

BIBLIOGRAPHIE

- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien : 1. L'art de faire*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- LATOUR, Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte.
- LEROI-GOURHAN, André ([1943] 1973), *Évolution et techniques : 1. L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel.
- ODIN, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, A. Colin.
- POZNER, Valérie (2004), « Le bonimenteur rouge. Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinemas*, vol. 14, n° 2-3 (printemps), p. 143-178.
- STAM, Robert (1989). *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore/London, John Hopkins University.
- STIVALE, Charles J. (2003), *Disenchanted les Bons Temps*, Durham, N.C., Duke University Press.
- WEBER, Max (1995), *Économie et société*, tome I, Paris, Pocket.
- ZUMTHOR, Paul (2008), « Oralité », *Intermédialités*, n° 12 (automne), p. 169-202.

LA CONVERSATION TÉLÉPHONIQUE  
CHEZ SACHA GUITRY :  
UN « THÉÂTRE » DE L'ORALITÉ

Alain Boillat  
Université de Lausanne

Nous proposons de développer ici une réflexion sur la dimension orale des usages de la téléphonie en examinant certaines modalités de représentation de ce type de communication dans le cinéma de fiction. Nous illustrerons notre propos par l'étude de quelques films de Sacha Guitry, ce dernier ayant fréquemment recouru, dans ses pièces et ses films, à des situations de conversation téléphonique<sup>1</sup>. L'exemple le plus remarquable d'exploitation filmique de la conversation téléphonique chez Guitry est une séquence du film *Faisons un rêve* (1936), adaptation cinématographique de la comédie homonyme en quatre actes représentée pour la première fois en octobre 1916. Les deux décennies qui séparent l'écriture de la pièce et la sortie du film correspondent précisément à une époque où le téléphone a véritablement gagné en France son autonomie médiatique,

1. Notons que le coffret *Sacha Guitry : l'âge d'or (1936-1938)* édité par Gaumont en 2007 comprend un court métrage de montage de quatre minutes, « Ne quittez pas ou le téléphone chez Guitry », exclusivement composé d'extraits de films montrant des personnages s'exprimant par téléphone. La voix-over y explique les différents usages qu'en fait Guitry dans son cinéma.

l'institutionnalisation des usages de cette technologie<sup>2</sup> ayant conduit à une généralisation des appareils téléphoniques dans la sphère privée<sup>3</sup>.

Le récit de ce film ayant été originellement conçu pour le théâtre, à l'instar d'autres films « téléphoniques » de la même période (on pense en particulier aux adaptations de la pièce de Ben Hecht et Charles McArthur *The Front Page*<sup>4</sup>), il constitue un bon objet pour examiner comment le monologue, motivé par la présence du téléphone qui en décuple le pouvoir expressif, permet d'actualiser le potentiel d'oralité du cinéma parlant. La prise en compte des seules situations monologiques – ou plutôt « pseudo-dialogiques » puisque, si l'interlocuteur demeure invisible (et même inaudible) pour le spectateur du film, sa présence n'en est pas moins supposée dans l'univers diégétique – nous conduit à écarter les cas de coprésence des espaces occupés par les deux usagers du téléphone, que celle-ci s'effectue dans la simultanéité (*split screen* et procédés similaires) ou dans la succession (montage alterné), selon des pratiques qui ont été examinées par plusieurs chercheurs (Eileen Browser, Tom Gunning, Jan Olsson, etc.), en particulier – et de façon significative – à propos de l'époque muette. Il ne s'agira par conséquent pas de discuter l'exploitation du pouvoir ubiquitaire du cinéma qui, à l'instar des moyens de

2. Les usages (imaginaires et effectifs) du téléphone se sont en effet inscrits dans différents « cadres de référence » concurrents, dont certains ne se sont pas imposés. Voir à ce propos l'étude que nous avons menée dans une perspective épistémologique (Boillat, 2011).

3. Comme le montre Jacques Perriault, l'installation des combinés en France connaît un bond au début des années 1920. Il précise qu'ensuite « l'indice d'évolution du parc de postes téléphoniques évolue [...] de 100 en 1921 à 316,5 en 1938 » (2008 : 175).

4. *The Front Page* (Lewis Milestone, 1931) et *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) témoignent de l'intérêt de l'industrie des *talkies* pour les conversations téléphoniques permettant d'exploiter le potentiel de la voix, à une époque où, ainsi que l'a montré Claude S. Fischer, le téléphone est devenu une composante tout à fait ordinaire de la vie de la classe moyenne états-unienne (1992, chapitre 6). Notons que Billy Wilder réalisera également une adaptation de *Front Page* en 1974.

télécommunication représentés, permet d'abroger les distances physiques – potentiel dont Guitry use à partir de *Désiré* (1937) et *Quadrille* (1938) dans de nombreux autres films dont l'intrigue est située à l'époque contemporaine –, mais plutôt d'envisager certaines situations singulières où cette abolition fantasmatique de la séparation entre les êtres attendue au cinéma est paradoxalement court-circuitée par la présence du fil téléphonique. En effet, on peut dire que de telles situations monologiques favorisent l'instauration d'une « scène » unique de l'oralité, un *hic et nunc* totalement consacré à la performance vocale de l'acteur. Or l'usage du téléphone implique une représentation et une médiation qui redoublent, à l'intérieur de la diégèse, la relation instaurée par le film parlant avec son spectateur.

