« Quand on a l'honneur d'être vivant... »

Francis Ramirez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1823>

DOI : 10.4000/doublejeu.1823

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 13-22

ISBN : 2-84133-255-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Francis Ramirez, « *« Quand on a l'honneur d'être vivant... »* », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1823> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1823>

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

« QUAND ON A L'HONNEUR D'ÊTRE VIVANT... »

Sacha Guitry aimait à répéter un mot de son père, le grand comédien Lucien Guitry. Ce mot n'est pas un mot d'esprit, mais il est bien mieux que cela. C'est peut-être un talisman, c'est sans doute une clef qui permet de mieux comprendre une œuvre que l'on a crue frivole et qui, au fond, est grave, et même pudiquement grave. Voici ce que disait Lucien, à table avec ses amis Jules Renard, Tristan Bernard, Alfred Capus et Alphonse Allais, quand le feu d'artifice de l'esprit français avait tiré ses dernières fusées ; il attendait un silence, et puis, levant la tête, laissait tomber d'un ton pénétré : « *Quand on a l'honneur d'être vivant...* » On attendait la suite, mais elle ne venait jamais, et la phrase restait suspendue, impérieux rappel du devoir qu'ont les hommes d'être à la hauteur du destin de vivre...

Or, l'art de Sacha Guitry, que ce soit au théâtre ou au cinéma, nous paraît tout entier animé par cette conscience terrible et superbe à la fois que l'on n'est rien si l'on ne se montre digne, en toutes circonstances, de *l'honneur d'être vivant*. Pour Sacha, plus bergsonien qu'on ne l'aurait imaginé, cela implique de préserver absolument dans l'œuvre – de son écriture à sa réalisation et à sa représentation – la part du mobile, du souple, de l'inattendu. On pourrait dire aussi la part de la *présence*, cette chose indéfinissable qui sépare une mise en scène morte, anonnant de façon prévisible les prescriptions d'une pensée passée, d'une mise en scène vivante, où le comédien, fût-il cinématographié, semble encore respirer à l'instant même de sa trouvaille.

Cette obsession de présence éclaire d'un jour singulier une œuvre long-temps prise pour son contraire, c'est-à-dire pour un automate de pure rhétorique. C'est elle que nous voudrions évoquer ici.

Le premier et très profond dégoût de Sacha Guitry pour le cinéma vient en partie de là. « Le théâtre, c'est du présent ; Le cinéma, c'est du passé ; Au théâtre les acteurs jouent ; Au cinéma, ils ont joué » a-t-il répété sur tous les tons des années vingt aux années quarante¹, bricolant à l'occasion des théories dont l'audace et la vérité résident dans leur caractère presque enfantin. De quoi se plaint-il, en effet ? Par exemple du fait qu'au cinéma tout est joué d'avance, que l'acteur, lorsque enfin il sera au contact du public, ne pourra plus rien changer de son interprétation et passera pour un imbécile s'il provoque un rire qu'il n'avait pas prévu. Pauvre acteur ! dès lors obligé de jouer entre chien et loup, d'avoir toujours l'air d'en penser long pour ne pas être pris en flagrant délit d'inadvertance ou de sottise. Tandis qu'au théâtre, le comédien, comme un danseur qui suit sa partenaire, adapte constamment son rythme à celui de la salle et, quoi qu'il arrive, n'ignore ni les braves ni les lazzis.

Sans doute aussi ce grand refus du cinéma était-il inspiré par la crainte que l'art nouveau ne fit tort au théâtre, ce théâtre qui, pour le digne fils de Lucien, est le temple même de la présence. La part de mauvaise foi, tour à tour amusante et odieuse, que l'on rencontre dans tant de ses articles polémiques contre le cinéma, s'explique certainement par ce sentiment qu'en l'attaquant, il défendait un bien de famille, sa maison, sa vraie patrie.

Au théâtre vient le public, au cinéma entre la foule ; Je n'aime pas le cinéma,
c'est un art déplorable ; Le théâtre, c'est positif, la pellicule est négative² !

