Luchini « à la Guitry »

David Vasse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1934>

DOI : 10.4000/doublejeu.1934

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 135-144

ISBN : 2-84133-255-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

David Vasse, « Luchini « à la Guitry » », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1934> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1934>

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

LUCHINI « À LA GUITRY »

Des grands cinéastes français « du patrimoine » dont on s'attache à reconnaître l'influence sur la génération d'aujourd'hui, Guitry est sans doute le moins convoqué. Il est en effet peu fréquent d'identifier sa marque dans les films français contemporains. De cette époque, Renoir, Vigo, Carné, plus tard Bresson, font plus volontiers figure de référence. Doit-on y voir la confirmation que le cinéma de Sacha Guitry demeure bel et bien sans descendance avérée (exception faite peut-être d'Alain Resnais), lui qui, à plusieurs reprises dans son œuvre et dans ses propos, avait exprimé des vœux de paternité et de filiation ? C'est probable d'autant que cette déshérence se vérifie également auprès des acteurs. Que reste-t-il de Guitry parmi nos acteurs français ? Sous les traits de qui pouvons-nous en effet percevoir un air de Guitry ? De quelle voix familière semble s'échapper un « ton Guitry » ? Aujourd'hui, restreint, pour ne pas dire fuyant, est le champ des propositions. À l'heure où prédominent plus que jamais le jeu naturaliste et l'exactitude psychologique, la banalisation des sons ou à l'inverse mais tout aussi symptomatique, la voix blanche distanciée voire le mutisme, difficile de trouver un équivalent à l'acteur Guitry, c'est-à-dire un soliste du verbe pour qui la voix et la diction sont de nature à suspendre le mouvement du réel pour y substituer celui de la parole, référent absolu qui absorbe le monde, qu'il honore et commente en lui conférant de nouvelles propriétés d'écoute et d'interprétation. Lorsque Guitry, dans ses fictions, s'empare du discours, il invente une temporalité indexée à une dynamique du langage qui consiste à reconstituer l'événement, passé ou en cours, en vue de créer les conditions nécessaires à ce que la parole elle-même fasse à son tour événement. Parole performative qui englobe d'un seul tenant l'acte d'énoncer et les effets directs de cet acte sur l'interlocuteur. C'est cette exclusivité

perlocutoire, cette incessante fabrique de temps stimulée par les multiples combinatoires rhétoriques qui permettent de circonscrire un espace où l'acteur, doté de ses instruments (la voix, la gestuelle, l'esprit, le brio de la répartie), se fait rapidement maître des lieux.

Depuis vingt ans, néanmoins, un acteur français s'est distingué par quelques accents « guitryesques », le seul en tout cas à avoir su imposer une image, une expressivité, une langue dignes du maître : Fabrice Luchini. De lui, on dit volontiers qu'il

résiste au temps et aux modes. Sa physionomie et sa langue, qui contribuent à son « typage », le ramènent vers un passé, une tradition française (à la Guitry), un âge classique où tout bon comédien se devait de connaître un répertoire¹.

L'image publique de Luchini se confond en effet avec l'art d'exalter le verbe et l'esprit des grands hommes de lettres français avec une aisance, une diction et une finesse qui n'appartiennent qu'à lui. Plus d'un film s'inspire même de cette passion des mots soustraite à l'air du temps au point d'en constituer les enjeux principaux de son scénario. Naturellement, il serait absurde d'évaluer de manière systématique une quelconque ressemblance ou même une intention de réappropriation du *gestus* caractérisé de Guitry acteur. Exercice vain et voué à l'échec, sinon à l'erreur. Plus profitable en revanche est celui qui consiste à repérer chez Luchini des variations de jeu, des intonations similaires ou, de manière plus subtile, des équivalences de situations fictionnelles avec quelques principes de représentation chers à Guitry. Nul intérêt par conséquent de procéder par comparaison scrupuleuse, d'autant qu'une différence de taille les oppose et qui n'est pas sans incidence sur les rôles tenus par Luchini : ce dernier n'est jamais l'auteur des personnages qu'il interprète. Il n'est donc jamais en situation d'user avec délice des pouvoirs de dédoublement et de mise en abyme qui permettent si souvent à Guitry d'inventer un dispositif de représentation en fonction de cette bipolarité active entre lui-même, ses personnages et ses partenaires. Cette absence d'autorité sur l'écriture de ses rôles ôte déjà à Luchini une partie de la maîtrise des enjeux fictionnels auxquels il est confronté. Luchini est au service d'un rôle souvent écrit pour lui, mais pas par lui. C'est un point important, même s'il est permis de penser qu'un personnage écrit par un autre l'a en définitive été pour lui et pour personne d'autre et qu'alors une telle démarche rejoint l'idée d'une abolition de la frontière théorique entre l'acteur et le personnage. L'auteur d'un scénario, en pensant à un acteur précis, adopte en quelque sorte la position de celui

