La comédie et les effets de réel

Vincent Amiel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1834>

DOI : 10.4000/doublejeu.1834

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 23-30

ISBN : 2-84133-255-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Vincent Amiel, « La comédie et les effets de réel », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1834> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1834>

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

LA COMÉDIE ET LES EFFETS DE RÉEL

Dans les notes que Sacha Guitry avait rassemblées à propos de son père, et dont il s'est servi pour écrire, puis tourner *Le Comédien*, on trouve, de sa main, cette phrase : « Quelque grand qu'il soit, un acteur ne peut être jugé que par ses contemporains. » Cet aphorisme, qui visait Lucien Guitry à travers l'apparente généralité de sa formulation, est à double sens, et je dois dire que le premier, le plus simple, m'a, dans un premier temps, échappé. J'y avais d'abord vu une impossibilité morale, esthétique : on n'a pas le droit de juger un acteur hors du contexte dans lequel il joue, hors de l'intime connaissance des codes et des conventions qui régissent les usages de ses contemporains. Les exemples fourmillent au cinéma de ces vedettes dont le jeu faisait s'exclamer les spectateurs du moment et qui, vingt ans après, nous paraissent cabotins, « à côté », pour tout dire démodés. Nous sommes bien placés, aujourd'hui où les œuvres anciennes rencontrent de plus en plus souvent des spectateurs appartenant à une tout autre culture, pour assister à ces réévaluations – qui sont la plupart du temps des « dévaluations » – d'artistes au *tempo* anachronique. En réclamant que les acteurs ne soient jugés que par leurs contemporains, Sacha protégeait donc en quelque sorte Lucien, il empêchait que ne soit illégitimement proféré ce jugement définitif que le temps oppose à ceux qui ont trop précisément, trop fidèlement appartenu à leur époque, épousé son rythme ou ses grimaces. (Or, Lucien était de cette tradition naturaliste dont les conventions sont considérables – ce que ne sera pas du tout Sacha – et il était exposé plus que d'autres à ces jugements anachroniques.)

Mais voilà : ce n'était sans doute pas un devoir (« il ne faut pas juger... ») qu'exprimait Guitry en pensant à son père au moment d'écrire ou de monter

Le Comédien, c'était un regret. Je parlais d'acteurs de cinéma, et il pensait bien sûr à des acteurs de théâtre ; donc ne pouvant *par nécessité* qu'être jugés par leurs contemporains... « Quelque grand qu'il soit, un acteur ne peut être jugé que par ses contemporains » : c'est un simple constat ; personne, après sa mort, ne pourra savoir directement quel était l'art de cet acteur. « Il a joué », dit encore Guitry pour stigmatiser l'acteur de cinéma qui n'est pas en train de se produire. On connaît cette célèbre opposition entre l'acteur de théâtre et l'acteur de cinéma, qui trouvera des échos, certes involontaires, dans la fameuse mélancolie barthésienne du photographique comme « ce qui a été ». Ce qui se joue en effet, là, autour de la question de l'acteur, c'est un rapport au temps.

La bande-annonce du film *Le Nouveau Testament* est à ce titre étonnante : elle met en scène la soi-disant découverte, dans l'un des murs de la Conciergerie, de films datant du xvii^e siècle, et permettant de voir jouer les créateurs de pièces de Corneille, Molière, Diderot, etc. L'un des témoins de la découverte déclare :

C'est peut-être du théâtre filmé...,

et un autre de répondre :

Ce n'est peut-être même que du théâtre en conserve, comme l'a dit Sacha Guitry... mais quelle trouvaille merveilleuse ! Quel document pour l'avenir ! Molière ! Regnard !

Car cette ambiguïté de la phrase de Sacha à propos des acteurs, que j'ai eu du mal à voir parce que je considérais trop exclusivement l'acteur de cinéma, et qu'il ne visait, lui, que les acteurs de théâtre, cette ambiguïté, donc, il l'a vécue et pensée, puisqu'il fut l'un et l'autre. Effectivement, Sacha Guitry est bien celui qui, admirant les acteurs de théâtre, rend hommage à ceux qui jouent au présent, confrontés à un contexte avec lequel il leur faut entrer en résonance, et sont tout à la fois interprètes pour l'écran des personnages travaillés pour un spectateur décalé dans le temps. Il ne suffit donc pas de les opposer, ce à quoi l'on réduit souvent la position du cinéaste / dramaturge, il faut, et il en est bien conscient, *incarner* cette contradiction.

