Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ARTS »

Entre culture populaire et culture savante, Fabrice Luchini, le paradoxe d'une image de star nationale construite par le langage.

Présentée et soutenue publiquement le 24 octobre 2023 par

Estelle QUEGUINER

Sous la direction de Joël Augros
co-direction Gwénaëlle Le Gras

Membres du jury
Jean-Marc Leveratto, professeur émérite, Université de Lorraine
Raphaëlle Moine, professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Pierre Katuszewski, MCF HDR, Université Bordeaux Montaigne
Jacqueline Nacache, professeure émérite, Université Paris Cité

« Être un acteur, c'est ce moment, à la seconde où tu dis le vers, où tu le ressens, et où il t'inspire un geste théâtral que tu n'avais pas prévu. Quand tu aimes la cadence, c'est magique.

Pourquoi est-ce que cela me paraît de plus en plus drôle, au fur et à mesure que je joue ces scènes ? Parce que je suis de plus en plus près de la structure du vers, je ne rajoute rien. Est-ce que je me dépersonnalise en suivant le conseil de Jouvet ? Moi qu'on dit bon client, un cabot, un qui en fait trop, un qui passe en force, un qui fait le show ? »

Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça*, Flammarion, Paris, 2016, p. 90.

REMERCIEMENTS

Un travail de thèse commence par une grande motivation. Mais sans l'appui de ses proches, de son entourage professionnel et amical, rien ne se ferait dans la quiétude la plus complète.

C'est pourquoi je tiens à remercier : mon compagnon, Parhal, qui a lui aussi subi les tempêtes, ces moments où l'on croit que le bout du travail ne verra jamais le jour. Ma famille ensuite, près de qui j'ai eu la chance, puisque mon doctorat se déroulait à Bordeaux, de passer ces six années. Mes collègues de travail : ceux de Bordeaux, le Théâtre Trianon et le Théâtre Molière, M. Xavier Viton, le directeur, M. Nicolas Delas, directeur associé, M. Guillaume Touraine, manager, ainsi que toute l'équipe technique, commerciale et administrative qui de près se sont toujours intéressés à l'évolution de mes recherches et à leur contenu et m'ont donné le temps nécessaire à cette réalisation ; la ville de Rennes ensuite : les employés de l'Opéra, M. Matthieu Rietzler, le directeur, Françoise, Amélie, Marion et Delphine, qui ont su magnifiquement s'adapter aux conditions des échéances de fin de thèse.

Je pense aussi tout particulièrement à ceux sans qui la ligne droite de ce projet n'aurait pas aussi bien tenu : mon directeur, M. Joël Augros et ma co-directrice Mme Gwénaëlle Le Gras, qui m'ont encadrée avec le souci du détail nécessaire à ce type de travail. Leurs conseils, jamais parsemés d'angoisse et d'inquiétude, ont à chaque fois renforcer mes convictions et ma motivation.

Enfin, mes pensées, les plus profondes peut-être, vont à mon père et mes deux grands-mères qui, sans le savoir, m'ont aidée à réaliser cette thèse sans trop de soucis sur le plan personnel.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE……1

PREMIERE PARTIE : IMAGE ET LANGAGE……..…15

A.I. Langue vivante et connaissances littéraires……16

A.I.1. Les débuts d'un parcours……16

A.I.2. Vers une culture théâtrale : un apprentissage à la fois pratique et théorique…….30

A.I.3. Les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini, la création d'un genre…….....46

A.II. Des formes de langage en contrepoint……...61

A.II.1. Retour sur la déclamation……...61

A.II.2. Entre langage littéraire et langage parlé, vers une image contradictoire…….73

A.II.3. Vers un registre de plus en plus familier : la technique et le rôle des apartés…….....81

A.III. Entre théâtre, cinéma et télévision : une image controversée……93

A.III.1. 1970-1990 : un parcours chaotique, les débuts d'une image atypique……...93

A.III.2. Le 'style Rohmer' et *La Discrète* de Christian Vincent (1990), retour sur la notion de langage dramatique et ébauche d'une *persona*.....100

A.III.3. Vers une image plus populaire……....115

DEUXIEME PARTIE : JEU ET LANGAGE……129

B.I. Quels rôles pour quel langage ? Construction de sa *persona*……...130

B.I.1. Un personnage qui perd le contrôle (*Hommes, femmes : mode d'emploi* ; *Le Coût de la vie* ; *Paris* ; *Dans la maison*)……....133

B.I.2. Des rôles liés au savoir et à la littérature (*Paris*, *Dans la maison, Gemma Bovery*)……151

B.I.3. Un personnage de bourgeois (*Les Invités de mon père*, *Potiche, Les Femmes du 6è étage*)……...162

B.I.4. Quel langage dans les films à costumes ?.....184

B.II. Quel registre de jeu pour quel langage ?.....196

B.II.1. « Jouer en creux au cinéma, en plein au théâtre » (*Alceste à Bicyclette*)……...196

B.II.2. Fabrice Luchini, un acteur excentrique ? (*Jean-Philippe, Ma Loute*)……...215

B.II.3. Vers un jeu de plus en plus sobre (Un homme pressé, Le Mystère Henri Pick, Alice et le Maire)……..238

B.III. Dans quelle tradition d'acteurs français ?.....260

B.III.1. Quand la lecture devient spectacle : Laurent Terzieff et André Dussollier…….....260

B.III.2. Des acteurs aux différents registres : Daniel Auteuil et Jean-Pierre Darroussin……..272

B.III.3. Des acteurs en prise avec leur image : Michel Serrault et Jean-Pierre Bacri……283

B.III.4. Fabrice Luchini, un acteur comique ? La question du rire……...292

B.III.5. Des acteurs plus forts que leurs personnages : Michel Simon et Sacha Guitry……308