#### NOUS SOMMES TROIS SUR LA LIGNE !

L'auteur de *Faisons un rêve* explicite le lien que nous concevons entre conversation téléphonique (diégétique) et interaction avec le public (extradiégétique) dans la séquence introductive de son dernier film, *Les trois font la paire* (1957), située juste après le générique : la sonnerie d'un téléphone et l'interjection « Allô » retentissent sur un plan encore noir – manifestations sonores situées à la frontière entre le *off* et le *over* qui affichent d'entrée de jeu le primat du son sur l'image –, marquant le seuil du film proprement dit, qui commence par un plan de l'auteur assis à son bureau face à une feuille blanche, le combiné à la main, comme s'il s'adressait de façon conviviale à un spectateur bienveillant (ill. 1). La situation de la conversation téléphonique ancre la « communication » dans cette immédiateté à laquelle l'homme de théâtre tenait tant – Guitry, on le sait, jouait le théâtre où l'acteur *joue* et se défait du cinéma où, pour le spectateur au moment de la projection, l'interprète *a joué*<sup>5</sup> – et occulte le caractère nécessairement différé de la coprésence du public et de l'œuvre filmique. Bien qu'identifié par son prénom, l'interlocuteur demeure

5. Voir notamment Sacha Guitry, « Pour le théâtre et contre le cinéma » (1933), repris dans *Sacha Guitry* (1977 : 72).

inaudible, désincarné, à l'instar du spectateur de cinéma que Guitry ne peut pas véritablement regarder dans les yeux. L'une des premières phrases de ce « monologue » réflexif, prononcée au moment où Guitry s'empare d'un crayon et commence à écrire, se veut performative : « Dans l'instant même où je te parle, je commence un nouveau film. » On l'aura compris, la genèse de cette réalisation cinématographique est bien plus associée par Guitry au verbe (et même, plus précisément, à la parole orale) qu'à l'étape du tournage. Pour sa toute dernière apparition à l'écran, Guitry, comme il a coutume de le faire dans les incipits de ses films, met en scène une adresse indirecte au spectateur<sup>6</sup> ; cette fois, cependant, il ne recourt pas à une voix-over ou à des auditeurs présents dans la même pièce que lui : c'est le téléphone qui lui permet de figurer une interaction réduite à une manifestation unilatérale, en conformité avec l'égoïsme de son cinéma.



ILLUSTRATION 1

*Les 3 font la paire* : incipit téléphonique.

6. Voir notre texte (Boillat, 2009 : 113-133).

L'exhibition du moi postule un toi signifié de façon ironique et condescendante dès le titre du film *Toâ* (1949), qui consiste en une représentation théâtrale dont on montre alternativement l'acteur sur la scène et le public dans la salle, en particulier une spectatrice sur laquelle un projecteur est braqué, ex-amante de l'auteur-acteur qui a servi de modèle à l'un des personnages de la pièce. Transgressant la frontière de la rampe, le comédien, interpellé par la jeune femme (interprétée par Lana Marconi, épouse de Guitry dans la réalité), qui interrompt régulièrement son spectacle en s'imposant par la voix (après avoir menacé par écrit de l'assassiner au cours de la représentation, dans une lettre lue par Guitry face au public dans une sorte de prologue), en vient à converser ponctuellement avec elle, suspendant dans la fiction le monologue tel qu'il était écrit pour s'engager dans un dialogue supposément improvisé. Or, significativement, la spectatrice réussit à s'immiscer dans le texte de la pièce au moment d'une conversation téléphonique, qui constitue explicitement une passerelle entre la (méta)diégèse et l'espace spectatorial. Après avoir raillé à haute voix l'usage abusif du téléphone chez l'auteur – « Ah, le téléphone ! Voilà le principal personnage des comédies de Monsieur, il adore son téléphone ; d'abord il peut parler tout seul interminablement, et en plus cela lui économise un acteur ! », s'exclame-t-elle –, la jeune femme répond à la place de l'interlocuteur postulé par la fiction, dans une scène où le personnage principal raconte à un ami le récit d'une liaison passée (c'est-à-dire d'un « lien » qui, *in fine*, est restauré dans le film par une interaction verbale excédant la diégèse scénique<sup>7</sup>). Or ces répliques, pourtant situées à un autre niveau narratif, s'enchaînent grâce à une succession continue et logique de tours de parole :

Lui, parlant au téléphone (plan d'ensemble vu depuis le public) :  
En vérité une créature exceptionnelle, et qui finalement s'est conduite avec moi de la façon la plus abominable.

