



Double jeu

Théâtre / Cinéma

3 | 2006
Sacha Guitry et les acteurs

C'est la parole qui incarne

Entretien avec Dominique Païni

Vincent Amiel, Noël Herpe et Dominique Païni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1941>
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006
Pagination : 145-150
ISBN : 2-84133-255-1
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Vincent Amiel, Noël Herpe et Dominique Païni, « C'est la parole qui incarne », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1941>



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

C'EST LA PAROLE QUI INCARNE

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE PAÏNI

J'ai aimé Guitry pour les raisons qui m'ont fait aimer le cinéma burlesque : je le fais appartenir à la même lignée que Keaton, Chaplin, Tati, Lewis. Il est auteur, metteur en scène et acteur ; pour moi, c'est quelque chose d'unique et qui fait de lui un grand moderne – comme ceux que j'ai cités et que le temps n'entame pas.

Certes, mais en tant qu'acteur, Guitry est peut-être moins perçu comme un corps...

Pour moi, il est un corps ! Mais un corps qui ne marche pas comme les autres... Il ne nous viendrait jamais à l'idée de dire que Keaton n'est pas un visage – du fait qu'à un moment donné, il a décidé de ne plus varier ses expressions. Guitry est un corps, dans la mesure même où il ne bouge pas, il n'évolue pas, il est souple comme un verre de lampe ou comme une de ces potiches qui peuplent le décor de ses films ! Surtout dans ses films historiques, comme *Si Versailles m'était conté*, *Le Destin fabuleux de Désirée Clary*, *Le Diable boiteux*, *Pasteur*, *La Malibran*... où il joue des personnages d'une raideur sans nom. Et dans *Donne-moi tes yeux*, le fait de devenir aveugle le rend encore plus raide : il y a chez Guitry un devenir-robot. On pourrait très bien imaginer qu'il soit allé jusqu'aux roulettes sous les pieds... Mais c'est en cela qu'il est un corps.

À priori, c'est plutôt une voix.

Justement : le corps de Guitry c'est sa voix. Ce n'est pas un jeu de mots, c'est vrai pour l'ensemble du travail de Guitry et pour tous ses acteurs : Pauline Carton, Marguerite Pierry, Jacqueline Delubac avec sa voix très haut perchée, Betty Dausmond... Ce sont des voix. Et si son corps à lui