Guitry acteur, Guitry directeur d'acteurs avance sur cette ligne étonnante, qui fait sa singularité, et qui explique peut-être bien des choses, y compris dans la construction dramatique de ses intrigues, cette ligne qui consiste à jouer pour ses contemporains d'abord, tout en sachant que d'autres, ensuite, pourront juger ses performances. Jouer au présent tout en évitant de se brûler dans l'immédiateté : tout Guitry, je crois, est dans cette attitude de réserve, de retrait, d'ubiquité que l'on pourrait qualifier de position esthétique, et qui, si elle est aisément compréhensible de la part d'un

conteur qui joue sur la distance du récit, est plus compliquée à tenir pour un acteur. Comment être à la fois le personnage que l'on interprète, et celui qui, vingt ou cinquante ans après, sera celui qui continue à le représenter aux yeux des spectateurs ? C'est évidemment à une déclinaison du paradoxe du comédien que nous convie ici Guitry.

Paradoxe qu'il assume de manière particulièrement nette en incarnant son père puisque, pour rendre hommage à son talent, il ne peut rien faire d'autre que se substituer à lui, c'est-à-dire le faire disparaître, corps et biens, de son évocation. Ce qui manque, dans le personnage de Lucien joué par Sacha, c'est Lucien lui-même, mais cela semble compter pour rien. Imaginons un pianiste, qui, pour rendre hommage à un grand interprète, dirait : « Écoutez comme il jouait bien ! », et se mettrait lui-même au piano... C'est à un tour de passe-passe de cet ordre que se livre l'auteur du *Comédien*. Comme si, de l'acteur paternel, la seule chose qui valait encore, ce n'étaient que des signes, une pose, des rôles ou des répliques ; rien de la présence, rien de ce qui, précisément, « ne peut être jugé que par ses contemporains ». Il faudrait peut-être, de plus près, étudier à quel point ces « signes », ces éléments reproductibles constituent une théorie de l'acteur implicite pour notre auteur. Ce n'est pas en transformant sa pièce en film que Guitry opte pour l'abandon de la présence immédiate, de l'incarnation, de l'adhésion au contexte ; c'est en choisissant de faire interpréter par un autre (en l'occurrence lui-même) le rôle d'un grand comédien. Et l'on pourrait évidemment dire la même chose à propos de *Deburau*, dans lequel il interprète un mime célèbre du Boulevard du Temple. L'art qui est visé n'est pas un art de la présence, mais un art de la composition, le seul qui soit reproductible, qui puisse mettre en adéquation le présent et le passé de l'interprétation.

Dans *Le Diable boiteux*, il y a cette scène célèbre où Talleyrand – interprété par Guitry – surprend ses valets se moquant de sa claudication et imitant son pas caractéristique. Pour les punir, il les oblige alors à marcher comme lui, boitant de la jambe droite, pendant toute une journée. Et l'on voit les quatre valets partir à sa suite, vers le fond de l'écran, boitant au pas – si l'on peut dire. Qui imitent-ils alors ? Talleyrand ou Guitry ? Guitry bien sûr : c'est lui qui donne le *tempo*, c'est lui qu'il leur faut suivre. Tous les cinq sont des acteurs simulant la démarche de Talleyrand, mais c'est l'un d'entre eux qui sert de modèle. Ils manifestent explicitement cette faculté de reproduction qui est celle du comédien. Quelque chose de mécanique s'empare alors des personnages, une automaticité qui rendrait vaine la recherche de *ce qui a été* dans le moment du jeu, puisque ce jeu dupliqué, duplicable, n'était que simulacre. L'acteur chez Guitry habite une forme, et non pas un corps ; il adopte un rythme, plutôt que de vibrer ; il donne à voir une silhouette, pas le grain de la chair.