1. Serge Toubiana, « les Lois du rire et de l'émotion », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial *Acteurs*, mai 1988, p. 47.

qui va, non pas simplement confier un rôle sur mesure, mais idéalement se mettre à *la place* de l'acteur, imaginer le personnage en fonction de lui et non l'inverse (ce fut la cas pour *La Discrète* en 1990). Fabrice Luchini n'est pas l'auteur de ses personnages mais il les inspire, comme bon nombre d'acteurs à la personnalité suffisamment forte pour amener à eux des personnages capables d'épouser celle-ci. Il ne les met pas non plus en scène. Autrement dit, à la différence de Guitry, il n'est responsable que de son jeu d'acteur et non automatiquement de son jeu avec la représentation de lui-même, avec tout ce que cela suppose d'ironie, de démystification, de postures et d'impostures.

Néanmoins, le nom de Luchini s'impose comme celui du disciple le plus sensible à la conception de l'acteur selon Guitry. Comme lui, il estime qu'il n'y a d'apprentissage de l'acteur qu'au théâtre. Fuyant comme la peste ce qu'il nomme le « happening hystérique », refusant l'intensification et l'élaboration intellectuelle du personnage, il revendique son appartenance à une école « à la Guitry », « où le mot doit être dit sans intention »². En partant de l'idée qu'un vrai acteur est d'abord une « personnalité féconde par la grâce de vivre »³ et par conséquent « un être complètement normal »⁴, il fait volontiers sienne cette assertion de Sacha : « Tous les êtres sont de fabuleux grands acteurs, à part quelques comédiens ». En plus des affinités théoriques qu'il entretient avec Guitry sur le métier d'acteur, Luchini révèle, à la lumière de son parcours au théâtre et au cinéma, des points communs fort intéressants qui accréditent l'hypothèse d'une généalogie spirituelle et artistique. En 1985, il joue sur scène *Le Veilleur de nuit*, une pièce de Guitry mise en scène par le critique de théâtre Jacques Nerson. Pour la première fois, en 1996, il dit au théâtre Molière des textes de La Fontaine, sa référence suprême, lequel avait déjà inspiré Guitry en 1915 pour une pièce intitulée sobrement *Jean de La Fontaine*, la première vraie incursion du dramaturge dans l'Histoire dont il admirait les plus illustres figures, politiques et artistiques, parmi lesquelles le célèbre fabuliste ou Beaumarchais, cité dans *Le Diable boiteux* (1948) et sujet d'une autre pièce inédite qu'Édouard Molinaro adapta en 1995 (*Beaumarchais l'insolent*) avec dans le rôle-titre... Fabrice Luchini. Dans *Tout ça pour ça* de Claude Lelouch (1993), mixte improbable des *Trois font la paire* et d'*Assassins et Voleurs*, Luchini excelle dans un emploi si fréquent chez Guitry, celui d'un avocat (autrement dit un spécialiste du discours) aux prises avec deux femmes, la légitime et l'illégitime, qui l'entraînent dans une ronde de vérités

2. *Ibid.*, p. 49.