7. « Dès son entrée en scène, il se crée entre l'acteur et le public un invisible lien qui les met en communication [...] » (Guitry, 1977 : 74).

Elle (dans la salle) : Mais c'est pas vrai !  
 Lui : Je te jure que c'est vrai, et pourtant j'avais dans son amour une confiance aveugle.  
 Elle : Tu avais raison !  
 Lui : Eh non, mon vieux, j'avais tort ! [...] Elle a brisé le lien qui l'unissait à moi, et de quelle manière !  
 Elle : Oses-tu le dire ?  
 Lui : Oh non, pas par téléphone, ça me gêne.  
 Elle, s'adressant à une autre spectatrice : C'est bien pratique !  
 Lui, posant le téléphone sur le bureau : Oh Madame, je vous en prie ! Allô ? Nous sommes trois sur la ligne...

La spectatrice est ainsi happée dans l'interaction verbale de la fiction scénique et se substitue à l'interlocuteur masculin. Cette « tierce personne » qui s'impose sur la ligne est celle que tout dialogue téléphonique représenté au cinéma « appelle » : le spectateur du film. Même si l'institution cinématographique dominante exclut, du moins en Occident, la possibilité imaginée par Guitry dans la fiction de *Toà* d'une véritable interaction sous la forme de réponses émanant de la salle, force est de constater que la représentation de ce type de situations, en particulier lorsqu'elle s'effectue sous une forme pseudo-dialogique, met en jeu (et au *je*) l'oralité du médium.

#### DE L'IMPORTANCE D'UN ACCESSOIRE

Si le téléphone est si présent dans les films de Guitry, c'est avant tout parce que le cinéaste reprend à l'écran l'un des accessoires usuels des pièces populaires, en particulier dans le genre du théâtre de boulevard où les histoires prennent pour cadre l'espace domestique bourgeois. En fait, les conversations téléphoniques relèvent à ce point du stéréotype qu'elles ont principalement pour fonction, dans son cinéma, de renvoyer à une situation caractéristique d'une certaine forme de théâtre où, à l'instar des missives, le téléphone permet de signifier la présence d'un autre espace sans avoir à le représenter. Certes, le registre de langue utilisé par Guitry dans ses pièces et ses films ne participe pas d'une volonté d'exacerber la dimension orale

de la parole. Comme le note Michel Corvin, « il n'y a pas de place au boulevard pour une langue réellement orale : on y parle une langue écrite, factice, littéraire<sup>8</sup> » (1989 : 45). Cependant, le référent construit par les films de Guitry n'est pas tant le « réel » auquel renverraient des répliques jugées vraisemblables par un public contemporain que le dispositif de la scène proprement dit, qui se démarque de l'enregistrement des images et des sons par le caractère aléatoire de chaque représentation<sup>9</sup>. Le « monologue téléphonique » connote par conséquent dans les films de Guitry une théâtralité que l'on pourrait dire indissociable, pour reprendre la réflexion proposée par Paul Zumthor, de la performance dont procède toute oralité – une oralité que l'on peut dans ce cas qualifier, à la suite du médiéviste, de « médiatisée<sup>10</sup> » (Zumthor, 2008 : 187). Il ne s'agit bien sûr pas de tomber dans le lieu commun du reproche adressé à Guitry selon lequel son cinéma se réduirait à du « théâtre filmé » – terme connoté négativement, dans une tradition cinéphilique de « pureté » du médium difficilement compatible avec une approche intermédiaire –, mais de montrer comment ce cinéaste, mû par sa passion pour le métier d'acteur et pour le contact avec « son » public, accorde une place prépondérante à l'exercice de la performance.

#### MÉDIATIONS

En suggérant une forte parenté avec des pratiques scéniques, les films de Guitry témoignent d'une volonté de simuler une oralité dont le cinéma parlant est foncièrement dépourvu. La mise en scène d'une

8. Notons que Paul Zumthor a précisé que la « poésie orale » utilisait un langage distinct du langage courant, ritualisé (Zumthor, 2008 : 199). Sans doute y a-t-il chez Guitry une volonté de témoigner, par l'entremise de l'archaïsme volontaire de certaines formules, d'une inscription dans une telle tradition.

9. Ainsi Guitry déclarait-il à propos de l'acteur de cinéma : « Pendant qu'il chante sur l'écran, il n'est pas en péril [...] – donc cela n'a pas d'intérêt » (Guitry, 1977 : 75).