C.I. Le jeu dans l'espace médiatique……....324
C.I.1. Jouer, sur-jouer, pour déjouer les failles d'un univers stéréotypé……...324
C.I.2. La télévision : « un lieu où l'on ne parle pas sérieusement »…….....339
C.I.3. La question de l'ego……...361
C.II. Une image populaire et savante……...372
C.II.1. « Faire du Luchini », est-ce en faire trop ? ou la notion de cabotinage…….....372
C.II.2. Une conception de la culture savante mêlée de populaire…….....385
C.II.3 Une figure de passeur……....401
C.III. Une star à ses dépens ?.....417
C.III.1. L'inscription dans une identité culturelle française…….417
C.III.2. Une star de par l'ambiguïté de son image……426
C.III.3. Une image entre contradictions et certains types sociaux……449
CONCLUSION GENERALE……..477
BIBLIOGRAPHIE……485

INTRODUCTION GENERALE

Dans les univers théâtraux et cinématographiques, l'acteur est sans aucun doute le maillon le plus visible de la chaîne artistique, tant son image se construit par : ce que perçoit le public (dans les films, les interviews médiatiques, les critiques de presse), ce qu'utilise parfois le réalisateur (des éléments de sa vie privée, sa personnalité) et par ce qu'offre l'acteur lui-même, via son jeu et ses propos en dehors des caméras. C'est pourquoi analyser le travail global d'un acteur impose lorsqu'il s'agit d'une star de s'intéresser à ce que cette image véhicule dans l'ensemble de domaines distincts : le jeu sur scène et à l'écran dans différents types de rôle, les apparitions télévisuelles et radiophoniques, les interviews écrites dans les journaux et magazines…

Le choix de se lancer dans l'entreprise d'une telle envergure avec pour objet d'étude l'acteur de théâtre et de cinéma français Fabrice Luchini a pris naissance en 2011, à la sortie d'une des représentations données par celui-ci au Théâtre de l'Atelier à Paris : *Fabrice Luchini lit La Fontaine*. L'idée a pris sa source compte tenu d'un étonnement : pendant presque deux heures d'écoute des grands textes de la littérature, la restitution de ceux-ci sont continuellement accompagnés des rires incessants du public. Une question s'est imposée : comment cet acteur seul en scène parvient-il à faire rire ses spectateurs et à les amuser par le support de textes aussi pointus ?

Apparaissant au cinéma en 1969 dans un film de Philippe Labro (*Tout peut arriver*) puis chez Éric Rohmer (*Le Genou de Claire*, 1970 ; *Les Nuits de la pleine lune*, 1984), Fabrice Luchini fait ses débuts seul en scène au Théâtre Renaud-Barrault en 1986 avec la lecture du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. En 1990, il est connu du grand public grâce au film *La Discrète* de Christian Vincent. Célèbre ensuite par ses rôles au cinéma, ses spectacles au théâtre, mais aussi via ses apparitions médiatiques, l'acteur est proche de son public par la dimension populaire créée dans ces trois domaines. Et pourtant, il est également très associé, compte tenu des textes difficiles auxquels il se confronte au théâtre, à une culture pointue, savante. Ses premiers rôles sur grand écran se situent d'ailleurs dans la veine du cinéma d'auteur (Éric Rohmer, Pierre Zucca, Claude Chabrol). Aussi trouve-t-on dans *Les Cahiers du cinéma* en 1988 la description suivante : « Acteur bizarre, intello-comique, don juan un peu rétro, Fabrice Luchini résiste au temps et aux modes : sa physionomie et sa langue qui contribuent à son 'typage' (le sien est unique et il sait le rendre tour à tour grave et hilarant) le

ramènent vers un passé, une tradition française (à la Guitry), un âge classique où tout bon comédien se devait de connaître un répertoire[1] ». Mais lorsqu'il accède à des rôles qui sortent de cette « tradition » (« Bien que cela fasse quand même quinze ans que je tourne, le cinéma dit 'classique', 'normal', ne fait appel à moi que depuis peu[2] » dit l'acteur cette même année), son image cinématographique évolue vers un registre plus populaire (*P.R.O.F.S*, Patrick Schulman, 1985). Sa participation de plus en plus fréquente aux nombreux *talk-shows* nés dans les années 1990 (« Tout le monde en parle » animé sur France 2 par Thierry Ardisson puis plus tard « On n'est pas couché » animé par Laurent Ruquier…), renforce ce caractère populaire et sa notoriété.

Le phénomène est similaire au théâtre. Si l'agencement des spectacles sur Céline ne comporte rien d'autre que le 'sérieux' de l'œuvre – le but étant de restituer l'auteur dans sa plus grande fidélité – , à partir des années 1990 (1996 exactement avec *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche*), Luchini insère dans ses seul en scène des anecdotes ou apartés et certaines imitations et parodies, créant là aussi une forme populaire par le côté ludique et familier. Cela engendre une nouvelle ambivalence et le spectacle n'est plus réservé à une élite (des intellectuels répondant à l'image première de l'acteur) mais s'ouvre à des spectateurs moins connaisseurs qui attendent aussi à travers ces formes de représentation un moment de divertissement. En 1985 donc, déjà conscient de l'ambigüité d'une telle image, Fabrice Luchini se questionne sur le parcours qui sera le sien : « [m]ais je m'interroge : comment devenir un acteur populaire ? Par exemple, à un moment, Bohringer devient un 'type'. Moi, quel type ai-je ? Je dois avoir une gueule qui ne 'signifie' pas, ou qui signifie une vague vibration homo ou pédante. […] Je vais sans doute avoir une destinée très culturelle, où il ne faudra pas que j'éjecte mon côté intello. Tout le monde sait que je suis le contraire d'un acteur intellectuel, mais il est vrai que je réfléchis, que je parle et que j'aborde les textes d'une certaine manière[3] ». Ses seul en scène deviennent alors à mi-chemin entre récitation et forme populaire ; de la même manière que ses rôles au cinéma s'inscrivent dans divers registres. Cette ambivalence est le cœur de cette étude, tant elle rend l'image véhiculée par Fabrice Luchini au sein de son parcours plurielle et composite.

