De l'écrit à l'écran : Guitry auteur et acteur

Alain Masson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1840>

DOI : 10.4000/doublejeu.1840

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 31-38

ISBN : 2-84133-255-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Alain Masson, « De l'écrit à l'écran : Guitry auteur et acteur », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1840> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1840>

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

DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

GUITRY AUTEUR ET ACTEUR

En 1936, Sacha Guitry porte à l'écran *Faisons un rêve*, qu'il avait créé au théâtre en 1916 ; de nouveau il joue avec son épouse, mais ce n'est plus la même, et avec Raimu. Le film accroît la netteté architecturale de l'œuvre : écartant le quatrième acte, marquant les entractes d'un bruit d'orchestre tzigane, il accuse une régularité où s'associent enchaînement et symétrie. Acte I : Elle et son mari, puis Elle et Lui ; acte II : Lui ; acte III : Elle et Lui, puis Lui et le mari. Deux duos entourent le solo où l'acteur Guitry donne un bon quart d'heure de récital. Ce morceau de bravoure, détachable, ne doit rien à une réalisation fastueuse : sauf pour un parcours circulaire, le quatrième mur n'est pas plus visible qu'à la scène, on s'évade à peine du décor, les coupes sont adroites, les cadrages sobres, rien de plus.

Mais voilà ! le cinéma enregistre la parole et l'action ensemble. Or, l'acteur et l'écrivain ne font qu'un. À l'abri de l'honorable convention du monologue, il lance une ribambelle de particules bavardes que sa verve d'auteur et sa fougue de comédien savent singulariser, contraster, heurter. Preste et furtive dans les dialogues des deux autres actes, sa façon de gestuelle s'y déchaîne. Ces gestes, issus de la vieille école – Sarah Bernhardt, Mounet-Sully –, ignorent la retenue que cultive sa génération, Juvet, Dulcin ou Pitoëff : à quoi bon la justesse, la mesure ? La rhétorique de cette inadéquation n'est pas toujours sibylline : si Lui pointe du doigt le sol, en rappelant qu'Elle « a promis tantôt » de venir, métonymie du lieu pour le temps, c'est que c'était là. Mais la main levée à hauteur d'oreille, pour accompagner des émois divers, suscite la surprise plutôt qu'elle ne la manifeste. Dépourvus d'identité sémiotique, les mouvements entrent comme formes, non comme faits, dans la détermination des parcelles de texte que leur

tempo, leur ampleur, leur élan contribuent à distinguer. Chaque fragment se caractérise en effet comme un emploi particulier de la parole. On en dénombrerait plus de quatre-vingts, à répartir en une douzaine de classes. Le dénombrement, la classification ne vont pas sans difficulté : l'interprète produit de minuscules miettes, crée des équivoques et des hapax, mais surtout plusieurs passages emboîtent un type d'emploi dans un autre, sans hiérarchie, multipliant les variations. Ni le découpage ni la liste ne sont cruciaux : le mérite du spectacle tient aux ruptures, à la vivacité des arêtes.

À s'en tenir au texte, la diversité des indices d'énonciation, des aspects stylistiques, des degrés d'obliquité, des traces d'implicite, des valeurs pragmatiques différencie les emplois et fixe, à peu près, les frontières que respectera le geste. Une seule prescription commande une organisation gestuelle et une tournure discursive : tel est l'emploi. Rien sur la page ne laisse pourtant deviner, pas même les abondantes didascalies, l'agitation qui envahira l'écran : le propos n'appelle pas une action spécifique, mais un style corporel.

Seul en scène, un célibataire imagine la venue d'une amie mariée qu'il veut séduire. Mais quand il entend la sonnette, c'est qu'on lui porte un pneu, qui n'est pas d'elle. Il s'impatiente, croit qu'un taxi l'amène. Enfin il lui téléphone, et elle arrive. Ce solo comporte trois types de rapports verbaux : avec soi-même ou nul autre, avec des allocutaires absents ou fictifs, avec des personnages invisibles.