3. *Ibid.*

4. Michel Bouquet cité par Fabrice Luchini, *Cahiers...*, p. 50.

et de mensonges. Ces quelques expériences théâtrales et cinématographiques tendent à démontrer le goût de Luchini, en commun avec celui de Guitry, pour les grands auteurs du répertoire, les grands textes et la virtuosité de la langue. De Guitry, son maître à jouer, l'acteur retient surtout l'amour du mot, pas forcément le bon mot, le mot d'auteur, celui qui fièrement fait mouche et s'en contente, mais le mot exact, articulé dans le dessein de cerner tout en les sollicitant les intérêts de l'interlocuteur, le mot inscrit dans une boucle d'énonciation orale et affecté d'une destination propre à placer celui qui écoute dans une position tour à tour complice et hostile. Outre cette semblable inclination à pourvoir l'art du discours de tous les privilèges, Guitry et Luchini représentent deux façons distinctes d'assumer cette prééminence. Guitry domine le mot, la phrase, l'énoncé en faisant parfois semblant d'être doublé par eux pour mieux, *in fine*, les renverser à son crédit et triompher. Luchini, lui, dans certains de ses rôles, semble dès le départ dominer le mot, la phrase, l'énoncé sans toutefois chercher à dissimuler la petite défaillance trompeuse pour au final, non pas l'emporter sous l'effet d'une ultime pirouette, mais bien plus logiquement entériner l'échec d'une parole abusivement détenue jusqu'ici comme une propriété d'usage ou comme arme de séduction chargée à blanc. C'est sans doute là que se situe aussi la différence de statut des deux acteurs par rapport à la parole, l'un étant dans une position de souveraineté, à la fois auteur et acteur, maître et serviteur des mots (Guitry), l'autre dans un cas de figure plus modeste, aussi tributaire que disponible pour l'auteur (Luchini). Cela étant dit, il est particulièrement intéressant de repérer la manière dont l'ombre de Guitry plane sur quelques-uns des personnages interprétés par Luchini et plus exactement sur des situations et des thèmes familiers à l'acteur, en l'occurrence des variations autour d'une parole peu ou prou tendue vers l'obtention d'un résultat, qu'il soit sentimental ou platement matériel.

Lorsqu'on évoque Luchini au cinéma, acteur essentiellement caractérisé par la délectation du verbe, un nom vient tout de suite aux lèvres, celui d'Éric Rohmer, son père de cinéma qui a eu bien raison de croire en lui. Bien que les deux personnages soient très différents à maints égards, il est tout de même permis de dresser quelques passerelles thématiques entre Rohmer et Guitry, deux cinéastes fidèles à une certaine tradition française de la comédie, élégante et subtile. En effet, pour eux, la réalité extérieure est toujours susceptible d'être partiellement contenue dans le langage, lequel par un double jeu de dénotation et de connotation, la frappe alternativement de suspicion, d'incomplétude et de confusion, de réinterprétation fatale ou victorieuse. Chez Rohmer, Luchini est l'acteur parfait pour illustrer ce processus. Parmi les cinq films qu'ils ont tournés ensemble (six, si l'on compte sa courte apparition dans *La Femme de l'aviateur*, 1981),

trois au moins donnent à apprécier dans les personnages et le jeu même de Luchini la part secrète, consciente ou inconsciente, de Sacha Guitry. Il s'agit dans l'ordre chronologique des *Nuits de la pleine lune* (1984), de *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1986) et de *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993), trois films où le personnage qu'il interprète – et sans doute parce qu'interprété par lui –, se retrouve à un moment donné en situation de monopoliser la parole, de délimiter grâce à elle tout un espace de commentaires dont il est à la fois le garant et le propriétaire. Avec ces trois exemples, nous sommes en présence d'une réactualisation de la mécanique discursive de Guitry qui n'est pas pour autant une imitation, ni un hommage mais plus subtilement une nouvelle vocalisation des paramètres concertés du langage selon l'auteur de *La Poison*, à savoir ceux qui donnent l'impression de distribuer équitablement les places de locuteur et d'interlocuteur pour mieux forcer celui qui écoute à valider malgré lui le pouvoir du « Prince ». Mais chez Rohmer, il y a toujours un revers. On n'est jamais maître du langage très longtemps. Il arrive que son détenteur plus ou moins sûr de lui finisse par être mis en porte à faux et réduit sinon au silence, du moins à une vanité retournée contre lui. La parole peut tourner à vide, totalement détachée de son objet de départ et, ainsi exonérée du bon sens, confiner à la mauvaise foi ou à la contradiction. Dans les trois films cités, Luchini incarne la culture et l'esprit, registres évidents pour lui autant qu'ils le furent pour Guitry.