Ce qui relie les différentes facettes de cette image – mais aussi ce qui les différencie – dépend du choix effectué par Luchini quant au langage utilisé dans les différentes sphères : celui-ci est

[1] Serge Toubiana, « Fabrice Luchini, Les lois du rire et de l'émotion », *Cahiers du cinéma*, n° 407-408, mai 1988, p. 47.
[2] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, Les lois du rire et de l'émotion », *op.cit.*, p. 48.
[3] *Ibid*., p. 50.

soutenu et littéraire sur scène (lors de la transmission des textes), au cinéma (dans les films de Rohmer notamment), à la radio (dans des émissions purement culturelles) ou à la télévision (lorsque l'acteur cite les grands auteurs), mais il est familier et/ou vulgaire (voire argotique) sur scène (lors des apartés), au cinéma (dans certains rôles) et à la télévision dans les émissions de divertissement. Par cette incarnation du langage, l'acteur instruit et amuse dans le même temps. Grâce à une diction parfaite, il parvient à rendre audibles et compréhensibles des textes difficiles (il est alors proche de l'auteur) et par l'oscillation entre plusieurs registres de langue, il divertit son auditoire (il est alors proche de son public). L'analyse de la contextualisation de Fabrice Luchini dans le cinéma et dans le théâtre français passe donc par l'étude du procédé avec lequel l'acteur parvient – consciemment ou non – à sortir des sentiers battus (une déformation du langage au théâtre qui donne parfois naissance à des parodies, des rôles au cinéma où le langage est plus fort que l'image à l'écran…).

D'autres acteurs et actrices, qui sont pourtant bankables, possèdent une dimension de star (ou de vedettes) mais ont su préserver leur vie privée. Aussi, comme Luchini, la frontière qui sépare l'acteur du personnage et l'acteur de la star ou vedette est minime et pourtant, on ne peut les voir autrement que par ce qu'ils transmettent sur scène et/ou à l'écran. Cette spécificité française fait l'objet d'études prometteuses et ouvre des débats intéressants sur l'impact que ces acteurs et actrices peuvent avoir sur le cinéma français mais aussi dans le monde, en comparaison par exemple avec le cinéma américain et le *star system* très présent dans ce cas. Les incidences sur l'identité même de la France sont en effet à questionner, dans une période qui semble en mutation à l'heure où nous réalisons ce travail : peu de stars véritables, phénomène induit en grande partie depuis l'arrivée des nouvelles technologies. « Il n'y a plus de stars en France, affirme par exemple Catherine Deneuve en 2015 dans un entretien accordé au *Figaro*. Une star est quelqu'un qui doit se montrer peu et rester dans la réserve, poursuit-elle. Avec l'introduction du numérique, il y a une intrusion de tout, partout, tout le temps. On voit énormément de gens très célèbres, qui ont des millions de followers et qui n'ont absolument rien fait[4] ».

Fabrice Luchini a aussi cette particularité (absente chez beaucoup d'autres acteurs) : il n'a pas véritablement choisi de se lancer dans un tel métier. « J'aime mon métier, dira-t-il lors d'une interview au *Parisien* lorsqu'on lui demande s'il est heureux. Sinon, je ne suis pas un

[4] Catherine Deneuve, « Catherine Deneuve : "Il n'y a plus de stars en France" », propos recueillis par Afp, reuters Agences et Olivier Delcroix, *Le Figaro*, [En ligne], publié le 10 mai 2015, disponible sur : https://www.lefigaro.fr/cinema/2015/05/10/03002-20150510ARTFIG00049-catherine-deneuve-il-n-y-a-plus-de-stars-en-france.php.

enthousiaste. J'attends que ça passe. J'étais cent fois plus heureux quand j'étais coursier. Je traversais Paris sur ma mobylette bleue pour livrer des pizzas. Je livrais les pauvres, les riches, les travelos, les bourges dans le XVIe, les artistes, les mecs de Pigalle. J'adorais cette variété de population[5] ». Coiffeur à l'origine, ce sont sa personnalité et les rencontres qu'il fit pendant cette période qui l'ont amené à monter sur scène et à se présenter devant les caméras. A l'instar de Louis Jouvet, il n'y a donc pas eu chez lui le désir de vocation, mais ce sentiment tout de même, alors qu'il est jeune acteur, que celui qui se destine à monter sur scène et à paraître à l'écran, s'il ne le fait pas, est une « boule de conneries » : « Un acteur, tant qu'il n'est pas reconnu, c'est une boule de colère ou de connerie[6] », dit en effet l'intéressé. Nous cherchons donc à comprendre et à analyser de quelles manières ce tempérament, l'idée propre que se fait Luchini sur le métier d'acteur et le comportement qu'il adopte face à cette notoriété évidente – il a beau être très présent médiatiquement, on ne le voit jamais à la une de la presse 'à scandale' et les journaux 'people' – , peuvent ou non s'intégrer à une dimension de star, réelle ou mythique. Pour cela, notre recherche prend appui sur le balancement entre les deux cultures qu'il représente : l'une familière et populaire – il n'oublie pas son milieu d'origine et joue même avec lui – l'autre intellectuelle et érudite ; deux mondes jugés diamétralement opposés qu'il parvient à combiner tout en réussissant à nous transmettre l'idée, tel Pierre Bourdieu, que leur union est possible et que celle-ci est un puit de ressources en termes de création artistique. L'étude du jeu d'acteur de Fabrice Luchini, parmi d'autres soit qui lui ressemblent, soit qui s'en éloignent, l'impact de celui-ci au théâtre et au cinéma, puis la retranscription qu'il en fait dans l'univers médiatique, ont pour finalité de prouver que ces deux versants de culture sont à portée de main de n'importe quel individu. Les querelles, les débats que son image suscite – il est parfois très critiqué du monde auquel il appartient (attaqué par François Cluzet par exemple[7]), suscite des controverses et des contradictions qu'il convient de décrypter ici, dans le but de dégager les disparités d'une part, mais aussi afin de comprendre le rôle (et son importance) qu'il joue dans l'univers et l'évolution de la création théâtrale et cinématographique française en matière de jeu et d'image d'acteur. Enfin, l'originalité et la spécificité de cette thèse résident au