Litanies d'une aversion qui, en même temps qu'elle exprime un rejet, prépare une étonnante conversion. Car, lorsqu'il entre en cinématographie,

1. Cette citation est extraite d'un article donné aux *Cahiers franco-allemands* en mai 1942. L'essentiel de l'argumentaire de Guitry a été formulé dans une conférence significativement intitulée : *Pour le théâtre et contre le cinéma*, donnée de l'automne 1932 au printemps 1933. On y trouve par exemple : « Le cinéma n'est même pas du réchauffé – c'est du refroidi. La scène que vous voyez sur l'écran a été chaude pendant trois minutes, il y a de cela trois mois – le jour où elle a été tournée – mais aujourd'hui elle est refroidie. C'est de la conserve. » (Sacha Guitry, *Le Cinéma et moi*, André Bernard et Claude Gautéur (éd.), Paris, Ramsay, 1984, p. 63).
2. Déclaration mémorable faite à un journaliste de *L'Indépendance belge*, le 18 novembre 1933.

avec *Pasteur* en 1935, Guitry ne renie pas ses opinions³ ; bien au contraire, il tiendra désormais compte de tous ses griefs passés, et même de ses foudraces théoriques les plus humorales, pour inventer un cinéma différent où la souplesse, la vie, la présence auront enfin toute leur place.

Pense-t-il sincèrement que le cinéma est une sorte de contraire du théâtre ? Il le fera croire en tout cas en imaginant ces génériques absolument novateurs dans lesquels, agissant au rebours de ce qui se pratiquait au boulevard, il fait saluer les comédiens non pas à la fin du spectacle, mais au début. Or, ce tête-à-queue n'est pas seulement une trouvaille, il est le symptôme précieux d'un état d'esprit et d'une méthode : pour restaurer de la présence dans un art qu'il persistera à considérer comme un art mort-né, il faut faire le contraire de ce qui se fait. *Il faut contredire*.

Et Guitry se lance dans cette aventure protestataire, bousculant avec allégresse quelques-uns des usages les plus solidement établis.

La presse cinématographique, surtout cinéphilique, militait bien avant les années trente pour donner du cinéma l'image d'un art véritable, ayant droit comme les autres au sérieux, à la lenteur, voire à la composition. Guitry prend le parti inverse. Ses films seront des pochades, des histoires dessinées sur des bouts de nappe en papier, de petites fêtes entre amis. Un tel impératif de rapidité va parfois jusqu'à la franche provocation : « Vous êtes bien M. Sacha Guitry ? » lui demande ainsi le curé Génin au tout début du *Mystère Cantenac* (1950) :

SACHA GUITRY : Jusqu'à preuve du contraire, monsieur le curé, je suis cette personne.

LE CURÉ : Avez-vous le temps de faire un film en ce moment ?

SACHA GUITRY : On a toujours une demi-heure devant soi, Monsieur...

Mais au-delà du plaisir, bien réel, d'être outrecuidant et de montrer que l'on travaille vite tandis que les autres besognent, il y a aussi cette conviction, très guitryenne, que rien n'est *vivant* qui ne soit aigu et incongru,

3. Voici, par exemple, ce qu'il écrivait encore pour lui-même en 1952 : « Je me suis permis de déclarer que le cinéma était du théâtre en conserve – que l'acteur sur l'écran ne jouait pas, mais qu'il avait joué – que c'était le refuge des incapables – et cent autres gentillesse qui étaient tout à fait de nature à me faire détester. Or, le temps a passé. J'ai fait moi-même un film ou deux – puis trois, puis cinq, puis dix – j'en suis à mon trente-deuxième film aujourd'hui – et tout ce que je pensais de mal du cinéma *par principe*, je le pense aujourd'hui en connaissance de cause. Seulement, maintenant, je ne le dis plus sur le même ton. » (*Le Cinéma et moi*, p. 104.)

comme conquis sur l'instant et volé à l'esprit de système, c'est-à-dire à la mort.

Son goût, assez ostentatoire, pour une certaine ignorance technique nous semble venir de là, bien plus que d'une négligence que toute une vie consacrée au travail démentirait avec la dernière vigueur. Jacqueline Delubac, qui fut la plus fine de ses cinq épouses, l'avait parfaitement deviné. Se souvenant du tournage de *Bonne Chance* en 1935, elle revoit Sacha écouter le technicien que le producteur avait chargé de l'assister ; il lui expliquait patiemment les objectifs, les lumières, les contrechamps, tandis que Guitry, qui depuis longtemps avait pris son parti de faire les choses sans les savoir, ne feignait même plus d'écouter, se contentant de dire – et avec quelle insolence ! – des « oui, oui », des « tiens ! » et des « Ah ! bon... » Et Jacqueline Delubac a cette conclusion, qui révèle la plus grande complicité d'esprit avec son impossible mari :

Il allait très rarement au cinéma. [...] Et s'il avait beaucoup vu de films, peut-être n'aurait-il pas eu cette innocence qui lui a beaucoup servi, cette faculté à aller directement à ce qui lui était utile⁴.