10. Zumthor remarque à ce propos : « Dans toute performance, le théâtre est présent, comme une virtualité prête à se réaliser » (2008 : 187).

*communication interactive simultanée* dans le film tend à faire oublier que le cinéma est quant à lui contraint d'offrir une *transmission unidirectionnelle différée* (à moins qu'il ne s'adjoigne une performance sur scène, dans la filiation des bonimenteurs des premiers temps, ce que précisément Guitry fit pour *Ceux de chez nous*<sup>11</sup>). À ce titre, le recours au motif narratif du téléphone participe à l'occultation de la médiation technologique induite par la forme cinématographique elle-même. Car il faut noter que la représentation de la conversation téléphonique au cinéma implique une double « altération » de l'oralité telle qu'elle se manifeste dans la voix vive : l'une est propre à la situation filmée (les personnages communiquent par le truchement d'une machine, la voix de l'interlocuteur leur étant restituée électriquement) ; l'autre résulte d'une transposition de cette situation par la forme filmique qui, elle aussi, résulte de l'utilisation d'une « machine parlante » qui s'effectue selon diverses modalités<sup>12</sup>. Par exemple, certains films font entendre la voix de l'interlocuteur de façon filtrée (timbre métallique, brouillage, sifflements, etc.) ou mettent en évidence d'autres sons (tonalité, commutation, rotation du cadran, etc.), exhibant une médiation technologique qui résulte d'un travail sur la piste-son du film.

Sur ce plan, on observe chez Guitry une volonté de privilégier la composante humaine plutôt que la dimension technologique, voire d'oblitérer cette dernière. Alors que les récits dramatiques tendent à instaurer un rapport technophobe aux moyens de télécommunication – par exemple dans *La voix humaine* de Cocteau (1930) et ses adaptations filmiques<sup>13</sup>, où différentes perturbations sur la ligne pro-

11. Guitry a en effet agrémenté pendant plusieurs décennies les projections de son premier film, *Ceux de chez nous* (1915), d'un commentaire proféré par lui dans la salle (voir à ce propos Alain Carou, 2007, ainsi que notre étude « Le discours sur l'art dans *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry (1915-1952 : la causerie d'un collectionneur » (Boillat, 2015).

12. Voir la typologie des « téléphèmes » proposée par Michel Chion (2003).

13. *Amore* (Roberto Rossellini, 1948) et *The Human Voice* (Ted Kotcheff, 1966).

voquent une énorme souffrance chez la locutrice qui apprend qu'elle est abandonnée par l'être aimé et dont on comprend que la vie « ne tient plus qu'à un fil » –, Guitry, dans ses comédies (et en particulier dans *Faisons un rêve*), associe l'usage du téléphone à l'atmosphère enjouée et ludique du badinage amoureux<sup>14</sup>. Chez lui, le téléphone est avant tout prétexte à la parole, et plus précisément à *sa* parole puisque, en médiateur, il reformule pour le spectateur ce qui est dit à l'autre bout du fil. Dès lors, la notion de « réseau » téléphonique importe peu ; seul compte le locuteur à l'écran. Comme dans les films à voix-over où l'auteur-narrateur s'approprie la voix des autres en parlant à leur place<sup>15</sup>, la conversation téléphonique pseudo-dialogique permet de conférer une position énonciative privilégiée au locuteur. Car la représentation unilatérale de la conversation téléphonique induit chez Guitry un rapport de pouvoir : l'unique interlocuteur audible est généralement dans une position de maîtrise (renversée dans *Toâ* par l'irruption d'une autre voix). Il est à ce titre significatif que dans le prologue du *Nouveau testament* (1936), le médecin Jean Marcelin demande à son chauffeur de le conduire dans un tabac possédant un téléphone juste après avoir surpris son épouse dans les bras d'un autre (ill. 2) : la reprise en main de la situation passe par l'utilisation de cet appareil (évidée en tant que telle dans ce film).

Chez Guitry, le téléphone est un moyen de faire interagir les personnages, de réunir leurs paroles au sein d'un même espace (voire dans une même personne, lui-même, lorsqu'il reprend les phrases d'un interlocuteur pour les transmettre au spectateur) ; la communication à distance ne semble avoir d'intérêt pour lui que dans la mesure où elle instaure une *proximité*. C'est pourquoi, même s'il arrive que les sonneries qui résonnent dans l'espace domestique soient

14. On trouve une situation différente au début du film *Mon père avait raison* (1936), dans lequel une rupture est froidement signifiée par téléphone au personnage incarné par l'auteur qui, déçu et résigné, dit à sa compagne qui le quitte : « Raccroche l'appareil, va, que j'entende le petit bruit sec que va faire ton départ. »