L'une des particularités de Sacha Guitry est d'avoir écrit tous les rôles qu'il a joués, à peu d'exceptions près. Peu d'acteurs sans doute peuvent lui être comparés sur ce plan, surtout avec une carrière aussi importante. Et ce détail change tout, au sens où l'acteur-Guitry n'a pas à investir un rôle, mais où c'est le personnage qui doit tenir compte de l'acteur. Non pas du fait que celui-ci est gros, maigre, chauve ou vieillissant ; mais du fait que celui-ci, comme nous venons de le dire, est conscient d'être regardé comme jouant, et comme ayant joué... Mon hypothèse est que Guitry n'est pas confronté au paradoxe du comédien au moment de jouer, ou de préparer son rôle, mais au moment d'écrire. Et que cette situation ne fait que s'affermir lorsqu'il s'agit de « cinématographier » lesdits personnages. Ce n'est pas que, pour des raisons personnelles, il aime à décrire des êtres doubles et calculateurs, c'est qu'il aura à interpréter ces rôles, et à le faire dans l'esprit que nous venons de décrire, présent et déjà absent, réaliste et encore schématique, personnage et toujours acteur. Ce n'est pas uniquement l'habileté du comédien qui le fait jouer « double », qui lui fait revêtir l'aspect du personnage et de celui qui le joue ; c'est que le rôle est écrit pour cela. Voyez Talleyrand, voyez l'assassin de *La Poison* ou l'amoureux de *Bonne Chance* : ils se décrivent tous en train d'agir. L'un met en scène son crime, l'autre raconte le voyage qu'il fera avec la gagnante du loto, le ministre parle de lui-même et de ses positions politiques à l'Empereur... Ils sont écrits non pour être simplement interprétés, mais pour être joués, pour affronter et manifester le paradoxe. Ils s'en servent, en usent pour séduire : c'est la belle scène de *Donne-moi tes yeux*, où le sculpteur embrasse son modèle au conditionnel...

Il faut qu'un acteur ait d'abord l'air d'un acteur. Peut-être est-ce pour cela que Lucien Guitry, quand il se grime en Pasteur dans *Le Comédien* prend modèle non sur un portrait du savant, mais sur un portrait de lui-même déguisé en Pasteur. Dans un bel article de *L'Époque*, en 1949¹, Guitry raconte comment il a fait passer une audition à un jeune acteur maladroit dont la partenaire, elle, avait l'air d'être une actrice, quand bien même elle ne le cherchait pas. Cette débutante était Michèle Morgan : « elle avait justement "l'air" dont j'ai parlé plus haut »...

L'extraordinaire modernité de Guitry acteur tient à cette dualité visible, qui sans doute lui vient de l'expérience théâtrale, mais qu'il sait transposer au cinéma, cette dualité qui rend au spectateur sa liberté en le délivrant des liens de fascination, ou de simple « croyance » que le réalisme tisse

1. Repris dans *Le Cinéma et moi*, préface de François Truffaut, Paris, Ramsay, 1977.

de film en film. Il ne faut pas croire aux situations, aimer les personnages et leurs destins pour apprécier la dramaturgie de Guitry, il faut aimer la comédie. C'est Talleyrand qui demande à la jeune fille qui dîne avec lui pour la première fois, et qu'il veut séduire : « Aimez-vous l'amour ? » Ce n'est pas « m'aimez-vous, êtes-vous prête à m'aimer, acceptez que je vous aime, etc. ». Non : « Aimez-vous l'amour », donc « aimez-vous la comédie, aimez-vous le cinéma ? », c'est sur ce plan que les relations sont posées. Celles qui, dans l'intrigue, font se rencontrer un homme et une femme, et celles qui font se rencontrer le film et ses spectateurs. *Quadrille* ne cesse d'opposer ainsi « séduction » et « complicité » ; et très nettement, Guitry est du côté de cette dernière, choisissant les secrets partagés, les stratagèmes avoués, plutôt que le mystère envoûtant de l'autre. Or, parlant de sentiments et de relation amoureuse, c'est de spectacle qu'il parle ; les protagonistes de *Quadrille* sont d'ailleurs des acteurs, et autant que de caractères ou de personnalités, ce sont des types de jeu qui s'affrontent dans l'intrigue. Celui des acteurs américains, bondissant, physique, superficiel ou réputé tel, engagé dans une action, et celui du théâtre français, subtil, dialogué, plus statique, engagé dans une relation. Cette dualité correspond à un véritable choix « esthétique », c'est-à-dire, en l'occurrence, à une forme de rapport dramaturgique : soit la clôture d'un objet fascinant et autonome, fonctionnant sur sa propre logique et se présentant comme un tout cohérent, à prendre ou à laisser (et comment ne pas reconnaître là, d'une certaine manière, en effet, le cinéma classique – pas nécessairement américain), soit l'aventure d'une relation sans cesse à constituer, exigeant un déplacement de chacun des protagonistes, un « vivre ensemble » évolutif de l'œuvre et de son spectateur, qui marque la légitimité de la forme « guityrienne » dans le champ de la modernité. Je te choisis – mais je ne suis pas fasciné –, j'ai compris ton mode de fonctionnement, tes codes et tes façons de faire, et *tu sais que je sais*. Cette forme de complicité, qui requiert une égalité de statut (entre l'un et l'autre des amants, ou entre l'acteur et le spectateur) présuppose l'acceptation commune du terrain de jeu, le balisage préalable de l'espace scénique, l'appropriation conjointe des règles. C'est la raison pour laquelle on demande d'abord « Aimez-vous l'amour ? », avant que de chercher à se faire aimer. Sous le couvert d'une conversation légère et aimable, c'est une théorie de la modernité qui s'élabore, comme si de rien n'était, dans laquelle le choix du support est aussi important que les termes de l'échange. Et voilà pourquoi il est si important qu'un acteur « en ait l'air », ressemble à un acteur, au-delà du réalisme ambiant : ce faisant, il pose des règles de fonctionnement qui, étant acceptées, ne dépendent plus du contexte et de l'époque.