Cocteau, ami de jeunesse de la rue d'Anjou, exprimait la même chose en une formule plus scintillante : « Fécondité de l'insuffisance. »

*
* *

La façon dont Guitry répétait avec ses acteurs procède de la même fausse désinvolture. Que ce soit au théâtre ou au cinéma, il rêvait de prolonger la vie en jouant. Son désir était qu'entre la lecture et la répétition, puis entre la répétition et la représentation ou le tournage, les transitions fussent presque imperceptibles, qu'on ne se rendît pas tout à fait compte du moment où l'on avait quitté la conversation pour entrer dans le travail. *L'honneur d'être vivant* ne devait surtout pas s'interrompre ; il devait au contraire perdurer jusqu'à la dernière image enregistrée et jusqu'au dernier baisser de rideau. Pauline Carton, José Noguéro⁵, Jeanne Fusier-Gir, Noël

4. Jacqueline Delubac, in Jacques Lorcey, *Sacha Guitry et son monde*, Paris, Séguier (Empreinte), 2001, t. I, *Son père, ses femmes, son personnel*, p. 99.

5. Le comédien José Noguéro, qui interprète notamment l'infant d'Espagne dans le film *Le Diable boiteux* (1948) et qui fut professeur au conservatoire d'art dramatique du XIX^e arrondissement de Paris, laisse du travail avec Guitry un très intéressant récit : « L'atmosphère du travail théâtral avec Sacha était inouïe ! Il n'y avait pas de répétitions ! C'était la conversation de son salon ou de sa loge qui continuait sur scène. On parlait, on parlait et tout à coup il disait : "Maintenant, si vous le voulez bien, mettez-vous à gauche et continuons le texte..." »

Roquevert, Michel François, Georges Marchal ou Michel Simon l'ont dit, chacun à sa manière : Guitry ne paraissait pas travailler ni faire travailler les autres, mais – ce qui est tout différent – vivre et faire vivre le travail.

Cela explique que cet homme tyrannique (et il l'était profondément dans le privé), ne dirigeait ses comédiens qu'avec la plus grande discrétion. Ainsi n'indiquait-il guère de gestes, et encore moins d'intonations, n'exigeant qu'une chose – mais sur laquelle il se montrait intraitable : que son texte fût su par cœur. La brochure, en effet, était, sur scène ou sur le plateau de cinéma où l'on répétait, absolument proscrite. Sa présence aurait rappelé que l'on travaillait, que les lignes avaient été tracées, les mots préparés, les surprises rodées ; le contraire, en somme, de cette restitution de vie qui était sa plus haute et sa plus constante exigence.

Pour entretenir la merveilleuse illusion d'une œuvre délivrée des affres de la naissance, Guitry, bien entendu, avait des trucs et des complices. Son truc le plus efficace – mais peut-on appeler ainsi ce qui relève d'une si belle qualité d'âme ? – était, pour mettre les autres en confiance, de faire lui-même confiance, et absolument.

Michel Simon, auquel il rend un si vibrant hommage dans le prologue de *La Poison*, s'était ainsi entendu demander, au premier jour du tournage, ce qui pourrait le rendre heureux. Et le comédien, en l'occurrence plus guitryen que Guitry, de répondre qu'étant tout à fait incapable d'exprimer un même sentiment deux fois de suite, il désirait que ses plans ne fussent tournés qu'en une seule prise et sans retouche d'aucune sorte. C'était évidemment demander beaucoup, mais la promesse fut donnée, et le film – l'un des plus puissants de Guitry – réalisé en onze jours seulement.

À Georges Marchal, fort intimidé au moment d'interpréter Louis XIV jeune dans *Si Versailles m'était conté*, Guitry fit élégamment une offre de même nature ; il dit, au jeune et beau comédien qu'il voyait très anxieux :

Cher Georges Marchal, ne vous inquiétez de rien. Je veux que vous soyez heureux de tourner ce rôle magnifique et que rien ne vienne vous troubler. Messieurs les techniciens vont avoir l'extrême obligeance d'installer trois caméras, qui vous filmeront en même temps sous trois angles différents : nous ne garderons que l'image la plus réussie. D'autre part, si ma présence vous gêne, je vais m'éloigner et faire quelques pas dans les jardins. Vous déciderez vous-même du moment où l'on devra tourner⁶.