[5] Fabrice Luchini, « Les confidences de Luchini », propos recueillis par Hubert Lize, Aujourd'hui en France, samedi 23 octobre 2010, p. 35.
[6] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », propos recueillis par Armelle Héliot et François Aubel, *Le Figaro*, n° 21644, samedi 8 mars 2014, p. 37.
[7] L'acteur François Cluzet s'en est pris très violemment à Fabrice Luchini et Jean-Marie Bigard en mars 2022 sur Canal +, les traitant tous deux de « cons » et de « mégalos » suite à des propos que ceux-ci ont tenu lors de la crise sanitaire de 2021. Voir pour cela et par exemple l'article suivant : « Des nombrilistes et des mégalos ! » : Cluzet flingue Bigard et Luchini », *Le Point*, [En ligne], publié le 23 mars 2022, disponible sur : https://www.lepoint.fr/people/des-nombrilistes-et-des-megalos-cluzet-flingue-bigard-et-luchini-23-03-2022-2469347_2116.php#11.

cœur même du corpus choisi car Fabrice Luchini n'a pas du tout la même image dans chaque domaine concerné : il est respecté par la plupart des gens pour son travail au théâtre (et rarement décrié pour cela) compte tenu de l'importance, de la précision et parfois du caractère inattendu des textes choisis – Karl Marx dans le spectacle *Des Ecrivains parlent d'argent* – , mais loué et aussi souvent critiqué au cinéma à cause d'une possible exagération (un cabotinage excessif) et enfin, adoré mais aussi détesté lorsqu'il apparaît à la télévision. Ce sont ces entrechoquements qui renforcent l'utilité et le sens d'une telle recherche.

Pour se faire, il a fallu me pencher sur l'étude de l'image des stars et de leur aura (*star-studies*) et accélérer un travail d'apprentissage dans ce domaine car mon cursus entier (licence et master) s'inscrit en études théâtrales. Il en est de même pour certaines autres références du cinéma. Les trois chercheurs constituant notre socle théorique et dont les ouvrages nous ont été primordiaux sont : Edgar Morin dans *Les stars* (Seuil, Paris, 1972), Richard Dyer dans *Stars* (British Film Institute, Londres, 1979) – traduit en français *Le Star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité* (L'Harmattan, Paris, 2004) – et Ginette Vincendeau dans *Les stars et le star-système en France* (L'Harmattan, Paris, 2008). Si le premier fait figure de pionnier en la matière et s'intéresse aux stars dans ce qu'elles véhiculent à travers les films jusqu'à délivrer au public une dimension mythique, Dyer est quant à lui une référence majeure sur le sujet, tant ses études posent la question d'un lien réel entre l'acteur et son personnage et plus largement entre la personnalité de la star et l'image qu'elle construit, notamment à travers l'univers médiatique. Ginette Vincendeau consacre pour sa part son ouvrage aux stars françaises, ce qui permet de situer nos grands acteurs et actrices au sein du *star system* au-delà des frontières. Tous trois placent également la star dans son contexte historique (avant ou après-guerre, avant et après l'avènement du parlant, avant et après La Nouvelle Vague…) et dans les différents registres et genres (films patrimoniaux, d'auteur ou grand public – comédies, policiers ou registre sérieux). Leurs recherches posent donc les bases essentielles de l'image que véhiculent les stars et les contradictions idéologiques auxquelles elles renvoient et analysent l'impact de celles-ci sur le poids de l'identité nationale. Mais elles font surtout référence à une notion dont nous nous servons beaucoup dans ce travail, à savoir : la *persona* de l'acteur. La *persona* d'un acteur étant tout ce qui se construit autour de l'image d'une star et la constitue : ses rôles à l'écran et les types de personnages incarnés (parfois le même sur plusieurs films), ce qui est dit dans la presse et dans les interviews médiatiques, les propos tenus par l'acteur lui-même, etc. Il est donc intéressant d'effectuer les mêmes études sur le cas de Fabrice Luchini tel que nous le présentons.

Pour étudier le jeu d'acteur de Fabrice Luchini et l'insérer dans l'histoire de celui-ci au sens large, sans que soit forcément pointée l'idée de 'star', des ouvrages comme *La Construction du personnage*[8] et *La Formation de l'acteur*[9] de Constantin Stanislavski sont essentiels. La Méthode (ou *System*) du metteur en scène russe du XIXe siècle qui, comme André Antoine et Emile Zola œuvrait à la recherche d'un jeu naturel, et qui sera reprise notamment par Lee Strasberg à l'Actors Studio, offre en effet une étendue de ce que doit être le jeu d'un acteur en scène à partir d'émotions vécues, de sentiments vrais et sincères, afin de ne pas tomber dans des stéréotypes hérités du XVIIe siècle (simagrées, pleurs exagérés…). Concernant Luchini, ces ouvrages permettent de poser un jeu 'idéal' et entre autres de le mettre en parallèle avec l'exagération excessive que certains critiques attribuent parfois à l'acteur, dans le but d'y apporter les nuances nécessaires. Dans cette lignée, les écrits de Louis Jouvet, qui fut professeur au Conservatoire alors que lui-même n'a jamais suivi de cours de théâtre et appris le métier sur le tas, et dont les idées essentielles se trouvent dans *Le Comédien désincarné*[10] (écrit entre 1939 et 1950), sont également une richesse. C'est via ce modèle théorique que Fabrice Luchini puise ses connaissances et qu'il met ensuite en pratique auprès de son professeur de théâtre Jean-Laurent Cochet, très proche également des idées de Jouvet, des textes de Molière et de La Fontaine. Pourtant, bien qu'y ayant longuement réfléchi, Jouvet n'a jamais théorisé sa pratique ; l'empreinte qu'il a laissée, sa transmission, ressortent de ce qu'il exerçait lui-même sur les planches et au cinéma. Aussi, l'autodidaxie dont Fabrice Luchini fait preuve (une carrière solitaire au théâtre, des ouvrages appris par cœur durant son adolescence…) correspond très bien à cette forme d'enseignement. *Le paradoxe sur le comédien*[11] de Denis Diderot (rédigé entre 1773 et 1777 et publié à titre posthume en 1830), ouvrage indispensable également, permet quant à lui de s'ouvrir à d'autres formes de jeu d'acteur et de les faire se confronter, notamment aux idées de Jouvet car Diderot imposait à l'acteur d'ôter toute sensibilité. Fabrice Luchini fait d'ailleurs aussi souvent référence aux idées de Diderot, sous couvert de son autre mentor, Michel Bouquet, et de Jouvet, en en résumant la pensée : « Diderot n'a compris que le paradoxe, mais n'a jamais subi la passion d'être comédien[12] ». Pour approfondir toutes ces notions et puiser dans celles-ci lesquelles correspondent ou non au jeu de Luchini sur scène et

