On sera libre. Et puis tu sais, là-bas, c'est épatant.

→ Renée. Là-bas ! ?

→ Pierre. Oui, plus rien n'aura d'importance. On sera heureux. On sera...oui, on sera mort sous une bonne étoile. Tu es déjà partie en voyage ?

→ Renée. Non.

→ Pierre. Non. Et bien là dis-toi que ce sera notre voyage de noces. Dans une heure on sera loin, loin de tout. Et jamais on ne reviendra. Tiens, le visage de la petite bonne qui nous a reçus à l'hôtel, on ne le verra jamais plus. La voix de la logeuse de la rue du Caire, on ne l'entendra jamais plus. Jamais plus on ne marchera dans la nuit pour gagner l'aube, jamais plus. Et le rire de ton ancien patron et les cris du marchand de frites qui nous refusait du crédit, tout sera mort pour nous.

Le couple rappelle la figure centrale des héros ménippéens seuls face au monde, comme exclus par les autres de par la vérité qu'ils possèdent. Intervient alors un thème de la ménippée Stoïcienne ; le sentiment de l'indifférence absolue à tout, que Pierre exprime pendant son examen : « Seulement le reste ça vaut rien, ça vaut même pas la peine de se détruire ». Cette indifférence universelle et l'idée de non existence conduisent le couple à l'idée du suicide. La séquence dresse alors un tableau des instants précédant l'acte ; Jeanson a écrit un dialogue sur le seuil classique.

D'autres éléments traditionnels du genre sont présents, comme le rêve-crise. Cela peut se définir comme une régénération de l'homme par le rêve, qui lui permet d'entrevoir la possibilité d'une vie différente en un autre lieu (l'Olympe dans les Ménippées traditionnelles). La vérité de ce rêve ne peut être que l'objet d'une vision vivante, voire idéalisée, dans le dialogue (« Et puis tu sais là-bas, c'est épatant... »). On retrouve là le principe dialogique de « l'incarnation de l'idée », de la fusion entre cette idée et la personnalité qui l'exprime. Au cours de cette scène, l'idée de mort est représentée dialogiquement, elle circule en image artistique à travers des consciences qui la partagent.

Les dispositifs scéniques sont chargés de connoter le symbolisme enfer / Olympe du dialogue sur le seuil, qui est en fait la borne de passage entre la crise et la régénération. L'espace du dialogue et la mise en scène soulignent donc fortement tout ce que représente le seuil. Le début du dialogue se situe à la fenêtre ouverte de la chambre, seuil au sens propre et au sens figuré de la situation. Les plans quasiment frontaux des personnages accentuent l'idée d'une mise à l'épreuve et d'une expérimentation morale. Le regard de Renée, vers la rue déserte et silencieuse, devient un regard vers son idée, c'est-à-dire la mort.

Personnage en crise et à la recherche de son équilibre (le thème de la petite fille malheureuse est fréquent dans les courants ménippéens), Renée est au centre d'autres dialogues sur le seuil dans le film, où son rêve-crise est à nouveau formulé, prenant alors d'autres formes :

→ Renée. (avec Edmond sur le banc). Emmenez-moi ! Partons ! On a failli couler, on a raté des tas de choses. Ne restons pas là. Il y a une autre vie pour nous, quelque part, ailleurs. Ca réussira peut-être, je n'attends plus rien de personne. Avec nos deux malheurs, on peut faire une grande...

↳ Edmond. Une grande catastrophe...Ce serait trop beau...

L'espace du dialogue connote encore une fois le seuil. Le dialogue se déroule au bord du canal Saint Martin, qui est la frontière entre l'hôtel (enferment) et l'idée de liberté. Les cadrages sont assez proches de ceux rencontrés au cours du dialogue dans la chambre avec Pierre ; inscrivant les personnages côte à côte de manière presque frontale, ils nous évoquent une mise à l'épreuve de l'idée par les personnages.