vit, varie, bouge et se métamorphose, c'est à la mesure des variations sonores (infimes) de sa voix. Au cinéma, je ne connais pas d'autre personnage, acteur ou metteur en scène qui parle seul, qui soliloque, qui bougonne, qui ronchonne : dans la fameuse séquence de *Faisons un rêve*, il parle très peu au téléphone, il engueule l'opératrice mais surtout il parle seul ! Dans un dispositif très étrange, qui fait alterner l'adresse au spectateur et le monologue. Son régime d'énonciation laisse entendre qu'il sait que nous sommes spectateurs du film, et en même temps il ne nous parle pas : ce qu'il y a de passionnant dans ce moment ou en général, c'est que Guitry passe outre – non la rampe, mais le tabou qui sépare le monde profilmique et la salle, en prenant le spectateur à témoin ; bien avant *La Rose pourpre du Caire*, il y a chez Guitry une manière unique, par le vecteur de la voix, de franchir l'écran et de descendre dans la salle ! Au fond, on pourrait presque dire que sa posture constante, permanente (pour parler comme Barthes, son noème), le degré zéro de son identité, c'est de prendre le spectateur à témoin ; même sans ostentation ou ponctuation filmique particulière pour éveiller son attention... Ce n'est pas *Mon père avait raison*, c'est : « Je suis metteur en scène, je vous prends à témoin que j'ai raison ». Il y a toujours quelque chose comme cela, qui tente de produire un « effet Geneviève Tabouis » ; c'était une chroniqueuse politique de la radio des années cinquante, qui avait un tic de langage, une formule fatidique, de l'ordre de la prédiction, pour attirer l'écoute de l'auditeur : « Attendez-vous à ce que... ». Eh bien, chez Guitry, il y a toujours quelque chose qui participe de l'appel, de l'émission d'un signe fatidique pour faire en sorte que le spectateur soit capté, capturé, rendu attentif à ce qu'il va dire. C'est toujours : « Attendez-vous à ce que je vous dise que... ». Il faut mettre cela en relation avec la monotonie de sa voix : s'il ne savait pas qu'il a cette voix, s'il n'en jouait pas, s'il n'avait pas fait le choix délibéré d'accentuer cette monotonie et cette diction nasale, il n'accentuerait pas du même coup tous ces effets et ces signes fatidiques, qui appellent l'attention du spectateur. Il y en a de toutes sortes : par exemple, le doigt levé ! C'est un tic d'acteur qui n'est pas réprimé : si Guitry était un bon acteur, qui s'oublie lui-même au profit de son personnage, il corrigerait ce tic qui est insupportable ; il n'arrête pas de lever son doigt, pour s'exclamer, pour solenniser, pour réprimander, pour rouspéter, pour édifier... mais aussi parce que c'est un auteur-acteur qui assume le commandement de metteur en scène. Le doigt levé de Guitry, c'est le symptôme d'un auteur-acteur qui donne aux autres acteurs la direction à prendre. En même temps, il adopte une irrésistible posture d'oracle, qui donne la morale du film, ce qu'il faut en penser. Au plus profond de lui, il est le maître d'école qui donne des leçons avec son doigt levé, et il est l'oracle qui dit l'enseignement moral qu'il faut tirer de la fable. Si Guitry fait *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, c'est pour intervenir dans le débat du moment et dire : « Il faut accepter la défaite, vivre avec la défaite, grâce au refuge de l'art. » C'est l'art comme refuge, et l'art comme preuve par neuf : perdre pour

mieux gagner, au-delà du réel. C'est là que je lâche Guitry : on ne peut pas être d'accord, si ce n'est que les artistes dont il parle sont incontestables, et que le dispositif qu'il utilise est fascinant de radicalité et de beauté – avec la lumière qui éclaire le livre, le passage au banc-titre, les moments où il s'arrête et où sa voix commente. Là encore, pour donner une morale, un enseignement qu'on peut tirer de Montaigne, de Ronsard, de Verlaine...

Mais en dernière analyse, tout se ramène à l'artiste lui-même conçu comme un acteur. C'est moins l'œuvre d'art qui intéresse Guitry que la figure de l'artiste, elle-même ramenée à une posture.

Oui, s'il a filmé *Ceux de chez nous*, c'est parce qu'il est fasciné par la mauvaise humeur de Degas, la contrainte arthritique de Renoir... Au fond, il aime les corps des acteurs ; s'il a tant effacé le sien, c'est aussi pour les rehausser par contraste. Mais quand un acteur apparaît dans les films de Guitry, on se dit : « Il n'apparaît pas, il est appelé à comparaître ». On connaît le goût de Guitry pour le procès et le tribunal, à travers *Assassins et Voleurs* – et aussi bien *La Poison* ! Venir à la barre, c'est un dispositif qui fascine Guitry. Mais faire comparaître, c'est aussi demander à un modèle, à un mannequin de se présenter et de faire la preuve que le vêtement est beau, de le mettre en valeur... Si c'est un truisme de dire que Guitry aime les acteurs, cela veut dire qu'il les aime au point de les exposer – en tant qu'acteurs : il les fait défiler. En vérité, Guitry aime plus les acteurs que ses personnages – avec qui il n'est pas tendre, même s'il les interprète : c'est ce qui fait le prix caustique et la vacherie de ses films, mais s'il n'aimait pas autant les acteurs ce serait insupportable, inadmissible ! Et sa misogynie ne l'empêche pas d'aimer les jolies femmes, d'être follement amoureux de femmes qui avaient raison d'être aimées ainsi – comme Jacqueline Delubac : pour moi, c'est la plus belle actrice de Guitry, c'est sa Grace Kelly ! Elle est un modèle, un mannequin : je ne connais pas d'autre actrice qui ait porté comme elle les chapeaux les plus invraisemblables, sans être jamais ridicule, avec une capacité à chaque plan (comme chez Wong Kar-wai aujourd'hui) de changer de robe, un pied-de-coq, un tweed, un très beau tailleur, une tenue de sport... On en tombe par terre d'admiration ! Ce qui m'a toujours passionné, c'est qu'on ne peut pas dire que Jacqueline Delubac soit une beauté (par rapport à Danielle Darrieux, Micheline Presle, Annabella ou Simone Simon), ni une icône sexuelle comme pouvait l'être Mireille Balin... Les autres cinéastes utilisaient le lisse, le brillant, le plat, le reflet comme un effet érotique ; ce qui est très intéressant chez Delubac, c'est qu'elle n'est pas parfaite. Étrangement, elle est trop élégante et voulue comme telle par Guitry. Il l'utilise vraiment comme un mannequin – mais comme un mannequin immobile, de ceux qui portent les vêtements... D'autant qu'elle est un piège à lumière, un visage-rélecteur, un visage-écran. Et face à un Guitry qui varie peu dans ses expressions, qui change peu de visage (ce qui participe de son côté chic, mondain, impassible, ne montrant pas sa douleur quand