[8] Pygmalion, Paris, 1936.
[9] Pygmalion, Paris, 1986.
[10] *Le Comédien désincarné*, Louis Jouvet, préface de Fabrice Luchini, Flammarion, Paris, 2013.
[11] *Le paradoxe sur le comédien*, Denis Diderot, Flammarion, Paris, 2000.
[12] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Michel Bouquet s'est réfugié dans l'art comme d'autres dans la mystique" », propos recueillis par Laurent Dandrieu, *Valeurs Actuelles*, [En ligne], publié le 23 avril 2022, disponible sur : https://www.valeursactuelles.com/clubvaleurs/culture/entretien-fabrice-luchini-michel-bouquet-sest-refugie-dans-lart-comme-dautres-dans-la-mystique.

à l'écran, d'autres livres plus généralistes tels que *L'Acteur au XXe siècle*[13] d'Odette Aslan, *L'Acteur de cinéma*[14] de Jacqueline Nacache et *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*[15] de Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani servent également à l'étude car ils offrent une palette d'analyses scientifiques, utiles dans un cadre méthodologique.

Sur Fabrice Luchini, peu d'écrits existe en revanche, mis à part l'ouvrage consacré surtout à la vie de l'acteur, *Le Mystère Luchini* (Plon, Paris, 2007) rédigé par son ami biographe Jean-Dominique Brière, et celui réalisé par l'acteur lui-même : *Comédie-Française, ça a débuté comme ça* (Flammarion, Paris, 2016) dans lequel Luchini témoigne de ses expériences personnelles avec le support d'extraits de textes de ses auteurs fétiches. Ce qui abonde en revanche sont les articles de presse et interviews dans les journaux et émissions radiophoniques et télévisuelles. Dans les bases de données scientifiques, lorsqu'on cherche des documents sur l'acteur Fabrice Luchini, les résultats semblent pourtant nombreux au premier abord (101 résultats et plus de 10 pages le concernant). Mais on remarque très vite que parmi les « types de publication », 82 sont d'ordre de matériel audiovisuel et seulement 11 livres, 6 sons, un seul article (scientifique) et une seule musique enregistrée sont répertoriés. Parmi les matériels audiovisuels, on trouve bien sûr tous les films dans lesquels il a joué (58 au total en 2020) mais aussi une captation d'un de ses spectacles (celui de *Voyage au bout de la nuit* filmé par Benoît Jacquot) et un enregistrement DVD (*Variations La Fontaine*, réalisé par Yves Angelo). Fabrice Luchini, dans les archives scientifiques, apparaît donc essentiellement pour ce qu'il transmet à l'écran (soit au cinéma, soit dans des captations de spectacles…). Qu'en est-il alors de la dimension savante qu'il transmet, via les textes et les idées de ses maîtres, sur la scène publique d'une part et sur la scène culturelle d'autre part ? Ce degré d'importance et d'intensité, entre ce que véhicule son image à travers toutes ces apparitions visuelles, et tout ce qui fait aussi de lui et pourtant, par le biais du langage, une figure de passeur, fait également partie du cœur de cette étude.

Apparaissent ensuite des livres pour lesquels Fabrice Luchini a écrit la préface : *Le comédien désincarné* de Louis Jouvet pour l'édition Flammarion de 2013, *Seul avec tous* de Laurent Terzieff (Presses de la Renaissance, 2010) et *A la rencontre de Sacha Guitry* de Jean-Laurent Cochet (Broché, 2010). Puis vient le premier livre (et finalement le seul et unique) qui va traiter

[13] *L'Acteur au XXe siècle*, Odette Aslan, Éthique et technique, L'Entretemps, Vic-La-Gardiole, 2005.
[14] *L'acteur de cinéma*, Jacqueline Nacache, Armand Colin, Paris, 2005.
[15] *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani (dir.), Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