15. On pense notamment au *Roman d'un tricheur* (1937) et au *Trésor de Catenac* (1950).



ILLUSTRATION 2

*Le nouveau testament* : un téléphone public, réponse à un problème privé.

exploitées comme un effet sonore rythmant la « mécanique » du récit, la dimension technique proprement dite y est relativement peu exploitée. Le téléphone y est plutôt figuré comme l'une des composantes du confort dont dispose le propriétaire d'un mobilier bourgeois. La connotation d'aisance matérielle apparaît notamment dans *Tu m'as sauvé la vie* (1950), où le baron interprété par Guitry fait venir un technicien pour installer un second téléphone destiné à l'usage exclusif du maître de maison qui, dur d'oreille, apprécie l'amplification du microphone (dont la dimension « prothétique » est ainsi soulignée, indépendamment de la communication à distance). Le primat de la représentation d'un espace unique est porté à son comble dans ce film puisque l'agent de police, lui aussi atteint de surdité, appelle par téléphone le baron depuis un appareil situé à quelques mètres de celui de son interlocuteur, qui non seulement porte le combiné à son oreille mais se permet des apartés, comme s'il se trouvait dans un espace autre. En nous montrant alternativement chacun des locuteurs occupant un sous-espace du salon, le montage de cette séquence de *Tu m'as sauvé la vie* renvoie ironiquement à la représentation tradition-

nelle des conversations téléphoniques au cinéma. Cet exemple montre également que, pour Guitry, le téléphone ne change pas fondamentalement les conditions habituelles de la conversation ; chez lui, la médiation technologique est totalement naturalisée. Il est à ce titre significatif que, dans *Donne-moi tes yeux* (1943), le sculpteur interprété par Guitry n'ait pas besoin d'appareil pour s'adresser à une jeune femme qu'il tente de courtiser en usant des codes de la conversation téléphonique : apparaissant derrière elle à pas de loup, il engage le dialogue par « Allô... Montmartre 0572 ? », et le clôt par « Je raccroche » au moment où il sort du champ<sup>16</sup>.

Dans les films de Guitry, les conventions de la conversation téléphonique tendent à se confondre avec celles du théâtre. Selon Brigitte Brunet, « la comédie de boulevard repose principalement sur la conversation : les personnages s'y affrontent, s'y interrogent et s'expliquent longuement » ; elle permet d'« interroge[r] de façon ludique les fondements de la communication » (2004 : 120, 122). En raison des nombreux signaux phatiques qui compensent l'absence physique de l'interlocuteur, la conversation téléphonique recèle un fort potentiel comique. L'exemple de *Donne-moi tes yeux* est en outre symptomatique de l'érotisation associée à ce type de communication, du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup> – et même plus tôt avec le téléphone à ficelle, jeu d'enfants qui fut aussi jeu galant – jusqu'aux *call girls* : l'appareil qui sonne à domicile donne accès à la sphère de l'intime. C'est cet imaginaire de la séduction que convoque Guitry au deuxième acte de *Faisons un rêve*, dans lequel le personnage qu'il incarne, vêtu de son habituel vêtement d'intérieur, s'emploie à convaincre son amante dont le mari s'est absenté de le rejoindre pour la nuit.

16. Ces répliques sont reproduites dans Guitry (2007 : 171-172).

17. Comme le remarque Patrice Carré, « dans les années qui précèdent le premier conflit mondial, nombreuses sont les cartes postales qui font du téléphone un objet de séduction, un instrument de communication à l'usage des amoureux » (1996 : 54). En ce qui concerne les connotations érotiques associées au téléphone, voir notre commentaire à propos du xx<sup>e</sup> siècle de Robida (1883) et du récit grivois *Le téléphone* (1889) dans Boillat (2011 : 242-244).