⁶ Tout à l'heure, vous passerez à droite... » On disait le texte de la pièce pendant un moment, puis il enchaînait sur une nouvelle conversation impromptue. Cela allait cent fois plus vite qu'avec un metteur en scène "sérieux". » (José Noguero, *ibid.*, p. 144.).

6. *Ibid.*, p. 235.

Les complices de Sacha dans cet art tout propitiatoire furent peu nombreux, et plus souvent des femmes que des hommes. Pauline Carton, indéfectible amie qui, sous son éternelle livrée de domestique, fanfaronnait une feinte sottise, et Jeanne Fusier-Gir qui, ayant connu le maître très jeune, avait le rare privilège de lui dire *tu*, donnaient secrètement la réplique entre les poses où l'on devait régler un éclairage ou installer un décor. Il se faisait, mine de rien, un petit cercle autour de Guitry, et l'une ou l'autre de ces fines mouches lançait le dé : « Vous rappelez-vous, Sacha, cette histoire... ». Et mon Dieu, oui, Sacha se la rappelait cette anecdote et la commençait, prenant son temps afin que tous ceux qui venaient grossir le cercle pussent l'entendre et s'en amuser comme d'une chose spontanée et dont le souvenir vivant venait d'éclore. L'histoire finie, le travail reprenait en douceur, tout éclairé encore d'une bonne humeur dont la réverbération allait s'étendre jusqu'à la caméra. Le but était atteint.

*
*   *

Comme partenaire, Guitry faisait également tout ce qu'il pouvait pour que son jeu maintînt sa vie et sa présence jusque dans les moindres détails. Beaucoup de ceux qui jouèrent avec lui l'ont dit : il possédait au plus haut degré l'art, si difficile, d'écouter. Même lorsqu'il était de dos et que, par conséquent, ni le public ni la caméra ne pouvaient surprendre ses réactions, Sacha Guitry ne perdait pas une miette d'un texte, d'un jeu, d'une émotion surtout, qu'il connaissait certes par cœur, mais à laquelle il savait que la sienne était indispensable. Même invisible, même masqué, même hors du champ, il ne tolérerait pas qu'un spectacle eût des angles morts. Plusieurs de ses films gardent la trace – on pourrait dire aussi la leçon – de cette constante vigilance, de ce désir de « tout habiter ». Dans *Deburau*, au début de ce que le film, avec entêtement, persiste à appeler l'acte III, on le voit ainsi écouter avec toute son âme la fraîcheur juvénile de Michel François, qui interprète son fils. Le jeune acteur est excellent, avec ce mélange de grâce fragile et de certitude un peu niaise qui font le beau ridicule de la jeunesse ; mais Guitry est extraordinaire de tension et de présence. La parole de son fils tombe sur son visage terne de malade comme une pluie apaisante. Et là, tout à coup, apparaît cette attention charmante d'un vieil et puissant acteur pour un débutant : Guitry, autorisé par l'émotion qui étreint son personnage, se cache le visage dans les mains et, sans cesser d'être à l'image, s'absente avec délicatesse. Il procède, pour ainsi dire, à un découpage à l'intérieur du plan ; il invente une manière de semi-hors champ que l'on pourrait appeler *l'effet paravent*⁷.

7. Cette façon d'atténuer « sa lumière », de se diminuer tout en restant présent, sera reprise dans le prologue de *La Poison*. Lisant à Michel Simon une belle dédicace en forme d'hommage,

En d'autres circonstances, plus gaies et moins chargées d'émotion, Guitry se compose, tandis que son partenaire conduit la scène et produit, à plein, tous ses effets, un visage qui est comme un miroir. Il ne donne pas, ce visage, la réplique, mais il prolonge, il reflète, il redouble parfois le jeu du partenaire. Dans *Le Diable boiteux*, la plupart des grandes scènes dans lesquelles Jeanne Fusier-Gir fait la bouffonne suivent ce principe de mise en scène. Sur le visage de Guitry, qui semble, au moment même où l'actrice pousse le grand feu de sa comédie, répéter silencieusement, et en tout petit, son jeu, se lit en même temps le plaisir du metteur en scène et celui du spectateur. On a alors le sentiment, non de voir des images enregistrées qui, selon le mot trop célèbre de Barthes, *ont été*, mais *qui se font* et même, à cause de cette légère outrance en forme d'écho, *qui se regardent se faire*. Le film devient pareil à ce que Guitry appelle du théâtre : il irradie de présence et, ayant dépassé la malédiction de l'enregistrement définitif⁸, donne l'illusion du jaillissement.