Cette partie de l'action entraîne un autre dialogue sur le seuil, étape finale avant le départ vers Port-Saïd. Il se déroule à la barrière du pont du bateau « La Josyane », espace qui a la même fonction et le même symbolisme que la fenêtre de la chambre d'hôtel lors du premier dialogue entre Renée et Pierre. Le regard de Renée vers la mer a le même sens que son regard vers la rue ; elle regarde vers son idée. Encore une fois, la mise en scène multiplie les cadrages de face des deux personnages en pleine expérimentation morale :

↳ Renée. Tu ne regrettes rien au moins ?

↳ Edmond. Mais non, puisque c'est toi qui a eu cette idée de Port-Saïd.

↳ Renée. Tu n'auras pas envie de rentrer au dernier moment ?

↳ Edmond. Non, mais je me demande si pour toi, j'ai eu raison de t'écouter.

↳ Renée. Il faut partir, et vite. Crois-moi. Tu verras Port-Saïd, c'est très bien. Et puis là-bas, on sera libre, ce sera merveilleux. /.../

↳ Edmond. Ah c'est rigolo...Tu disais « faut partir » et plus tu parlais, plus tu regrettais tout ce qu'on va laisser. Plus tu voulais me convaincre, et plus tu perdais confiance...C'est ça, hein ? Tu as eu envie de foutre le camp. Malgré toi, hein ? Ah c'est formidable l'impression que j'ai eue.

Comme lors du dialogue entre Renée et Pierre, la voix de l'autre personnage, ici Edmond, entre dialogiquement en contact avec celle de l'autre, pénétrant dans l'introspection de Renée et faisant l'examen moral avec elle. Ici la tension entre « monologisme et dialogisme » est importante, car en dépit d'un mode dialogique (discussion entre les voix aux abords du seuil), le fait que Jeanson écrive pour Juvet l'incline à « monologiser » les répliques. Juvet incranant tout ce que Jeanson adorait (le monde du théâtre et surtout les comédiens), on sent revenir l'univers théâtral du mot d'auteur en porte-à-faux avec les codes du roman dialogique. Cela n'avait pas été le cas pour les énoncés de Pierre, personnage joué par Jean-Pierre Aumont que Jeanson n'admirait pas comme Louis Juvet, et avec lequel il n'a pas été tenté de faire des mots d'esprit. Pour les répliques d'Edmond, Jeanson respecte les codes du dialogue sur le seuil (orientation des mots vers la crise intérieure de Renée), mais on sent parfois une sorte de tentation forte de faire des mots par l'entremise de son comédien fétiche et porte-parole :

↳ Edmond. Toutes les femmes ont des défaillances, hein ? Des espèces de cafards, des siroccos personnels.

Cette notion de tension entre dialogue et monologue est par ailleurs très représentative des autres dialogues sur le seuil du film. Ceux-ci se déroulant entre Juvet et Arletty, acteurs de théâtre que Jeanson admirait, on peut affirmer que ce sont les acteurs qui déterminent la nature et le registre des dialogues de Jeanson (tout à fait dialogiques entre Renée et Pierre, nuancés en ce qui concerne Edmond et Raymonde). Personnages en crise comme Renée et Pierre, Raymonde et Edmond sont également positionnés aux abords de seuils. Les lieux où ils évoluent se concentrent en des points de crise où leurs destins changent subitement de trajectoire (les retournements brutaux font partie des caractéristiques de la Ménippée). Leurs dialogues se déroulent dans des chambres qui donnent

sur des paliers ; ce dispositif est celui du seuil :

- ↳ Edmond. Ça commence à sentir mauvais pour moi ici. Il y a des signes qui ne trompent pas.
- ↳ Raymonde. Tu veux te planquer ?
- ↳ Edmond. J'veux changer d'air. Ma vie n'est pas une existence.
- ↳ Raymonde. Ah ben si tu crois que mon existence c'est une vie.

On remarque une tension très nette entre la subjectivité du personnage (examen moral et introspection) et celui de l'originalité stylistique (qui renvoie à une facette monologique d'auteur). D'un côté on reconnaît des éléments du dialogue de Pierre et Renée, mais à cela s'ajoute le mot d'auteur d'influence théâtrale qui, monologique, clôt la scène sur une chute spectaculaire achevant le dialogue (alors que la scène entre Renée et Pierre est longue, les répliques de l'un appelant celles de l'autre pour donner un portrait moins objectif des personnages).