Le *monologue* garde d'abord son apparence théâtrale. Venant de donner congé à son valet, l'homme prend la pose, index levé, avec un léger trépigement : un des trois coups ? La *supplosio pedis* dont Cicéron veut qu'on annonce une envolée ? Et voici du discours sur la perspicacité des dames avec figure étymologique sur « l'œil du maître » et celui de la maîtresse ! Cette tonalité mesurée de la voix, ce registre calculé du geste dont la netteté hausse le propos au rang de harangue caractérisent cet emploi, qui ne sollicite guère le corps et ne publie pas de débat intérieur. Sa solennité le préserve de tout interlocuteur. Contrairement au soliloque, il exclut que le personnage cherche des yeux notre approbation. Mais il suggère un déploiement de l'étendue : extension verticale, regard d'exploration que soutient un recul de l'objectif, comme ici, ou changement inopiné de place, de posture. Bien qu'il s'insère souvent dans le soliloque, ou inversement, le monologue en atteste le théâtre : le corps doit parler, même en longeant les murs.

Mais cette théâtralité recèle une mauvaise foi. Cet emploi recueille des maximes misogynes que ni Guitry ni Lui n'entendent épouser avec un zèle trop voyant, tant le ton songeur d'un orateur évasif augmente leur efficacité.

Plus naturel, plus familier, le *soliloque* représente un acte de parole, la réponse. D'entrée, il oppose aux remarques sur la clairvoyance féminine

des attitudes d'inaction, les paumes ouvertes près des hanches : « Non ! » tout va bien, j'ai caché ce qui pouvait dénoncer ma qualité de viveur. Pour déprécier un aphorisme sur le mérite de l'obscurité en amour, le héros passe du monologue au soliloque, en relâchant la réalisation du x dans « Ce n'est pas une pensée, c'est une réflexion », glose qui n'a de sens que dans la corrélation de ces deux emplois. Citant, après avoir blâmé le manque de ponctualité des femmes, la seule exception qu'il ait connue : « je ne pouvais, ajoute-t-il, jamais arriver à être à l'heure avec elle », et une haplogogie excessive laisse plutôt entendre « arriver-t-à l'heure ». Marques de la reconquête subjective de la parole, souvent accompagnées d'un mouvement vif. Mais en ces antithèses, le personnage n'arme jamais que la mesquinerie de ses calculs contre l'exiguïté de son éthique. Il arrive que le film réforme la didascalie. Lui écrase, encore debout, sa cigarette en proférant qu'il est absurde d'adorer ces personnes « assommantes » ; il « *se laisse tomber sur le fauteuil* » au début du soliloque sur l'in vraisemblance du fait qu'il se marie, soit quelque deux phrases plus tard que ne le stipule le texte. La coïncidence entre sa lassitude et ses propos fantasques manifeste mieux la subjectivité inquiète qu'accusent les regards lancés à la caméra, l'insistance de l'index qui désigne le spectateur. Une main lancée, brandie plutôt que levée, et bientôt l'autre, cette animation, cette rapidité, parfois voisines de l'agitation, n'expriment aucun trouble, elles indiquent le rythme précaire qui disjoint le soliloque. Celui-ci prend parfois la forme brève de l'*apostille*, aparté intime qui interrompt des emplois plus durables : elle confie au corps une turbulence liée au dialogisme, dont l'absence caractérise le seul monologue ; elle se signale souvent par un coup asséné sur soi ou sur un meuble, trait rageur qui souligne le griffonnage marginal ou le remplace. En changeant de pose ou d'assise, le protagoniste répond à une injonction muette ou sollicite une présence, esquisse le confident qu'appelle son regard – privilège du cinéma : au théâtre qui l'acteur peut-il regarder ? L'hésitation du port de tête définit donc le soliloque. Interjections, adverbes, requêtes d'adhésion, mesures de la certitude entraînent une multitude de ronds, secousses et battements de main : leur dessin volubile importe moins que leur féconde irrégularité. Dispersion. Comme d'autres emplois, le soliloque prête la parole à des interlocuteurs imaginaires, telle l'Enrhumée ; il peut même changer le héros en allégorie : quand il désespère de voir venir sa belle, il joue les préludes amoureux, non pour préfigurer les étreintes dont il rêve, mais pour caricaturer les simagrées de l'Éternel Séducteur ou de l'Éternelle Mijaurée. Dès lors, le soliloque se mue en *délibération*, emploi que le monologue exclut ; une action apparente celle-ci à l'*appel* : lire l'heure dispense espoir et impatience ; saisir ou désigner la pendulette vaut un acte d'adresse du babil, qui fixe une direction, avec laquelle l'*apostille* pourrera rompre, c'est son style. Cette dernière favorise l'entrée de divers emplois :

le geste, de menace ? de défense ? que l'homme adresse en passant au tailleur qui ose lui réclamer son dû, bras replié sur la poitrine, coude en avant, ne signifie rien d'idoine, mais sa soudaineté suffit à introduire un allocutaire condamné au silence et qui ne laisse dans l'énoncé d'autre trace qu'un équivoque « penses-tu ».