La complicité a ceci de singulier, par rapport à la séduction, qu'elle implique non seulement une acceptation égale des règles, mais de leur modification progressive ; elle n'entame pas un processus d'ordre téléologique,

comme toute histoire inscrite dans un développement dont on attend la fin. Dans la première séquence du *Comédien*, Guitry, bien avant Godard et les modernes, se plaint de ceux qui ne font « après tout, que raconter une histoire », c'est-à-dire qui déroulent une succession d'actions dont ils maîtrisent et le principe et les composantes. Il y a quelque chose dans l'histoire, estime-t-il, qui *s'impose*, qui tient du rapt, de la malhonnêteté². Cette histoire au cours inéluctable, et au contrôle unilatéral, est d'une logique que la plupart des images publiques ont abandonnée aujourd'hui : la publicité, la télévision, les jeux électroniques, les écrans informatiques sont tous dans une logique de la complicité, c'est-à-dire de l'interaction, du clin d'œil, des règles négociées. *Je sais que tu sais*, mais précisément, jouons encore ensemble... donc modifions le cours des choses, au fur et à mesure... L'une des conséquences les plus nettes de cette stratégie est l'absence d'achèvement. Puisqu'il n'y a plus d'histoire, plus d'enchaînement, plus d'objectif, il n'y a pas de conclusion non plus. C'est un autre caractère de la modernité de Guitry : rien ne se clôt dans ses films, rien ne s'accomplit. Valses des répétitions, des décalques, des simulacres ; le mouvement est incessant, parce qu'il n'y a pas de but. Dans cette société pourtant bourgeoise et installée, il n'y a aucune visée définitive : ni mariage, ni situation, ni conquête qui puisse être un aboutissement. Et cette instabilité travaille la représentation elle-même, aussi bien que le représenté. Rien n'est acquis pour l'acteur, parce qu'aucun « enlèvement » du public n'est recherché, aucune fascination définitive. C'est une question essentielle que Guitry pose à l'acteur et à son art : celle de l'achèvement. Qu'est-ce que cela veut dire pour un acteur, de composer définitivement un personnage, de le « donner » une fois pour toutes, et qu'est-ce que l'inverse signifie ? Je voudrais terminer sur l'examen rapide de ces questions.

Qu'une histoire commence ou qu'elle finisse, qu'un spectacle s'achève, qu'une œuvre soit ouverte ou fermée, l'on sait plus ou moins ce que cela veut dire, en tout cas depuis quelques décennies on sait se poser des questions à ce propos, évaluer les modalités de ces événements, et leurs enjeux. Mais pour ce qui est du jeu d'un acteur ? Il n'y a pour celui-ci ni rideau, ni clap, ni rampe, toutes choses que Guitry désigne et transgresse avec tant d'efficiency. Le jeu de l'acteur se produit à l'intérieur d'une représentation qui a un début et une fin, entre deux claps peut-être, mais comment distinguer, dans l'épaisseur de ce moment, les limites de la fiction, du personnage et de la personne ? L'acteur a-t-il besoin de marqueurs pour devenir acteur, change-t-il de statut de part et d'autre de la limite que ceux-ci pour-

2. Je ne parle évidemment pas du récit qui, lui, digresse, se perd, se rompt, et dans les méandres duquel Guitry et Godard sont précisément passés maîtres.