Dans *Les Nuits de la pleine lune*, il joue un journaliste qu'on ne voit jamais dans l'exercice de sa fonction sinon à travers un détail élémentaire : la prise de notes sur un carnet de tout ce qui lui passe par la tête. C'est un homme de l'écrit, donc de la lettre déposée sitôt que prononcée, en dépit du rapport superflu qu'il peut y avoir entre le dit et l'écrit. Cette façon de consigner les choses, de trouver la phrase exacte oblige Luchini à interrompre son discours et par conséquent la scène. C'est précisément une constante dans les films de Guitry, ce moment où l'auteur-acteur interrompt de lui-même son travail d'écriture ou bien est dérangé par un visiteur inattendu qui invariablement lui demande : « Je ne vous dérange pas ? », ce à quoi tout aussi invariablement Guitry répond : « Pas le moins du monde », sûr de toute façon de sa capacité à contrôler le fil de son action comme les petits écarts, le trajet cohérent de son raisonnement comme les digressions. Dans la scène centrale du film de Rohmer, celle de la conversation entre Fabrice Luchini et Pascale Ogier dans une brasserie, Octave (le personnage interprété par Luchini) évoque son besoin de l'environnement urbain, de l'air pollué indispensable à son inspiration, car ainsi, dit-il, il a l'impression d'être « au centre du monde ». Ici, la conversation ne repose pas sur un partage symétrique des points de vue. Luchini parle, Ogier écoute. Son discours n'appelle pas une réaction de la part de son interlocutrice ni une

vérification scénaristique. Il brosse un portrait de lui et ses propos excluent celle qui lui fait face. Il est son propre destinataire (il s'arrête pour noter une phrase inspirée par ce qu'il vient de dire). C'est une parole à usage interne, intransitive, exactement au même titre que la séduction dont un peu plus tôt il avait déclaré qu'il l'aimait pour elle-même (« Moi, j'aime séduire et c'est tout »). Il est donc logique qu'il puisse de lui-même s'interrompre pour noter une pensée, même si la notation écrite n'a aucun rapport avec la notation orale. C'est aussi la liberté d'interrompre à sa guise le cours de sa pensée qui assoit son pouvoir sur le langage. De plus, l'impression d'être au centre du monde (illusion dérisoire et possible allusion à la mégalomanie de Guitry) est relayée par l'assurance d'une parole qui ne consiste qu'en ce qu'elle produit intrinsèquement : un pur acte d'énonciation, libre d'être déployé, ralenti, interrompu puis relancé par les soins seuls de celui qui l'accomplit. S'exprime alors le goût de la parole par la séduction, de la séduction par la parole. Dans ce film, Luchini utilise un langage susceptible d'être converti à tout moment en écriture, va et vient naturel si caractéristique aussi des personnages de Guitry. Il y a dans ce personnage d'Octave, comme plus tard celui d'Antoine dans *La Discrète*, une réciprocité entre l'acte de parler et l'acte d'écrire, une promptitude à mettre sa vie en récit, sa pensée en paragraphes. Lorsque Octave sort son carnet, il exprime ce souci de ne pas laisser échapper une idée, aussi futile soit-elle, aussi dénuée de signification soit-elle en apparence. Déposer une phrase prononcée sur papier est une manière de décupler concrètement l'influence de la parole sur l'événement.