de Fabrice Luchini lui-même : *Le mystère Luchini*, écrit par Jean-Dominique Brierre. Cet ouvrage, qui retrace la vie et le parcours de l'acteur à travers des interviews et anecdotes, rentre alors davantage dans le vif du sujet : on commence à parler de Luchini lui-même et pas seulement de ce qui l'entoure. A la fin de cette liste apparaissent : un ouvrage collectif, *Fabrice Luchini dit - Nietzsche - Baudelaire - La Fontaine - Céline - Hugo - Rictus*, édité par le magazine Télérama en 1997 et tiré du spectacle correspondant (*Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche*, créé au Théâtre Molière et à la Maison de la Poésie en 1996) ; et un compte-rendu de la journée de la Célébration du Bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, organisée le 28 février 2002 au Palais de l'Institut par l'Académie Française, au cours de laquelle Fabrice Luchini fut invité à dire des textes de l'auteur. Dans la rubrique « Sons (sauf musique) », nous trouvons ensuite plusieurs enregistrements sonores liés aux différents spectacles de l'acteur mais aussi un CD audio, *Correspondances avec Gaston Gallimard* : sélection de 80 lettres, qui regroupe les voix de Luchini, Éric Caravaca et Guillaume Gallienne. Enfin, le seul et unique « article » est tiré d'un dossier réalisé en juin 2020 par la *Revue des deux mondes* sur La Fontaine, et la seule « musique enregistrée », sur La Fontaine également, est le CD audio *Les fables de La Fontaine lues par Fabrice* Luchini sorti en 2006 chez Actes Sud. Sur la transmission et le rôle de passeur attribué à Luchini, La Fontaine apparaît alors comme l'auteur le plus associé à l'acteur. Ces différents supports (89 sonores – dont 82 audiovisuels – et 12 écrits) prouvent donc qu'en plus de son image, la figure de l'acteur est perçue et répertoriée par ce qu'il transmet aussi oralement (les enregistrements de sa voix). Ce langage singulier fait partie intégrante de son image et c'est ce que nous démontrons dans cette thèse. Mais malgré tout ceci, un constat global apparaît : aucune grande étude scientifique n'a été réalisée sur le travail de l'acteur et sur le rôle qu'il joue dans l'univers théâtral et cinématographique. Notre recherche vient combler cette lacune.

Concernant les thèses de doctorat dédiées à l'acteur et au jeu de l'acteur à travers les siècles – ce travail se situant en premier lieu dans cette perspective à laquelle s'articule la dimension star – certaines traitent du théâtre français, mais si nous regardons de plus près, sept seulement sont réalisées sur le jeu d'acteur à proprement parler, à savoir : *Incarnation des idées : Le jeu de l'acteur dans le théâtre français contemporain* de Paula Didong (2003), *L'Acteur face au spectateur, des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles* de Herveline Guervilly (2011), *Maria Casarès : Recherches et métamorphoses d'une comédienne* de Florence Marguier (2011), *Penser l'acteur français contemporain (hypothèses pour une pédagogie)* de Christine Farenc

(2012), *Biographie d'un artiste dramatique oublié : Romuald Joubé* de Martine Joubé Poreau (2014), *Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma : de Gérard Philipe à Isabelle Huppert* d'Astrid Lolivret (2014) et *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires* de Flore Augereau (2017). L'avant-dernière citée, celle soutenue par Astrid Lolivret, inscrit particulièrement notre sujet dans son prolongement. Dans celle-ci en effet, l'auteure s'intéresse à l'écho médiatique et à la dimension mythologique de l'acteur français Gérard Philipe (1922-1959) et à ceux de l'actrice (française également) Isabelle Huppert (née en 1953). Sa recherche étant basée sur ce qu'ils émanent également dans divers domaines et de leur oscillation entre la scène et l'écran, l'étude quelque peu similaire sur un acteur comme Fabrice Luchini peut fortement compléter les siennes. D'autant plus que nous sommes amenés, tout comme Astrid Lolivret, à parcourir les époques, dans l'histoire du jeu d'acteur et plus largement dans celle du théâtre et du cinéma. Néanmoins, les recherches mènent parfois à certaines contradictions par rapport à ce qui a été fait (et dit), compte tenu de l'originalité et de la mixité avec laquelle Fabrice Luchini adopte ces théories, parfois issues d'un certain classicisme (La Fontaine), tout en les modernisant. Ce travail aspire par conséquent à couvrir un manque (l'étude d'un jeu d'acteur singulier qui crée un lien très fort entre la culture savante et la culture populaire) et à enrichir le débat académique.

La relation très forte qu'entretient dans tous les domaines Luchini avec la langue française (savante mais aussi familière, argotique…) – et qui se trouve donc indissociable de son image publique, cinématographique et théâtrale – oblige à se centrer sur des techniques au sens large, c'est à dire aussi sur le langage adopté dans ces différentes sphères. Nous avons donc besoin d'ouvrages comme *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre* d'Anne Ubersfeld (Belin, Paris, 1996) et *Le langage dramatique* de Pierre Larthomas (Armand Colin, Paris, 1972) qui posent de bons points d'appui sur la question. Comme le travail de Luchini englobe parfois des domaines parallèles : un livre comme celui de Sabine Chaouche : *La philosophie de l'acteur, la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)* (Champion, Paris, 2007) apporte des éléments complémentaires. Puis, étant donné que les textes (littéraires) proposés par Luchini seul en scène n'ont souvent pas vocation première à être dits et surtout, ne contiennent pas de personnages à incarner au sens théâtral du terme, puisons également dans l'ouvrage de Robert Abirached : *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (Grasset, Paris, 1978) questionnant très bien cette originalité. Et comme Luchini donne aussi à voir un personnage dans le domaine médiatique, les études issues de la thèse de Nelly Quemener et publiées dans *Les pouvoirs de l'humour* (Armand Colin/Ina Éditions, Paris,

2014) et celles écrites par Jonathan Curiel dans *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir* (Plon, Paris, 2020) sont aussi des sources profitables. Enfin, compte tenu des analyses nécessaires à ce sujet et de l'étendu des thèmes à étudier, la bibliographie que nous trouvons à la fin de ce travail offre également une palette de ressources, mobilisées ici, mais utiles pour toute recherche pointilleuse sur l'histoire du théâtre et sur le jeu de l'acteur (de l'Antiquité à nos jours, en passant par les grandes théories héritées du XVII, XVIII, XIX et XXe siècle). L'ensemble des ouvrages répertoriés brasse tous les genres (*music-hall*, *one-man-show*, théâtre de boulevard, théâtre contemporain, poésie…) et toutes les époques qui ont été marquées par de grands penseurs et pédagogues sur la profession et l'art du comédien (du classicisme à l'époque moderne, avec notamment des écrits de Michel Bouquet, Jean-Laurent Cochet…). De même sur le cinéma, puisque ces ouvrages retracent quant à eux l'histoire du muet, l'arrivée du parlant, et les grands films aux registres différents (comédies, drames, documentaires…). Ajoutons là tout ce qui relève de l'univers médiatique, du langage au sens large (et pas seulement dramatique), des différents niveaux de langue, et tous les domaines auxquels nous avons été confrontés, compte tenu du corpus utilisé par Luchini lui-même dans ses spectacles et dans ses interviews médiatiques : la littérature, la philosophie, la sociologie, la politique…