raient dessiner ? Sacha fait dire à son père qu'il n'arrête pas de jouer, tout au long du jour, et qu'il est comédien dans toutes les circonstances de la vie ; l'un et l'autre décrivent, ce faisant, un débordement – somme toute assez convenu – de la scène vers la ville, comme si, précisément, la fonction et les comportements de l'acteur pouvaient par contagion envahir l'espace « de la vie ». Le contraire ne semble pas disposer aussi favorablement les Guitry : il est rarement question dans ce qu'écrit Sacha ou dans ce qu'il rapporte de Lucien, d'une trajectoire inverse, qui ferait monter sur scène les émotions ressenties à la ville. Être *soi-même* de l'autre côté de la rampe, si « soi-même » n'est pas déjà un autre, semble tout à la fois maladroit et stérile. Cette réalité de soi, il faut bien plutôt la cacher sans cesse, la camoufler, la travestir ; remettre sa perruque pour séduire, chercher le maquillage qui acère le regard, déclamer pour ne pas laisser à nu l'émotion. *Le Comédien* comme *Deburau* font de ces habitudes une leçon de vie. Mais si c'était si simple, s'il fallait toujours « fabriquer », si tout était artifice, et si cet artifice était suffisant, pourquoi Sacha-réalisateur se préoccuperait-il autant de la vérité de l'instant, de l'intégrité du geste et du rythme dans la durée, toutes qualités que l'on pourrait *représenter*, sans se soucier de les conserver *telles quelles* ? Pourquoi ce souci documentaire s'il n'y a rien à capter, après tout, que technique reproductible ? Car Sacha Guitry cinéaste tourne, le sait-on assez, les conversations de ses personnages avec deux caméras pour capter les expressions de celui qui écoute *au moment où il écoute* (quelle gifle au jeu des comédiens !) ... Le montage final est alors le résultat du découpage d'une même scène, et non l'adjonction de prises diverses. Captation, au sens noble du terme ; morceaux de vie qui reviennent sur l'écran comme directement arrachés à la scène ... Ce ne sont pas des instants captés « à la ville », ce sont des instants de jeu, mais de jeu vécu. Là encore, s'il y a une innocence du réel chez Guitry, c'est le réel du comédien, comme s'il n'y avait d'innocence, précisément, que là, dans cette position de guetteur endormi qui est celle de l'acteur tout entier tourné vers son rôle, mais le vivant aussi, au-delà de sa fabrication consciente. Participent à la même logique ces dialogues tournés de bout en bout en un seul plan, dans *Pasteur*, dans *Mon Père avait raison*, *Désiré*, *Quadrille*, toutes ces scènes que l'on aurait pu découper et monter, comme elles le sont ailleurs, et chez Guitry lui-même parfois, évidemment. Que cherche-t-il alors, poussant le film à ne devenir plus qu'enregistrement, usant du cinéma pour *conserver* – puisqu'il s'agit de cela – la vérité d'un moment, d'un acteur, fût-il en train de jouer ? Que cherche-t-il sinon ce que chercheront, à peu près à la même époque, et de tout autre façon, un Flaherty ou un Rossellini ? Il cherche ce que seule la continuité du moment peut donner à une situation, à un regard, à un geste. On pourrait dire qu'il cherche ce qui, de l'être, transparaît sous l'acteur. Il a beau dire, il le fait, ce trajet de la ville

vers la scène, il la regarde s'accomplir cette traversée des émotions qui passe la rampe malgré tous les artifices. Il la guette, il la sollicite, il prend tous les moyens pour la faire advenir et en garder la trace.

Or, ce travail du comédien qui se nourrit de l'instant ne peut être reproductible à l'envi – sinon pourquoi en chercher la captation ? *C'est la vérité d'un acteur qui joue, ce n'est pas une vérité jouée.* En ce sens, la réalité du comédien ne peut être achevée, au sens strict du terme, considérée comme accomplie, puisqu'elle dépend de l'occasion, de la complicité établie avec le partenaire et le public. Ce travail ne finit pas car il n'est pas du domaine de la performance. Il ne s'agit pas d'accomplir, il s'agit, l'espace d'un moment, de faire entrer en concordance une volonté purement arbitraire et les capacités propres qu'on peut lui allouer. Éloge du rythme interne, de la vibration au contexte, la vision du comédien selon Guitry n'est évidemment jamais devenue « théorie » ; elle n'est pourtant pas étrangère aux constructions plus élaborées de Juvet (le rythme des respirations), ou de Meyerhold même (la bio-mécanique, dans certaines de ses composantes). Mais si cette approche n'a pas eu de mots pour s'exposer « théoriquement » (ce que l'on peut regretter en pensant qu'elle aurait peut-être alors échappé aux simplifications et au mépris dont le dramaturge est encore trop souvent victime aujourd'hui), c'est sans doute en sensibilité qu'elle a gagné en définitive, en nous laissant juges, aujourd'hui, de ses effets.

VINCENT AMIEL

Sacha Guitry et Raimu dans *Faisons un rêve*