Parmi les espèces du soliloque, une corrélation lie deux formes de délibération : la *résolution* et la *dubitation*. Allumer ou éteindre, répondre à la sonnette, bondir vers la fenêtre, trouver ses cigarettes, ces trajets ne vont jamais sans une explication très superflue. Manière de souligner la résolution, jeu décidé, mais parfois contrarié : courant mettre sa clé à la porte de peur de ne pas entendre sa conquête sonner, le personnage lance crescendo ses « Allo ! » à la téléphoniste ; comme elle souffre des distances, l'action se précipite et s'aligne, mais quelques objets transitoires prennent alors figure de partenaires : « allons-y ensemble », dit-il à son téléphone et « j'arrive » aux allumettes. Ces apostilles louchent-elles vers le monologue de théâtre ? C'est ainsi qu'Émilie, dans *Cinna*, apostrophe ses désirs de vengeance. Elles ont pourtant été interpolées dans le film et ressortissent à l'invocation : car les choses ont plus de présence, visible ou hors cadre, que des parties de décor, donc, d'essence, inertes. De plus, si les allers expriment le tranchant de l'acte, les retours, par antithèse, favorisent le monologue, emploi inopérant. Quant à la dubitation, elle récusé avec franchise les certitudes que le soliloque n'ose pas énoncer. Une nuance d'accablement ou de colère, la main tombant, lourde ou sèche, sur la cuisse ou sur un meuble, le volume de la voix, l'accélération fiévreuse la distinguent du soliloque : c'est ainsi que le corps se manifeste comme rapport à soi et au décor, de manière plus continue que dans l'apostille et qui, dans l'inconstance, fait rythme. Enfin, les positions de la tête, diverses et enchaînées, mais plus distinctes que dans toute autre délibération, suggèrent un interlocuteur, que Lui, dans son impatience, n'hésite ni à morigéner ni à citer, *alter ego* ou figure d'autrui : l'apostille ne va pas si loin, le soliloque se contente d'un allocutaire anonyme et muet.

Puisque l'alternance dialogique organise plusieurs emplois, même en dehors des propos adressés à autrui, elle constitue une structure capitale du solo. Il arrivera qu'un argument passe intact du babil solitaire à un usage dialogué. Ainsi une dubitation repousse avec un coup de poing sur la table une excuse qu'Elle pourrait alléguer ; elle en prendra effectivement prétexte et son amant répliquera dans les mêmes termes qu'il le faisait à lui-même : des taxis, « il y a en a toujours au coin de l'avenue de l'Alma ».

La corrélation entre *incantation* et *invocation* confirme cette souveraineté du dialogisme. La première annonce l'idole comme si son adorateur la voyait, la seconde s'adresse à cette déesse comme si elle l'entendait. Le scénario faisant surgir une femme des supplications qu'inspire le désir qu'un

homme a d'elle, ce vocabulaire religieux est-il incongru ? Ce lien entre les deux emplois éloigne l'incantation du soliloque. D'ailleurs, l'entretien téléphonique enchâssera une sorte d'incantation : la belle exige du héros qu'il continue à lui parler quand elle aura cessé de répondre ! Autre instant dialogué : la pantomime, caractéristique de l'incantation et de l'invocation, s'insinue dans la dubitation pour souffler au protagoniste le mot qu'il cherche ; en tournant de chaque main une manivelle, il le saisit : « les – comment dirais-je ? – vitres » du taxi. Ce passage propre au film montre que les deux emplois partagent le pouvoir de donner à l'imagination. Et, en effet, le geste les confond.