Nous avons, vers la fin de *L'Arbre, le maire et la médiathèque*, un autre exemple d'exercice rhétorique développé entre continuité (liberté de raisonnement) et discontinuité (interruption et digression). Il s'agit de la scène de l'interview qu'accorde Luchini à une journaliste au sujet de la construction d'une médiathèque en plein milieu de son village. L'acteur y interprète un instituteur, autrement dit un nouveau serviteur de la culture et de l'esprit, mais qui lui, contrairement à Octave, défend nettement les bienfaits de la campagne contre les désagréments de la ville. Là, Rohmer, sans aucun doute sous l'influence de Luchini, problématise la répartition, en termes de place et de durée, des fonctions du dialogue à travers lesquelles il serait moins question de négociation que de monopolisation du point de vue. Face à la journaliste réduite à une position d'écoute, Luchini confisque la parole. Le personnage et l'acteur sont intimement liés. Naturel du comportement, timbre de la voix. Qui parle ? L'acteur ou le personnage ? À qui appartiennent les mots ? À Rohmer, l'auteur qui les écrit, ou à Luchini, l'acteur qui les dit ? Texte écrit ou improvisation passagère ? Ce sont là des questions qu'il est si souvent pertinent de se poser justement à l'endroit de Guitry et que Rohmer renouvelle en toute simplicité. Toujours est-il que

la concentration de la parole est telle que Luchini s'autorise à indiquer à la journaliste ce qu'elle devra couper, conserver, reformuler, etc. En d'autres termes, il agit de la même manière que Octave en intervenant sur le processus de retranscription de la voix en texte (c'est la définition de l'interview). Par là même, il interrompt son discours, y aménage des pauses, se substitue en quelque sorte au travail de la journaliste en orientant ses choix, en imposant le contenu et la forme du texte à venir. Ainsi, il impose une autre façon de maîtriser à la fois l'oralité et son pendant textuel.

Dans son livre consacré à Guitry⁵, Noël Simsolo explique à propos de *Tu m'as sauvé la vie* (1950), que la structure scénaristique est divisée en quatre parties reposant toutes sur une alternance entre Guitry parlant et Guitry écoutant. À ses yeux, cette redistribution minutieuse a pour avantage d'exposer une oscillation du son au silence, de l'action à la réaction, du geste à l'immobilité et, plus généralement, de la réalité à son double. Dans « La vente du tableau », quatrième aventure de *Reinette et Mirabelle* tournée pratiquement dans la foulée de la représentation du *Veilleur de nuit* au théâtre (cela se sent dans le jeu de Luchini, un vrai numéro « à la Guitry »), Rohmer propose à l'acteur de faire la même expérience de la parole souveraine et dominatrice avant que d'être contrainte à l'extinction, du moins à l'interruption saccadée. Dans ce film court, Luchini joue le rôle d'un marchand de tableaux qui un jour accueille dans sa galerie une jeune peintre, Reinette (Joëlle Miquel), dont on vient d'apprendre l'intention de tenir auprès de son amie, Mirabelle (Jessica Forde), le pari du mutisme complet pendant toute une journée. Or, cette journée coïncide avec la proposition d'achat d'un de ses tableaux par le marchand en question. Dès lors une sérieuse tension se fait jour entre la rigueur du pari (ne pas parler du tout) et l'importance financière que revêt la vente du tableau (l'obligation *ad hoc* d'un recours à une parole adroite). Ce petit défi fait aussitôt enjeu de fiction, que représente la parole tue. Cet enjeu, Rohmer va le mettre à l'épreuve de la réalité (le rendez-vous à la galerie, l'argent qu'elle pourra obtenir de la vente du tableau). Comme chez Guitry, le langage, quel qu'il soit, est ce que la réalité est chargée de mettre à l'épreuve. Dans la galerie, deux forces s'opposent : le silence total, c'est-à-dire le faux (Reinette) et la parole surabondante, suffisante (dans tous les sens du terme) du marchand, c'est-à-dire le plus clair de sa personnalité. Le propriétaire de la parole savante est dans son antre (« c'est moi qui commande ici, on écoute et on se tait » précise-t-il à Mirabelle). À l'intérieur, le silence sacré, même si ludique, fait figure à la fois d'intrus (au regard du marchand) et d'attitude digne en ces lieux (au regard d'une peinture qu'on