La réalité du seuil est en fin de compte plus représentée dans l'espace du dialogue que dans le dialogue lui-même : la chambre de l'hôtel et la porte apparaissent comme les bornes séparant l'enfer du personnage (ça commence à sentir mauvais pour moi ici /.../ j'veux changer d'air) et son rêve-crise (qui est en dehors de l'hôtel). La suite de l'expérimentation d'Edmond se déroule à la fenêtre de la chambre, la dernière borne avant le changement :

- ↳ Edmond. Le temps de régler deux petites affaires et on part pour Toulon. Tiens-toi bien, le 10 à cette heure-ci, on prendra le pastis sur la place de l'Arsenal. *(La caméra s'est arrêtée. Elle cadre la fenêtre de l'extérieur de l'hôtel. Edmond, en plan américain, s'accoude à la balustrade et regarde dehors).*
- ↳ Le regard d'Edmond rappelle celui de Renée :

(Extrait de la didascalie avant le dialogue). Plan moyen, raccord dans l'axe ; la fenêtre vue de l'extérieur. Renée est appuyée sur le chambranle de la fenêtre ouverte, elle regarde dehors.

Cette fonction du décor de la chambre est encore mise en avant dans la scène qui va finalement trancher sur la question examinée dans le dialogue d'Edmond (partir de l'hôtel). Nous retranscrivons encore les didascalies qui apportent un éclairage intéressant : *Raymonde porte un ensemble écossais et un parapluie accroché à son bras. Elle passe devant Jeanne (la caméra la suit) et ouvre la porte à Edmond, qui fait un pas dans la chambre.*

- ↳ Edmond. On ne part plus.
- ↳ Raymonde. Quoi ?
- ↳ Edmond. Tiens, voilà les billets...Tu iras te faire rembourser, on ne part plus. *(Il entre dans la chambre. La caméra le suit).*
- ↳ Raymonde. *(le suivant)* Et pourquoi, qu'est-ce s'est passé ? Tu sais bien que l'air est malsain pour toi ici. Nazarède revient, s'il te descend.

Dans ce dialogue, le seuil est mis en valeur par les déplacements de l'acteur, qui franchit la porte de la chambre pendant ses répliques. Mais en fin de compte, en le voyant réintégrer l'espace qui l'oppressait peu avant, on comprend que l'enfer d'Edmond est plus caractérisé par sa maîtresse que par le lieu ; plus exactement cet enfer vient d'une association des deux (vie commune avec Raymonde dans l'hôtel). C'est ce que va confirmer la scène suivante sur la passerelle, où Edmond va lui-même mettre fin au dialogue :

- ↳ Raymonde. Pourquoi qu'on part pas pour Toulon ? Tu t'incrutes, tu t'incrutes. Ça finira pas faire du vilain.

- ⋮→ Edmond. Et après ?
- ⋮→ Raymonde. Oh, t'as pas toujours été aussi fatalitaire.
- ⋮→ Edmond. Fataliste !
- ⋮→ Raymonde. Si tu veux, le résultat est le même... /.../
- ⋮→ Raymonde. Allons à l'étranger, aux colonies.
- ⋮→ Edmond. Avec toi ?
- ⋮→ Raymonde. C't'idée !
- ⋮→ Edmond. Alors ce sera partout pareil. J'ai besoin de changer d'atmosphère, et mon atmosphère, c'est toi...

Nous sommes au comble de la tension entre monologue et dialogue. Cette scène est la plus célèbre de Jeanson, elle contient la réplique et le mot « atmosphère » qui sont encore dans toutes les mémoires. Il s'agit, sur le principe, d'un dialogue sur le seuil consistant à examiner une « question ultime » dans laquelle se rencontrent les voix des personnages. Pour autant, le fait que cette scène soit jouée par les deux acteurs fétiches de Jeanson fait basculer l'écriture en registre monologique, où l'accent est avant tout mis sur la variété stylistique (argot et néologismes de Raymonde), faisant de l'introspection partagée une sous-dominante. Il en résulte que la décision d'Edmond est prise en dehors d'un réel dialogue avec Raymonde, tout se « règle » en répliques spectaculaires qui achèvent plus le dialogue qu'elles ne l'approfondissent. De tous les dialogues sur le seuil du film, celui-là est d'ailleurs le seul à ne pas être suivi d'un changement d'avis, d'un retour en arrière. La question est définitivement réglée ; le personnage sait ce qu'il veut et n'a pas besoin du regard de l'autre aux abords du seuil (contrairement aux autres scènes où le point de vue de l'autre intervient).