## FAISONS UN RÊVE : UNE LIAISON IMAGINAIRE

Bornée par deux langoureuses étreintes qui, introduisant une ellipse, s'évanouissent dans un fondu enchaîné au cours duquel les musiciens du prologue apparaissent subrepticement pour ponctuer le film de leur sérénade, la séquence de *Faisons un rêve* qui nous intéresse ici, adaptation du deuxième acte de la pièce homonyme, se caractérise par l'attente : la maîtresse de l'homme interprété par Guitry a promis de le rejoindre à neuf heures, et nous voyons ce dernier dans l'expectative, soliloquant d'abord pour passer le temps (il lui reste, croit-il, cinq minutes à patienter, de sorte que, pour reprendre la terminologie genettienne, le temps du récit tend à équivaloir au temps de l'histoire), puis se décidant à téléphoner à celle qu'il désire pour la convaincre de venir. Par conséquent, la conversation téléphonique prend place dans l'espace d'un monologue, qu'elle prolonge. En effet, l'interlocutrice de cet homme extrêmement volubile – on sait combien, chez Guitry, la parole tend à différer l'acte, voire à s'y substituer – ne prononce pas une seule parole dans cette scène de dix-sept minutes filmée presque en continuité (elle ne comprend aucune ellipse<sup>18</sup>), et ne donne lieu qu'à une dizaine de coupes (dont quatre antérieures à la conversation téléphonique, et deux autres survenant au moment où l'homme abandonne le combiné pour se rendre à la porte d'entrée). Guitry, unique locuteur, construit un allocutaire avant même de saisir le combiné, tout d'abord en décrivant par le menu ce qu'il imagine que son amante est en train de faire sur le chemin menant à son domicile – le texte de la pièce précise : « tout ce trajet qu'il s'imagine, il s'amuse à le mimer » –, adressant à cette femme imaginaire des conseils comme s'il se trouvait à ses côtés ; ensuite, en égrenant quelques mots d'auteur et opinions générales mâtinées de phallogratie, comme on en trouve dans les nombreux ouvrages d'aphorismes publiés par Guitry (1973 : 473). Pendant cette deuxième phase, l'homme est filmé à son bureau, au cours d'un long regard à la

18. Si ce n'est celle induite par la phrase « Cela fait cinq minutes que je n'entends plus votre voix ».

caméra momentanément souligné par un index pointé en direction du quatrième mur. Se succèdent ainsi deux modes en quelque sorte conjugués lors de la conversation téléphonique, qui débute après presque dix minutes : s'adresser à l'absente, c'est avant tout parler au spectateur. Au début de la scène, Guitry fantasme l'abolition de la distance qui le sépare de son amante en imaginant qu'elle se rapproche progressivement de son domicile et en feignant de l'observer dans ses moindres faits et gestes (images mentales qu'il décrit au spectateur tel un bonimenteur des films des débuts). Seul le téléphone lui permettra de satisfaire ce désir d'un rapprochement, d'abord virtuellement (puisqu'elle est restée chez elle, hésitante), ensuite concrètement (la verve de l'interlocuteur l'ayant convaincue de venir le rejoindre en dépit de ses scrupules). Toute la scène tourne autour de la question de la communication, l'homme tentant d'établir une *liaison* avec la jeune femme.

Il ne lui est d'ailleurs pas aisé d'atteindre sa maîtresse en raison de perturbations dues à des malentendus avec la standardiste, ou au surgissement d'un intrus sur la ligne. Dans les deux cas, l'obstacle, s'il est inhérent à la dimension médiatique de la téléphonie, est présenté comme un facteur humanisé. Toutefois, les indications figurant dans les didascalies de la pièce, qui semblent avoir également guidé la mise en scène du film, sont révélatrices d'une évolution : si dans un premier temps Guitry écrit que l'amant est « victime d'une erreur, mais s'en amus[e] » (1973 : 477), il précise plus loin : « Exaspéré, il crie dans l'appareil et sa voix est étranglée par l'émotion » (1973 : 479). Le téléphone est source de stress : balbutiements, accélérations, hausses de voix, jurons, confusion, interruptions – le personnage va jusqu'à se plaindre auprès de la standardiste qu'on ne le laisse plus parler, un comble dans un monologue !

Symbole de la modernité, le téléphone introduit dans la continuité d'une logorrhée sciemment désuète une forme de « montage » qui organise les silences, provoque des saccades et motive les brusques changements de ton (l'amant mielleux se montre soudain très agacé quand la communication est défailante). Fou de désir, l'homme désormais filmé en plan plus rapproché s'épanche au téléphone, mais

il est interrompu dans son élan par des problèmes techniques et s'acharne alors sur son appareil (ill. 3-4). La jeune femme décide de demeurer muette : le pseudo-dialogue devient dès lors un monologue assumé, adressé à une place vacante que le spectateur vient occuper grâce à une utilisation ponctuelle du montage alterné (qui, là encore, est détourné de son usage traditionnel puisqu'il n'amorce aucun tour de parole). Ce changement s'opère à la faveur de deux inserts qui donnent accès à l'espace de l'interlocutrice, conférant au spectateur un avantage perceptif (sur le plan visuel uniquement, puisque, en pur objet du désir, elle n'ouvre pas la bouche) puis, dans le second insert, cognitif (le combiné ayant été déposé sur le lit, on comprend qu'elle a quitté son domicile – ill. 5). Dans ces deux brefs plans filmés dans les appartements de l'amante, la voix de Guitry continue de se faire entendre, mais retentit filtrée, ce qui est l'indice d'une certaine perte de maîtrise. La scène s'achève par une variation sur le motif de la conversation téléphonique sans appareil : ici, contrairement à ce qui se passe dans la séquence de *Donne-moi tes yeux*, c'est la femme qui apparaît derrière le protagoniste, puis s'approche discrètement pour un baiser auquel sa bouche qui n'a prononcé aucune parole synchrone semblait vouée.