5. Noël Simsolo, *Sacha Guitry*, Paris, Cahiers du cinéma (Auteurs), 1988.

ne doit pas, selon Mirabelle, « profaner par des paroles »). Comme à son habitude, Luchini parle sans se rendre compte du « handicap » de la jeune fille. Il fait les questions et les réponses, refuse la moindre interruption, est ravi qu'en face nul mot ne sorte pour relativiser son statut de parleur omnipotent. Dans la première partie de la rencontre, la parole l'emporte. La réalité semble surclasser la fiction qui, à cet instant, accuse l'échec de sa mise en place. Puis arrive la complice de Reinette (Mirabelle), qui d'un seul coup inverse la tendance. Elle ne permet pas au marchand d'en « placer une », l'oblige à se taire jusqu'à obtenir le silence complet dans la galerie, autrement dit la victoire du terme principal de la fiction de Reinette, victoire d'autant plus grande que la jeune femme va réussir à vendre son tableau. Double victoire : le pari remporté (elle n'a pas dit un mot) et la réalité renversée en sa faveur (le tableau vendu). De plus, une fois le silence conquis, la réalité, désignée sous les traits de deux clientes anonymes, refait surface et révèle la mauvaise foi et la vénalité du marchand. Le retour du vrai s'accompagne d'une transgression de la morale. Par un renversement ultime, propre à Rohmer comme à Guity, la réalité fait apparaître le mensonge de celui que l'on croyait au départ dépositaire excessif de cette réalité. Ainsi, la morale du film (« Il ne faut pas juger trop vite ») peut-elle irrésistiblement renvoyer à celle des films de Guity. Plus que jamais, Fabrice Luchini incarne à merveille ce mécanisme de jeu et de confrontation avec la duplicité de toute expérience que Guity a si bien élaboré dans ses fictions.

Le constat selon lequel il ne faut pas juger trop vite et que des apparences il convient parfois de se méfier, nous le trouvons également dans le film-phare de la carrière de Luchini, *La Discrète*, celui où se conjuguent le mieux, même en mineur, certaines thématiques chères à Guity. Un film enfin écrit pour lui, avec un personnage au plus près de sa personnalité, de son jeu et de ses rôles passés. Une synthèse en quelque sorte. Cité directement au tout début du film par Antoine (Luchini donc), tel une caution explicite, l'auteur de *Quadrille* traverse diffusément cette histoire de séduction calculée qui exploite le thème central de l'ambivalence des caractères autour d'un scénario de vengeance sentimentale plutôt pervers. Dans ce premier long métrage de Christian Vincent, sorte de conte moral en demi-teintes, la femme à première vue n'est guère flattée. Pointe même une certaine misogynie inhérente à ce programme d'orgueil masculin à recouvrer coûte que coûte, au prix parfois de la fourberie la plus raffinée. D'abord présentée maîtresse de son désir aux dépens de celui qui jusque là se faisait fort de croire que sur ce terrain-là il jouissait d'une supériorité certaine, puis désignée comme victime d'une manipulation sans scrupules, la femme est mise en demeure d'attendre, d'écouter, d'obéir sans trop de riposte aux différentes images que l'homme tour à tour se fait d'elle. Mais comme