Ce côté monologique est exprimé dans la mise en scène. Alors que les personnages qui dialoguaient réellement (Pierre et Renée, Renée et Edmond) étaient physiquement rapprochés dans le même cadre, (leurs corps entraient en contact comme leurs voix), Raymonde suit Edmond sur la passerelle, s'arrêtant puis repartant comme à la recherche d'une écoute et donc d'un dialogue.

Pour finir, le décor est encore une fois plus représentatif de la logique du seuil que l'écriture elle-même. La passerelle est la borne entre l'hôtel et l'ailleurs, la décision prise au cours du dialogue sur cette passerelle est parfaitement illustrée par les sorties de champ respectives des personnages, qui partent chacun de leur côté, n'allant pas vers cet « ailleurs » ensemble.

En observant Raymonde à la suite de cette séquence, on remarque qu'elle va reproduire littéralement le même dialogue (ou monologue) qu'Edmond :

- ⋮→ Raymonde. Avec ou sans punaises, cette chambre me sort par les yeux. /.../
- ⋮→ Raymonde. (Sèchement, à Renée) Laissez mon lit, je le ferai moi-même s'il y a lieu. D'ailleurs c'est inutile, je vais le quitter.
- ⋮→ Renée. Votre lit ?
- ⋮→ Raymonde. Non, Edmond.

Comme chez Edmond, « l'enfer » est caractérisé par le lieu (la chambre), le personnage en ressent une crise qui la pousse à partir. Cependant un peu plus loin, après que Nazarède et son complice ont questionné Renée au sujet d'Edmond, Raymonde revient sur sa décision comme Edmond (elle reproduit les mêmes paroles) :

- ⋮→ Renée. Je vous aide à descendre vos valises ? (*Raymonde se retourne vers Renée à mi-chemin*).

↳ Raymonde. Non, je ne pars plus. Moi aussi, j'ai mes caprices. (*Elle sort par la gauche du cadre. L'image suivante apparaît par la droite.*)

Raymonde a mis à l'épreuve son idée (quitter Edmond) dans des espaces qui comprennent l'image du seuil (l'escalier, la porte de la chambre). Le seuil est également l'endroit des retournements brutaux. Ainsi elle repart par la porte qui donne sur l'escalier au moment où elle annonce son changement d'avis soudain (la reprise des paroles d'Edmond est redoublée par des déplacements physiques similaires). Toutes ses répliques entrent ainsi en résonance avec l'espace de l'Hôtel et ses nombreux seuils.

>>>

II. Pépé le Moko

Jeanson utilise aussi cette forme de dialogue dans *Pépé le Moko*. Pépé est dans un état de crise perpétuelle, il désire partir comme les personnages d'*Hôtel du Nord*. A l'image de Renée, Pierre, et Edmond, son rêve-crise se situe dans l'évocation d'un Pays idéal situé en dehors de la casbah. Les dialogues de ce film fonctionnent ainsi d'une manière très proche de celle rencontrée dans *Hôtel du Nord*. La notion de seuil est une nouvelle fois très appuyée dans le décor et la mise en scène, alors qu'au niveau des paroles on retrouve un va et vient paradoxal entre mot de personnage et mot d'auteur. Une nouvelle fois, c'est sans doute l'acteur, ici Jean Gabin, qui incite Jeanson « à colorer » des répliques individuelles plus qu'à mélanger des énoncés intersubjectifs.