Par la présence de Fabrice Luchini dans les trois domaines que sont le théâtre, le cinéma et les médias, l'enjeu de ce travail réside dans l'analyse de l'impact de cette image dans ces trois univers pour montrer comment elle s'est d'abord construite, puis contredite et nourrie de ces variations. Nous nous intéressons par conséquent à son jeu d'acteur en scène, à ses rôles au cinéma mais aussi à ses nombreuses apparitions télévisuelles et radiophoniques, afin de mettre en évidence la place singulière qu'occupe cet acteur dans le paysage théâtral et cinématographique français des années 1990 à nos jours. Nous choisissons de détailler ces perspectives avec Fabrice Luchini car celui-ci englobe toutes les composantes de l'évolution du *star system* en France issue de cette période. De plus, sa culture personnelle (très élevée) en littérature nous renseigne énormément sur l'évolution de l'histoire des écrivains au cours des époques ; nous remontons donc celles-ci par le biais du jeu d'acteur mais aussi à travers l'évolution de notre langue et plus spécialement grâce au lien très fort qui existe entre écriture et art oral. Le fait de mélanger dans un même spectacle des textes de Hugo, Zola, Rimbaud, Molière, La Fontaine mais aussi Roland Barthes, Paul Valéry ou encore Philippe Muray, prouve bien que l'acteur brise ces frontières par le choix des auteurs et des périodes de l'histoire. Y ajouter des parts de familiarité rend ceux-ci encore plus accessibles mais surtout plus proches

de nous, comme si le temps n'avait pas eu d'emprise sur l'héritage de ces cultures. C'est pour cela que nous intégrons le travail de Fabrice Luchini à l'histoire du jeu d'acteur au cours des décennies (la déclamation pompeuse héritée du XVIIe siècle puis au XIXe siècle, le naturalisme d'André Antoine et des systèmes clés tels que ceux des metteurs en scène russe Stanislavski ou Meyerhold…). Puisque naviguant entre culture populaire s'adressant au plus grand nombre (par l'emploi d'un langage familier et d'un comportement parfois exubérant) et culture savante (qui semble ne s'adresser qu'à un public érudit), la finalité est de voir comment Fabrice Luchini dégage une image peu commune, créée également par l'alternance entre films d'auteur et films grand public et entre un parcours solitaire au théâtre et de nombreux films collectifs.

Mais est-ce que cette image répond bien à toutes les définitions qui permettent scientifiquement de qualifier un acteur de star ou de vedette ? La question se pose, et les problématiques qui en découlent, tellement l'image de Fabrice Luchini, située entre deux cultures, s'inscrit dans un paradoxe de statut de star nationale construite par le langage. Car toutes les stars et/ou vedettes ne possèdent pas une image si composite. Certaines décident de se spécialiser (soit au théâtre, soit au cinéma), certaines jouent de leur aura sans en commenter les impacts (Emmanuelle Béart, Isabelle Huppert, entre autres, font très peu de commentaires à propos de ce qu'elles véhiculent), alors que chez Fabrice Luchini, l'image fait comme partie de son jeu, puisqu'il n'hésite pas à réagir aux propos qu'on lui adresse soit sur son talent – au cinéma et au théâtre, sa faculté à nous transmettre un savoir, un héritage culturel – , soit même sur sa possible exubérance (dans l'émission « On n'est pas couché » par exemple, ou dans les journaux de 20h). Les frontières entre l'acteur et le personnage publique en sont d'autant plus amoindries, ce qui n'est pas le cas chez des acteurs comme Pierre Richard par exemple (assez discret et détestant les plateaux télé) ou Jean-Pierre Bacri qui, malgré son côté bougon dans les entretiens qui fait écho aux personnages, reste tout de même très absent des médias ; ces dits acteurs se contentant la plupart du temps de parler des films ou des pièces de théâtre pour lesquels ils sont invités. Ces différentes positions, ces divers comportements, posent donc la question de la spécificité de la star ou de la vedette. Quel statut de star correspond à tel acteur et inversement ? Pourquoi et comment certains acteurs atteignent cette dimension alors que d'autres restent dans l'ombre ? Quels sont les éléments qui entrent en jeu dans tel ou tel parcours d'acteur ou d'actrice pour que ceux-ci ou celles-ci soient désignés star ou vedette ? Ces problématiques couvrent notre sujet.

Si la star reste un acteur ou une actrice de cinéma, elle permet néanmoins de fidéliser le public ; public qui s'identifie de plus belle, tant l'univers publicitaire utilise l'image de ces acteurs en