La fréquente intégration dans ses films de ce que les comédiens de théâtre appellent des « traditions » (on nomme ainsi ces expressions non écrites qui, soir après soir, enroulent autour du texte leurs « Oh ! » leurs « Ah ! » leurs « Tiens ! » et leurs « Eh bien ! »), relève évidemment du même simulacre. *Le Comédien* (1947) en présente un exemple très vivant : lorsque, dans sa loge, Guitry demande à un vieil ami venu le visiter s'il a sur lui un « petit bout d'écrit », il ne cessera, tout le temps que cet ami mettra à chercher dans ses poches, de répéter ce qui est, à l'évidence, une « tradition » inventée dans l'instant afin de rendre plus présent ce qui, autrement, eût risqué de n'être qu'un geste platement fonctionnel. « Vous n'avez pas un petit bout d'écrit sur vous ? », répète-t-il *mezza voce* ; « Personne n'a un bout d'écrit ? », « Si ! il a un bout d'écrit ! ». Ces bredouillis en chaîne farandolant au milieu d'un texte par ailleurs très précis créent un extraordinaire effet de présence.

*
* *

Tout ce qui précède éclaire donc d'un jour évident le puissant, l'insurmontable mépris de Sacha Guitry pour l'enseignement et pour les professeurs.

le maître reste bien assis dans la partie droite de l'image, tandis que l'acteur est à gauche. Mais Guitry, lisant son texte, a le visage plus qu'à demi masqué par le chapeau qu'il porte très incliné. Il parle, en quelque sorte, derrière un paravent, comme amoindri par le rayonnement du grand comédien qu'il veut célébrer.

8. « Peut-on donner le nom d'*œuvre* à des travaux qui ne sont pas perfectibles ? », s'interrogeait Guitry dans sa conférence anti-cinématographique de 1933. On sait que cette horreur de la chose figée hantera d'autres grands cinéastes, tel Jacques Tati par exemple, qui tant de fois remit ses films sur le métier et allait parfois modifier le niveau du son en cours de projection.

On sait qu'il fut un cancre de haut lignage, n'ayant jamais pu aller au-delà de la classe de sixième, qu'il parcourut tout de même une douzaine de fois. C'est assez, convenons-en, pour endeuiller une enfance et nourrir à l'encontre de ceux qui, pour lui, resteront à jamais indignes du nom de maîtres la plus tenace des rancunes⁹. L'enseignant devient ainsi pour Guitry la figure par excellence de la médiocrité assassine. Cet *honneur d'être vivant* dont il fit l'orient de son art trouve avec le pion sa négation parfaite. Enseigner pour Sacha Guitry – dont il serait consolant de penser qu'il n'eut jamais que de bien tristes professeurs – c'est donc faire commerce d'idées fausses et surtout d'idées mortes. On suit à la trace, à travers toute son œuvre, une véritable traînée rouge de rage anti-professorale. « Figurez-vous que mon maître fut Carrier-Belleuse », dit ainsi (par la voix de Guitry lui-même) la lumineuse figure de Rodin dans *Ceux de chez nous*¹⁰. « Il avait beaucoup de talent... Il m'a donné des conseils, mais plus tard, j'ai été obligé de les lui rendre ! » Deburau, le grand mime auquel il prête paradoxalement sa personnalité si diserte, n'a pas d'autre conviction. À son fils, qui se prépare au sacerdoce du spectacle, il donne ce viatique :

Surtout ne copie pas les gestes que je fais !
N'oublie pas que les professeurs sont tous mauvais
Et quand on est doué, qu'ils sont des criminels
Car ils n'enseigneront jamais,
Hélas, que leurs défauts !
Tous les gestes sont bons quand ils sont naturels ;
Ceux qu'on apprend sont toujours faux.

Peu de temps auparavant, il l'avait d'ailleurs prévenu en ces termes dénués de toute équivoque :

Tu crois donc qu'on apprend parce qu'on étudie !... Des leçons ! Tu crois donc qu'on apprend ce métier comme celui de savetier !