Nous commencerons par citer des plans de visages où n'interviennent pas les paroles, laissant à la mise en scène et au décor le soin « de lancer » le personnage vers son examen moral. Lorsque Pépé regarde la mer, assis sur le muret de sa terrasse, on pense immédiatement à Renée et Edmond regardant au dehors par la fenêtre de l'hôtel. Arrive peu après la confrontation dans le dialogue, où le mot sur soi du héros rencontre la conscience de l'autre personnage :

- ↳ Ines. Qu'est-ce que tu regardes comme ça Pépé ?
- ↳ Pépé. Oh, rien, la mer, les bateaux...
- ↳ Ines. Ca te donne pas mal de mer de regarder les bateaux après le déjeuner ?
- ↳ Pépé. Et toi, ça te fait pas mal à la tête de me poser des questions pareilles ? /.../
- ↳ Ines. Ah, cries pas comme ça.
- ↳ Pépé. (exaspéré) Eh, je crie pas, je pense !
- ↳ Ines. Ah, t'as tort de penser à des trucs. T'as pas l'habitude. C'est ça qui te fait mal à la tête.
- ↳ Pépé. Ah, là, là, quand donc je quitterai ce bled ?
- ↳ Ines. Encore ?
- ↳ Pépé. Ouais, encore, je suis comme l'Angleterre, mon avenir est sur mer. (*Ines est entrée dans la pièce, elle se tient debout sur le palier, puis descend accompagnée en panoramique jusqu'au lit.*)
- ↳ Ines. Tu t'ennuies avec moi ?
- ↳ Pépé. Mais non, je m'ennuie avec Alger...

Au niveau du décor les allusions au seuil sont fréquentes et toujours jumelées à des répliques expliquant la crise de Pépé. Le moment où il se dirige plus sensiblement vers le mot sur soi correspond à son entrée dans l'espace domestique, celui-là même dont il dit être lassé. Comme

dans *Hôtel du Nord*, on retrouve une inspiration naturaliste à travers l'importance donnée au milieu, traité comme un des « actants » principaux du récit qui empêche les personnages de se réaliser. La ressemblance entre les deux films va au-delà, puisque les personnages (Edmond et Pépé) assimilent pareillement ces milieux à leurs maîtresses. A partir de ces personnifications, sensibles dans des répliques spectaculaires et « jumelles » (« si tu venais avec moi tu serais une sorte de casbah portable », et « j'ai besoin de changer d'atmosphère, et mon atmosphère c'est toi »), on peut extrapoler et voir le milieu comme un « personnage » à part entière de ces deux films « d'atmosphère ».

Pendant la scène Pépé descend les escaliers qui ajoutent la symbolique du haut et du bas, intimement liée à celle du seuil et à sa valeur de frontière. Cette fonction de l'espace agit de façon permanente puisque la casbah est entièrement faite d'escaliers géants qui séparent le monde de Pépé de celui de Gaby ; l'enfer (Alger) de l'Olympe (Paris). Ainsi on peut lire cette scène comme une sorte de métonymie, ou partie pour le tout, qui résume magistralement le film et en annonce le cadre. Après une forte crise de Pépé, alors que Gaby n'est pas venue au rendez-vous fixé, Pépé décide de descendre en ville pour aller la retrouver :

↳ Pépé. Assez...Je descendrai tout de suite en ville...Ah elle peut pas monter la petite ; elle peut pas. Mais moi je descendrai. Et puis personne ne m'en empêchera, t'entends, personne !

En jouant sur les mots, on peut qualifier ce passage de « monologue sur le seuil », car le personnage y prend seul la « décision ultime » de sortir de la casbah où il est en sûreté. La mise en scène orchestre alors parfaitement la descente vers Alger, insistant sur la symbolique des lieux, essentiellement des seuils (porches et escaliers) que Pépé franchit dans son désir d'aller retrouver Gaby. Au terme de sa descente effrénée vers le centre ville d'Alger, Pépé trébuche sous un porche. La mise en scène le montre quelques instants, à l'endroit précis d'une borne où il met son idée à l'épreuve. Hésitant un court moment à franchir le seuil, il repart frénétiquement avant qu'Inès parvienne à le retenir in extremis. Ce plan sous le porche rappelle celui où Edmond franchit nonchalamment le pont du canal à la fin d'*Hôtel du Nord* ; il fait partie d'une même esthétique cinématographique du seuil, produite à partir de formes littéraires transposées identiquement dans ces deux films frères.