il est cocu...). Au fond, ce sont les autres acteurs qui enregistrent les effets de la situation ; et dans ce registre Delubac est souvent extraordinaire, à travers des mimiques qui enregistrent ce que Guitry ne reflète pas.

Il pousse à son comble la logique du défilé dans Le Roman d'un tricheur, quand il la présente en Antillaise, en Parisienne...

Parce qu'il l'aime comme modèle. Il aime les actrices comme modèles, c'est ce qui le rapproche de Bresson : par certains aspects, ce sont des contemporains, et même si Bresson a utilisé dans un autre sens le mot de modèle, il faut se rappeler qu'il a été très lié à la mode en tant que photographe, et c'est aussi quelqu'un qui au-delà de l'interprétation d'un rôle sait faire défiler les acteurs... Regardez *Le Diable probablement* : c'est un film sur des gens qui marchent. Quant à Guitry, il aime les acteurs, il les adore, il les chante – au point de les faire défiler comme tels au générique, comme ceux qui vont interpréter le film : il y a chez lui un parti pris de ne pas laisser oublier que le comédien prime le personnage ; une sorte de brechtisme, pourrais-je dire en riant ! Mais pas tant que cela : dans *La Mère*, il ne faut pas oublier que c'est Helen Weigel qui interprète la mère ; le personnage est pathétique, mais aussi l'épreuve de l'interprète... C'est cela qui crée un effet de modernité chez Guitry : une empathie avec le personnage qui ne tient pas longtemps – parce que tout se dégingue pour faire en sorte que l'acteur prenne le dessus, en train de dire : « Hep ! Hep ! Je suis le comédien ! » Ca y est, on est viré de la fiction. Souvenez-vous de *Si Versailles m'était conté* : à la fin, les personnages sont ravalés à l'état de portraits dans une galerie, et il les fait de nouveau défiler ! Il y a aussi des effets de famille, qu'accentue le retour des mêmes acteurs ; dans les génériques où il les convoque, il insiste toujours : « Pauline Carton, encore vous ! Jeanne Fusier-Gir, vous qui ne me quittez jamais !... » Il montre bien qu'il reprend la même troupe. L'effet de troupe, de clan, de tribu qu'on retrouvera chez Fassbinder et qu'on trouvait déjà chez Pagnol, il y a quelque chose comme cela qui apparaît très tôt dans le cinéma de Guitry.

Cela fonctionne aussi par exclusion : ces comédiens ne sont pas toujours ceux qu'on rencontre dans le cinéma français des années trente.

Oui, Betty Dausmond, avec son air de mémé absolument insupportable, son absence de menton... Mais il en a joué beaucoup ! Si vous observez Betty Dausmond ou Marguerite Pierry, elles sont tout droit issues d'un certain type de dessins caricaturaux de l'époque, qui va de Dubout à Jean Rigaut. Et Guitry ne se prive pas de faire des oppositions méchantes : dans *Le Nouveau Testament*, quand Jacqueline Delubac arrive en petite secrétaire, avec son petit sourire pervers, Betty Dausmond paraît encore plus laide qu'elle n'est ! Jusque dans la manière dont il l'habille, il souligne le trait de méchanceté antibourgeoise.