Dans cette séquence de *Faisons un rêve*, le spectateur est confronté à un personnage dont l'agir tient presque exclusivement dans la profération d'un discours à voix haute, ainsi que dans la gestuelle qui l'accompagne. Alain Masson a mené une analyse détaillée du jeu de Guitry dans cette scène, qu'il envisage indépendamment des enjeux de la représentation du téléphone. L'identification de différents régimes de parole (soliloque, monologue, apostille, entretien, conversation, etc.) et la corrélation de ceux-ci avec des traits de style corporel témoignent de la diversité des stratégies pour lesquelles Guitry opte afin de communiquer avec un interlocuteur absent qui n'est autre que le spectateur du film. En recourant au motif du téléphone, Guitry injecte une composante « théâtrale » dans ses films, les dotant ainsi, dans les limites qui sont celles de l'enregistrement audiovisuel, d'un important coefficient d'oralité (Masson, 2006 : 31-38).



ILLUSTRATIONS 3-4

*Faisons un rêve* : agacement de l'amant lors de l'intrusion d'une autre femme sur la ligne (la « demoiselle du téléphone »).





ILLUSTRATION 5

*Faisons un rêve* : à l'autre bout du fil(m),  
une place vacante.

Le cinéma de Sacha Guitry met en œuvre différents types de médiation de la parole orale, mais privilégie systématiquement une démarche visant à dissimuler le concours de la technologie. Ainsi, les présentations de *Ceux de chez nous* (1915) furent des années durant « bonimentées » par l'auteur, contrebalançant la nature fixée de l'enregistrement des images par la voix vive et par un texte renvoyant constamment à sa *deixis* ; ainsi qu'en témoignent les notes manuscrites de Guitry<sup>19</sup>, la version de ce qu'il appellera sa « causerie » tenait dans les années 1910 – bien avant la version radiophonique (1939) puis le téléfilm sonorisé (1952) – du carnet de voyage et du film amateur destiné à des proches (les rencontres avec les artistes sont présentées comme un voyage de huit jours avec sa femme). Guitry y mettait principalement l'accent sur les rapports familiaux

19. *Ceux de chez nous*. Film cinématographique en deux parties. *Causerie de M. Sacha Guitry. Avec le concours de Mme Charlotte Lysès. Et de l'auteur*, texte de 1915, p. 2, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Sacha et Lucien Guitry (4.COL.41).

entretenu avec les personnes filmées dans un espace domestique. L'utilisation du téléphone dans ses fictions obéit à un principe similaire : ce n'est pas le paradigme « télé » qu'il met en évidence (ou du moins qui sous-tend ces usages), mais la simultanéité et la proximité de la parole<sup>20</sup>. Comme on l'a vu, l'auteur de *Toâ* use de toutes les stratégies pour occulter la médiation en créant un sentiment d'immédiateté ; l'accessoire du téléphone est l'une d'elles. En détournant l'attention du public sur la médiation seconde de la technologie téléphonique présente dans l'univers diégétique (elle-même fort naturalisée, comme on l'a vu), Guitry atténue la présence de la médiation première, celle du cinéma. Ce processus engage en fait, chez ce cinéaste qui a longtemps dénigré le cinéma avant de s'y consacrer en dépit de l'absence d'interaction immédiate avec le public, un phénomène de remédiation tel que l'ont envisagé Bolter et Grusin : l'exhibition d'un média – souvent plus ancien, comme ici la téléphonie par rapport au cinéma parlant – à l'intérieur d'une représentation produite par un dispositif médiatique tend à naturaliser ce dernier en l'inscrivant dans un cadre de référence préexistant (1999).

Nous avons montré combien la conception du cinéma de Guitry correspondait en fait aux usages du téléphone (tels que pratiqués sur les planches), ainsi que le suggèrent les nombreuses scènes téléphoniques de ses films, qui endossent souvent une fonction métanarrative. Guitry procède en effet fréquemment à une mise en abyme de la technologie de fixation des images ou des sons. Ainsi, lors de l'accompagnement verbal de *Ceux de chez nous*, proférait-il parfois la remarque suivante : « Je monte en auto... Et dire qu'il y a peut-être parmi vous dans la salle des personnes qui croient que c'est réellement mon opérateur qui est assis à côté du mécanicien... Comment pourrait-il cinématographier l'auto en étant assis dessus ! » (Guitry, 1915 : 28). Ce dévoilement complice du leurre se retrouve dans le premier récit qu'il écrit spécialement pour le cinéma, *Bonne chance*

20. Paul Zumthor (2008 : 188) a souligné combien le couple de critères proximité/éloignement importait dans une appréhension de la poésie orale (assimilée au premier des deux termes).