Par une fonction théâtrale. Le texte prescrit : « *Tout ce trajet qu'il imagine, il s'amuse à le mimer.* » Au regard du film, quelle litote ! Certes, qu'il conte ou qu'il invite, Lui mime. Mais s'amuse-t-il ? Incantation et invocation lui procurent un plaisir qui déborde le jeu : ivresse babillarde et gesticulante, c'est la meilleure part du bonheur érotique. Cette exaltation oratoire laisse à l'évidence la portion congrue à ce qu'une époque barbare, la nôtre, nommera le sexe : le lovelace de Guitry envisage l'adultère comme « une chose qui pouvait être charmante » et croit exprimer brutalement sa concupiscence en disant « follement, incroyablement désirée ». En 1916, voilà qui n'effarouche pas une lectrice de Bourget, une admiratrice de Porto-Riche, bref une Parisienne. En 1936... Mais la rencontre de la vergogne et de l'étalage assure à l'homme la sympathie qu'on doit à un personnage de théâtre, décent et déclamateur. La volupté n'est que la contrepartie d'une délectation autrement subtile, la fragmentation d'un discours amoureux, d'ailleurs pas trop. Or le mime, également soutenu dans l'incantation et l'invocation, distribue l'accompagnement gestuel selon une multitude de prétextes. Le protagoniste pianote la descente et la montée d'un escalier, trace du bras le parcours du taxi, imite l'accent russe du chauffeur (un ajout du film, grâce à Lénine), dessine une horloge, croise les poignets, à poings fermés, sur sa poitrine pour incarner la passagère tremblante... Par ce moyen, la parole entraîne l'incarnation d'une peuplade bigarrée de personnes et de phénomènes. En retour, le corps se verbalise. Dès le début de l'incantation, cette double nature est sensible : « Oh ! neuf heures moins cinq... », l'interjection se prolonge en un ronflement de gorge, une jouissance laryngale.

Deux aspects stylistiques de la gestuelle lient incantation et invocation. La continuité : d'un thème à l'autre, le mime ignore toute pause. Mais, second aspect, cette continuité n'exige jamais que le corps entier se mobilise, de sorte que chaque mouvement se détache de la silhouette et que la grâce des enchaînements n'entrave pas l'invention de l'inattendu. La complicité paradoxale du continu et du détaché favorise une plaisante activité.

Reste à distinguer ces deux emplois. Chacun a son destin. L'incantation finit avec le *reportage*. Au terme d'une dubitation furieuse, un klaxon

surprend le héros alors qu'il mime avec vivacité, en une apostille incantatoire, les « minauderies » de la Retardataire, bras ouverts ; « La voilà ! », le geste se fige en un embrassement émerveillé, qui dédouble son identité, avant de retomber quand sa résolution jette l'amant vers la fenêtre. Les frontières sont à la fois complexes et nettes. Dans le reportage qui suit, les mains s'écartent de nouveau pour s'immobiliser sur les rideaux, tandis que Lui commente l'arrivée du taxi : mot pour mot, ce sont les termes de son récit magique, mais sans un mouvement. La présence des choses, comme celle des gens, dispense le corps de s'occuper à en donner l'image. L'invocation s'achève lorsque l'entretien l'annexe. On l'a vu : Elle impose cette épreuve à son soupirant. Deux contrechamps lointains montrent alors la belle sur son lit, puis à sa place le combiné du téléphone. Cet usage filmique se substitue à une joliesse littéraire : « Vous voulez que je vous parle tout seul ? », en peignant l'absence de destinataire de manière que le sens se réalise mieux : Elle se dérobe comme interlocutrice pour faire place à l'allocutaire invoquée, s'identifiant ainsi à la déesse rêvée ; de fait, sa disparition vient de ce qu'elle est partie rejoindre son adorateur. Elle se donne en se soustrayant, comme il sied à autrui, et enchâsse du même coup l'invocation dans l'entretien.

Mais l'invocation possède aussi un style gestuel propre. Orienté, démonstratif, ample, son élan situe l'allocutaire vers la droite, côté cour, ce qui ne correspond ni à la direction du logis de la belle ni au point par où elle doit arriver. Cette localisation oratoire, tenue par de vastes projections des bras, autorise une prouesse : l'homme s'adressera à deux hypostases de la belle. Mimant l'arrivée du taxi, il conjure l'invoquée, à droite, de descendre et de payer, mais en même temps, en une brusque apostille, « Ah ! ça, il faut payer », dit-il en se tournant vers la gauche, ne parlant plus à la même allocutaire, mais au personnage de la fiction qui l'a fait descendre de la voiture et sortir de l'invocation.