En même temps, il imprime une certaine musique à ses comédiens, qui lui est propre.

Ah ! Oui, sa posture est tellement omniprésente, comme celle d'une statue au milieu du plan, que les autres virevoltent et tournent autour (je parle des films de Guitry à sujet contemporain, on ne peut pas en dire autant de ses grands films historiques ou en costumes...). Et ce qui est très étrange, c'est que sa voix (y compris lorsqu'il n'est pas à l'écran et fait seulement le commentaire *off*) fonctionne comme ce que j'appellerais musicalement une basse continue, cela constitue un socle ; la monotonie de sa voix accentue la diversité des couleurs de timbres des autres voix, de Michel Simon à Raimu – jusque dans la scène de *Faisons un rêve* où il parle avec Delubac et se moque de l'accent marseillais de son mari... Sa manière de parler en rafale, comme une mitrailleuse, à une vitesse invraisemblable devient extraordinaire dans *Faisons un rêve*, c'est une machine à mots ! Ce qui nous ramène à *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* : c'est le cinéma qui filme une machine, un livre qui est un continuum mobile, donné comme une mécanique sans vie et que les mains font tourner ; c'est un objet filmé. À partir de cela on pourrait réfléchir au jeu de Guitry, qui est un oxymore, une machine chaleureuse : c'est un régime d'énonciation qui tient d'une machine imperturbable, à travers la monotonie de la parole ; et en même temps, si l'on écoute ce que dit son personnage à un autre dans une situation dramatique donnée, mais aussi ce que cela révèle de sa propre vie, de lui et de ce qu'il entretient avec ses acteurs comme personnes, avec les femmes qu'ont été ses actrices... Une franchise excessive. C'est toujours de la cruelle confession – d'où aussi la rondeur de la voix : il y a du débit de parole qui renvoie à la machine, et il y a de la rondeur de voix qui renvoie à la confession, c'est une association incroyable dans le même personnage. Dans *Faisons un rêve*, on oublie la scène où Delubac et Guitry se lèvent après avoir passé la nuit ensemble ; à un moment donné, rien que pour satisfaire le voyeurisme du public : « Allez, on va recommencer, on répète, on la refait. » Et ils se recouchent ensemble, en se préparant à l'arrivée éventuelle du mari. Là, on voit la théorie de Guitry directeur d'acteurs : il les aime mais il prend aussi les personnages pour des imbéciles, il s'en moque en répétant la fin de leurs phrases, jusqu'à la caricature vocale ; il produit des excès de fausse crédulité : « Mais oui, ma chérie, mon amour, mon adorée... ». Il laisse entendre qu'il la croit trop ! Aujourd'hui, qu'est-ce qui rend si forts les films réalisés par Guitry à cette période-là ? C'est la drôlerie d'un cinéma très proche du burlesque (j'y reviens) : dans *Faisons un rêve*, quand il attend sa maîtresse, parfume toute la pièce en dansant, joue avec son valet de chambre, continue à parler au téléphone en se demandant si elle est encore au bout du fil... et quand elle arrive derrière lui, ce sont des effets purement burlesques ! C'est du Buster Keaton : je crois que c'est dans *Le Caméraman* qu'il court à travers la ville pour aller plus vite auprès de son amoureuse que la communication téléphonique... Sauf que chez Guitry, c'est la parole qui convoque

et fait apparaître le corps, c'est magnifique : j'ai toujours vu cette séquence comme une théorie du cinéma sonore – puisque c'est la parole qui incarne. À force d'avoir décrit, accompagné et tout simplement désiré un corps, tout à coup il est là ! Guitry, c'est du cinéma littéral : il montre ce qu'il promet.

Propos recueillis par Vincent Amiel et Noël Herpe, le 30 mai 2005