(1935), où justement il essaie de négocier son rapport aux spécificités du médium :

— Savez-vous comment les gens de cinéma s'y prennent pour faire ça ? — Non. — Et bien, il paraît qu'ils mettent tout simplement leur appareil dans la voiture. [...] — Mais les paroles qu'on entend ? — Eh bien on m'a dit, les paroles, qu'on les enregistrerait ensuite au studio. — C'est bien invraisemblable.

Le téléphone est utilisé par Guitry avec un objectif similaire à de telles répliques réflexives : il permet de thématiser la médiation technologique dans un discours qui, lui, en commentant par un « boniment » le contexte même de la communication, semble s'adresser au spectateur du film dans une immédiateté totale, comme si les paroles n'étaient pas, elles aussi, assujetties aux contraintes de l'enregistrement. Dans les films parlants de Sacha Guitry, l'oralité devient un effet ; ce n'est pas la moindre des « performances » de son cinéma.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOILLAT, Alain (2009), « La perpétuation de l'oralité du muet dans quelques incipit filmiques des débuts du parlant », *Cinémas*, vol. 20, n° 1 (automne), p. 113-133.
- BOILLAT, Alain (2011), « L'imaginaire social de la téléphonie. Les dispositifs fictifs du xx<sup>e</sup> siècle d'Albert Robida et l'archéologie du "cinéma parlant" », dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, l'Âge d'Homme, p. 229-259.
- BOILLAT, Alain (2015), « Le discours sur l'art dans *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry (1915-1952): la causerie d'un collectionneur », dans Valentine ROBERT, Laurent LE FORESTIER et François ALBERA (dir.), avec la collaboration de Kornelia IMESCH et Mario LÜSCHER, *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 187-210.
- BOLTER, Jay David, et Richard GRUSIN (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BRUNET, Brigitte (2004), *Le théâtre de boulevard*, Paris, Nathan.
- CAROU, Alain (2007), « *Ceux de chez nous* : galerie de portraits, théâtre de la mémoire », dans Noëlle GIRET et Noël HERPE (dir.), *Sacha Guitry, une vie d'artiste*, Paris, Gallimard/La Cinémathèque française/Bibliothèque nationale de France, p. 55-62.
- CARRÉ, Patrice A. (1996), *Le téléphone. Le monde à portée de voix*, Paris, Gallimard.
- CHION, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- CORVIN, Michel (1989), *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France.
- FISCHER, Claude (1992), *America Calling. A Social History of the Telephone to 1940*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press.
- GUITRY, Sacha (1973), *Faisons un rêve*, dans *Théâtre complet*, Paris, Club de l'honnête homme, tome 2.

- GUITRY, Sacha (1977), *Sacha Guitry. Le cinéma et moi*, Paris, Ramsay.
- GUITRY, Sacha (2007), *Donne-moi tes yeux*, dans *Cinéma*, Paris, Omnibus.
- MASSON, Alain (2006), « De l'écrit à l'écran : Guitry auteur et acteur », *Double jeu*, n° 3, p. 31-38.
- PERRIAULT, Jacques ([1989] 2008), *La logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan.
- ZUMTHOR, Paul (2008), « Oralités », *Intermédialités*, n° 12 (automne), p. 169-202.

## IMAGES DE LEONARD BERNSTEIN. L'ŒUVRE TÉLÉVISUELLE

Réal La Rochelle

Se pencher sur la présence de Leonard Bernstein à la télévision offre la possibilité d'examiner l'un des plus extraordinaires legs laissés par le compositeur et chef d'orchestre américain dans le domaine de l'échange entre la pédagogie musicale et le « petit écran ». Leonard Bernstein (1918-1990) s'est révélé un génial communicateur, tant auprès du grand public que des jeunes, grâce à un travail soutenu de près de quarante ans et par le moyen de centaines de vidéogrammes. Dans ces programmes, le maestro touche à toutes les sortes de musiques, classiques anciennes et modernes, populaires et jazz. Il aborde ces sujets à la fois comme professeur, pianiste et chef d'orchestre. Pendant plus de vingt ans, il a produit ce type d'émissions surtout aux États-Unis (les séries *Omnibus* et *Young People's Concerts*), pour ensuite en faire d'autres en Europe, surtout à Vienne. Paradoxal mé-tissage de pédagogie musicale et de *show business*, l'œuvre télévisuelle de Bernstein, contrairement à celle d'Herbert von Karajan, plus empesée et hiératique, apparaît, encore aujourd'hui (les multiples rééditions en témoignent), comme une part essentielle de son œuvre.

En écoutant, par exemple, l'ouverture du premier mouvement de la *Première symphonie* de Sibelius, nous sommes en présence d'une première image de Bernstein (nommé LB sur différents disques),