L'emphase de ces mouvements, leur symétrie, leur ordre s'oppose à l'aspect mouvant et inégal propre à l'incantation. Voilà qui apparente la première au style théâtral du monologue et la seconde au soliloque.

La première partie de l'acte, jusqu'au coup de sonnette trompeur, est occupée par le jeu de l'incantation et de l'invocation, soutenu dans le soliloque et par lui. La deuxième, jusqu'à la décision de téléphoner, est dominée par le contraste entre monologue et soliloque. La troisième repose sur la variation entre conversation et entretien. Plus encore que la deuxième, où surgissent des causes extérieures – pneumatique et taxi –, elle est soumise à des rapports externes : les caprices du téléphone et la feinte dérobade de la jeune femme. Mais elle engage ainsi le réel. Le héros parle à des Invisibles que nous n'entendons pas.

L'*entretien* ne s'adresse qu'à un destinataire, par principe : Elle. La *conversation* voit se multiplier les interlocuteurs intermédiaires ou parasites.

L'un et l'autre ne sont guère prodiges d'agitation, en raison de la réalité de ces personnes ; l'un et l'autre respectent l'orientation tenace de l'invocation, on s'y attendait. L'entretien ne suppose qu'un ton, qu'une élocution. La conversation alterne les rythmes, les registres. Pour la dame, la voix s'adoucit, la sonorité s'arrondit, un peu vers le grave, avec des mélodies descendantes et un volume mesuré ; elle se tend, plus étroite, à l'usage des importuns et l'accélération du débit pousse parfois l'apocope jusqu'au bredouillement, avec des éclats de colère. Ici encore cependant le style corporel éclaire la différence entre les deux emplois. Parfaitement retenu, un peu vers le bas lui aussi, si l'entretien s'établit, le geste éclate lorsque la conversation s'impose : avec une absurde hypocrisie, noter à la hâte sur un carnet inexistant l'adresse de l'interlocuteur égaré qui commande de la cerisette ; avec une véhémence démesurée, un peu plus tard, expédier le même d'une dextre impérieuse vers le coin supérieur gauche de l'écran ; agiter le poing pour maudire les téléphonistes – ces gestes achevés et accélérés contrastent avec le battement nonchalant et presque régulier de la main droite, parlant quelquefois du cœur, qui scande l'entretien. Une exception, la saccade réflexe, lorsque l'homme heurte sa jambe avec le téléphone ? Non : c'est une marque anticipée, une apostille de résolution à l'instant où il essuie un refus ; comme mû par ce sursaut, il décide de vaincre. Ainsi l'opposition des formes les plus dialogiques du soliloque, la dubitation notamment, et de l'invocation se reproduit dans la corrélation de la conversation et de l'entretien.

Pour le cinéma, Guitry n'a effacé que quelques effets verbaux (« ton ton tantôt ») et n'a ajouté que quelques précisions de détail. Mais le film saisit, parce qu'il les isole du public, la diversité des emplois où se conjuguent le verbe et le corps. Il fait apparaître les ressorts morphologiques communs au geste et à la parole : l'expansion ou la dispersion, l'alternance ou non, l'orientation franche ou oblique, et fixe, changeante ou négligeable, le degré de mobilisation du corps, la valeur du rythme, régulier ou non, le tempo retenu, rapide ou accéléré, la continuité ou la rupture, c'est en somme un petit nombre de traits qui composent cette merveilleuse richesse de formes. Ils se présentent dans le temps et dans l'espace, dans le corps et dans l'esprit. À revoir la scène, on s'avise que la variété du mouvement s'organise d'autant plus clairement qu'elle fait appel à des moyens restreints généreusement dispensés. Loin de s'épuiser à nuancer son jeu dans un souci de justesse, l'interprète use d'un matériau dont il combine à loisir tous les éléments. Autant que l'esprit de l'auteur, la jonglerie de l'acteur avec des expressions insolites attire l'admiration.