tout récit où se joue l'instrumentalisation méthodique du sentiment, cela ne dure pas et les plans machiavéliques tombent les uns après les autres sans que les personnages s'en aperçoivent. Se découvre à la fin le vrai visage de l'un et de l'autre dans l'amertume d'un gâchis inévitable. Rien au fond n'a réussi, aucune victoire même inattendue ne vient clore l'affaire, aucun personnage n'en tire le moindre bénéfice, même détourné (là, nous sommes loin de Guitry pour qui, dans ce genre d'intrigues, tout, au contraire, doit s'achever sur un succès, du plaisir et de la gaieté). Mais, excepté ce nœud relationnel intéressé entre les personnages, par lequel le sentiment mystifié constitue la règle d'un jeu qui fatalement va se dérégler et rendre triste la remontée de la vérité, bien des choses dans le film de Vincent croissent en filigrane quelques-unes des composantes du cinéma de Guitry. Il y est par exemple question d'une relation équivoque et symbolique à la figure du père sous les traits du personnage du libraire, Jean (Maurice Garrel). Jean est en effet celui qui initie Antoine, l'élève, le fils, à l'apprentissage de la séduction comme art de possession de la femme par l'intermédiaire de la lettre, du mot. Jean est le maître qui conduit son disciple sur la voie d'un savoir. Son rôle et sa fonction invitent d'ailleurs à évoquer une caractéristique de Guitry : la transposition de la vie en roman. Antoine passe son temps à notifier sa vie dans un cahier à défaut de réussir vraiment comme écrivain. En apprenant l'intention de celui-ci de se venger des femmes par des moyens que son manque d'imagination empêche de trouver, Jean lui propose un double contrat, professionnel et romanesque : la rédaction quotidienne de son aventure avec la femme choisie pour sa vengeance en vue d'une publication à succès. Sous cet angle, *La Discrète* pourrait s'intituler *Le Roman d'un tricheur*, sauf qu'ici il ne s'agit pas de s'inventer mille vies selon l'inspiration et les circonstances et partant de profiter du faux en restant soi-même. Antoine, en monomaniaque discipliné, triche avec les sentiments mais pas avec les mots qu'il utilise en parfaite connaissance de cause, notamment à travers l'exactitude des nombreuses anecdotes qui parsèment ses discours proférés devant sa jeune victime. Signe d'une culture noble dont il abuse pour amadouer (en vain) la jeune femme, l'évocation d'un personnage célèbre (Gilles de Rais, Tristan Bernard) accentue la dissymétrie des places assignées au locuteur et à l'auditrice. Ce monopole du langage imprime chaque conversation d'une durée favorable dont la finalité consiste à étouffer toute possibilité de rivalité (ne pas laisser l'autre en placer une) et par conséquent accroître son pouvoir sur lui. Être le seul à parler, faire montre de temps à autre d'une générosité toute relative par l'octroi d'une réplique dont il sait mieux que quiconque qu'elle ne servira que de ponctuation à la poursuite de son propre raisonnement, telle est la méthode bien assumée d'Antoine (on en a des formes équivalentes dans certaines situations de Guitry acteur), méthode simultanée

de séduction et d'écriture. Chaque tirade équivaut, selon le contrat fictionnel, à une page noircie. Chaque durée imprimée à une scène dialoguée suggère l'impression à venir des mots sur papier. Plus la parole s'éploie sans discontinuer, plus le roman virtuel s'écrit page après page. Voix off et petit cas de conscience tardif sur le plan en train de se dérouler rythment ainsi les accointances du mot et de l'image. De nouveau, l'acte de discourir et l'acte d'écrire, au départ complices, finissent par se désaccorder, l'un ne faisant que prononcer un peu plus la vanité de l'autre. La fin de *La Discrète* en énonce l'évidence sur le ton du dépit, chose rare, voire inexistante chez Guitry. Néanmoins, le film offre à Luchini la possibilité d'actualiser l'apport de son maître, tant dans l'essence du jeu (suprémie de la voix et du texte) que dans les tours et détours, prises et méprises du récit oral et cinématographique, tant dans l'infime distance qui sépare l'acteur du personnage que dans la préférence accordée au proche (le « naturel », l'instinct) plutôt qu'au lointain (la technique, le primat de la composition).

Mais aujourd'hui, on remarque chez l'acteur une tendance symptomatique de l'époque. Depuis quelques années, il enchaîne les personnages affectés d'une parole déficiente, à l'image d'un cinéma français qui s'enroue de toutes parts (mutisme, bégaiements, aphasie, communication en panne). Le temps du verbe-roi déployé en majesté, ce temps du cinéma tout juste parlant, serait-il révolu ? Il n'est qu'à considérer quelques-uns des derniers films de Luchini pour en recueillir des indices. *Rien sur Robert* (Pascal Bonitzer, 1998), *Pas de scandale* (Benoît Jacquot, 1999) ou encore *Confidences trop intimes* (Patrice Leconte, 2003) ont en commun de soumettre un acteur réputé pour sa verve à une parole en crise, éteinte ou mal assurée. Aucune conclusion négative à déduire de ce fait intéressant. Simplement la mesure d'un état du langage qui, à travers le cas de Luchini, ne fait qu'éloigner un peu plus Guitry des maux contemporains.

David VASSE