La même année, en 1951, rendant hommage au talent de Michel Simon dans le prologue, déjà évoqué, de *La Poison*, il revient à la charge, déclarant au grand comédien :

9. Il a laissé, dans *Si j'ai bonne mémoire* (souvenirs parus dans *L'Excelsior* du 15 mars au 31 mai 1934, puis rassemblés en volume par la librairie Plon en septembre de la même année), un récit savoureux et terrible de ses années de « pension ». On y lit, à propos des professeurs : « Ils n'aiment donc pas leur métier, ces gens-là ? Non, non, ils ne comprennent sûrement pas que leur profession pourrait être la plus belle du monde. Ils aiment mieux se faire craindre que de se faire aimer. C'est plus vite fait, c'est plus facile, évidemment. »
10. *Ceux de chez nous* a été tourné en 1914-1915 et servait à illustrer une causerie qu'en ces temps de guerre Guitry donnait sur quelques « grands Français ». En 1952, la télévision en réalisa une version sonore ; c'est d'elle que provient le texte cité.

Ah ! vous n'êtes pas de ces acteurs qui réunissent autour d'eux des troupes. Non non ! vous n'êtes pas de ces acteurs qui donnent des leçons, car ce que vous avez d'admirable en vous, cela ne peut pas s'apprendre et cela ne peut surtout pas s'enseigner !

Mais, pour recevable qu'elle soit, l'explication psychologique à ce constant refus de l'enseignement et même de l'apprentissage nous semble insuffisante. Guitry, certes, se venge – et avec quelle jubilation ! – de ses sinistres années de pension, mais, bien au-delà, il affirme aussi sa conviction d'artiste que les seules choses qui importent, en art comme dans la vie, sont celles qui relèvent d'une vertu, d'un génie absolument personnels. Tout ce qui répète, tout ce qui reproduit, tout ce qui, raisonnablement, suit une route tracée d'avance est, pour lui, frappé d'inanité et, pour reprendre le mot qui nous a servi de fil rouge, déroge à *l'honneur d'être vivant*. Et, si, de film en film, de pièce en pièce, on le voit très impertinemment prendre la place d'un donneur de leçons, son unique message, sa morale continuelle seront de répéter ou de montrer qu'on ne peut décidément rien apprendre et qu'il n'est, en ces matières, d'autre leçon que la parfaite inutilité de la leçon.

Ainsi, dans *Le Comédien*, le voit-on, deux fois de suite, dire à un médiocre auteur et à un mauvais acteur ce qu'est une bonne pièce et ce qu'est un vrai comédien, mais juste pour le plaisir et comme jouissant à l'avance de son échec. Au premier, simplement satisfait d'avoir diverti le public, il déclare :

– Savez-vous ce que c'est que le public ? C'est votre pays. Y aviez-vous jamais pensé ? Évidemment, c'est déjà beau de pouvoir se dire : « J'aime mon pays, je le distrais, je l'émeus, je le fais rire ! » Mais, dites-moi, ça ne serait pas mieux de pouvoir se dire un jour : « Je lui ai fait du bien » ?

– Si ! répond l'auteur.

– Eh bien ! Essayez donc !

Quant au mauvais comédien, il implore un conseil – un seul ! – puis, devant son échec : « Un autre conseil, s'il vous plaît ? » Et Guitry de jubiler : « Encore un ? Inutile », et il rit du grand plaisir d'avoir raison.

*
*   *

Cette traversée rapide d'une œuvre profondément originale s'achève donc sur une sorte de constat moral. Guitry, radicalement éloigné de nos temps communautaires et grégaires, poursuit à travers son œuvre la magnifique illusion de l'identité personnelle. Ceux qui ne l'aiment pas, ceux qu'il gêne pensent sans doute aussi que cette exigence de singularité, de surprise,

d'événement permanent tourne à l'histrionisme, et ils n'ont pas de peine à trouver dans sa vie de quoi instruire leur procès. À celui qui voulait qu'à chaque instant ses pièces, ses films, sa parole restassent vivants et toujours susceptibles de rebonds, ils opposent les marques d'une rhétorique qu'ils réduisent, sans trop précisément l'examiner d'ailleurs, à la grosse machinerie du boulevard. Exaspérés par tant de malice et de vie, ils lui reprochent ainsi les traits d'esprit dont ils s'amusent. Pourtant, dans *Le Diable boiteux*, Guitry semble leur avoir déjà répondu par la bouche de Talleyrand :

Sire, je n'ai jamais fait un bon mot de ma vie. Je dis parfois, après beaucoup de réflexion, le mot juste. Or le mot juste, redouté par les uns, a je ne sais quoi d'*inattendu* qui provoque le rire de la plupart des autres.

Le mot *inattendu*, bien sûr, est celui qui nous paraît le plus important. Il dit, très simplement, l'essence même du spectacle et son irréductible exigence de vie. « *Quand on a l'honneur d'être vivant...* » On comprend désormais le sens des points de suspension.

FRANCIS RAMIREZ