dehors des films. La star incarne bien entendu des personnages, personnages qui deviennent même parfois emblématiques, au même titre que l'acteur lui-même : un Cyrano de Bergerac incarné par Gérard Depardieu par exemple… Cette confusion fait naître l'idée de star et tout ce qui se construit autour d'elle (la notion de *persona* chez Dyer). Plus la star devient importante, et plus alors la médiatisation d'éléments supposés de sa vie privée, ses propos dans la presse, font grandir l'aura qui se dessine. Dans un ouvrage consacré à Jean Gabin et coréalisé avec Claude Gauteur, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*[16], Ginette Vincendeau met alors en évidence un schéma triangulaire : homme-acteur-personnage, distinguant ainsi : ce que représente la star dans la vie (que nous apprenons essentiellement grâce aux médias), son jeu d'acteur dans les films (le travail en lui-même, un talent incontestable) et ce qui émane enfin des personnages incarnés (valeurs psychologiques, rôle(s) endossé(s) par le héros…). Si la star est forcément (d'abord et de surcroît) une vedette, l'inverse n'est donc pas toujours vrai, tant son statut appelle à résoudre des éléments souvent complexes. Il arrive en effet que de très grands acteurs ou actrices ne parviennent pas à envelopper toutes les conditions : Michel Simon, par exemple, n'a jamais atteint les sommets du box-office malgré les nombreux films réalisés sous son nom – il ne peut donc entrer dans la catégorie de star – et pourtant, il répond, par son envergure, son physique, son aura, à l'appellation de monstre sacré du cinéma, comme le démontre Gwenaëlle Le Gras dans un ouvrage consacré à l'homme[17]. Aussi, pour tenter de distinguer les deux statuts (star ou vedette), il faudrait réduire les obligations comme tel : une star en France, à la différence de la vedette, est un acteur ou une actrice qui, plus que bankables, assure l'économie des films, leur réussite financière et artistique, et cela, en dépassant les frontières. Il existe par conséquent un bon nombre de vedettes en France mais aussi un *star system*.

Là où Luchini se démarque aussi des autres acteurs ou actrices réside dans le fait que son comportement dans les médias fait aussi partie d'un jeu, d'un autre jeu, puisque nous retrouvons parfois le même personnage d'un domaine à l'autre. Qui plus est, le moteur de ce phénomène vient parfois des journalistes eux-mêmes, heureux du comportement de l'acteur qui sort un peu de l'ordinaire. C'est pour cette raison que nous consacrons, entre autres, une partie sur la question suivante : Luchini ne serait-il pas finalement une star « à ses dépens », voire « un personnage-star », tant les facettes de son image basculent d'un domaine à l'autre sans que nous percevions laquelle appartient à tel ou tel ? L'interrogation se pose aussi au cinéma : pourquoi proposer à Fabrice Luchini – surtout dans les années 2000 – des rôles qui se ressemblent

[16] Nathan, Paris, 1993.
[17] Gwénaëlle Legras, *Michel Simon, L'art de la disgrâce*, Scope, Paris, 2010.

(personnage qui perd le contrôle) et d'autres qui font appel à son travail au théâtre (professeur de littérature), à son exubérance présente dans les médias (des rôles quasi excentriques) ou au contraire qui contredisent son image (des rôles quasi muets) ? Ceci mérite aussi un développement afin de mesurer le degré avec lequel les cinéastes jouent (ou non) avec une possible image de star.

Concernant notre méthode de travail, en dehors de se documenter sur ce qui a déjà été fait et dit en termes de jeu au théâtre et au cinéma, est d'observer ce dernier chez certains autres acteurs français (en faisant le choix, pour limiter notre corpus, de cibler uniquement les acteurs et non les actrices). Elle consiste aussi à chercher ce qui est dit sur Fabrice Luchini dans la presse (journaux, interviews, reportages, documentaires…), retranscrire les émissions radiophoniques et télévisuelles, parfois en entier, pour ensuite choisir les éléments les plus pertinents. Elle demande de s'intéresser à ce que pense de l'acteur le public (groupes de fans, commentaires critiques en ligne, entourage personnel…). Pour ce qui est de la recherche terrain, il est bien sûr nécessaire d'assister à ses spectacles au théâtre, en prenant des notes sur un cahier, en s'efforçant de retenir ce que dit Luchini lors des apartés (les sujets qu'il traite, les anecdotes, les références à l'actualité politique du moment…) mais aussi en faisant attention aux nombreuses réactions et participations du public. De même qu'il est indispensable, en allant voir les films au cinéma, d'écouter les avis des spectateurs sortant de salle, puis de retravailler sur les supports audiovisuels (DVD), notamment pour effectuer les captures d'écran utiles à nos propos. En ce qui concerne le théâtre, nous avons même profité d'une des représentations à Paris pour interpeller Fabrice Luchini à sa sortie de scène (Théâtre Montparnasse) afin de lui faire part de ce travail qui l'a d'abord étonné puis très vite intéressé. Enfin, à propos de l'univers médiatique, l'enjeu est de récolter : les propos tenus par Luchini dans la presse (nous avons même réalisé un tableau référençant ceux dits sur scène, à l'écran et à la télévision), des images évocatrices de celle de l'acteur dans ce domaine (sa gestuelle, son comportement tant commenté), pour intégrer cette dimension à une autre forme de jeu d'acteur.

Dans une première partie, titrée « IMAGE ET LANGAGE », nous nous concentrons sur le lien effectif entre ce langage proprement dit (soit soutenu, soit familier) et les prémisses d'une image liée à celui-ci. Pour cela, nous détaillons le parcours de Fabrice Luchini[18] (la découverte du langage oral dans la rue, notamment du *verlan*) et analysons le contenu de ce bagage littéraire

[18] Dans cette partie biographique, précisons que tout ce qui concerne le passé de l'acteur : son adolescence aux Abbesses, ses premières relations amoureuses…, ne sont que le fruit de ce qui est raconté soit par l'auteur dans son ouvrage *Comédie-Française, ça a débuté comme ça*, soit dans la presse, soit enfin dans le livre écrit par son ami biographe Jean-Dominique Brierre : *Le mystère Luchini* (Plon, 2007).

et théâtral que l'acteur est parvenu à bâtir d'abord de manière quasi autonome (grâce à ses lectures personnelles et aux écrits de Louis Jouvet) puis par l'enseignement reçu par son professeur de théâtre Jean-Laurent Cochet. Ces apprentissages théoriques et pratiques ont donné naissance à ses spectacles seul en scène. Ensuite, afin de déceler les répercussions qui, dans ses débuts au théâtre et dans les films de Rohmer, posent les bases de cette image atypique, approfondissons la question de ces formes de langage composites qui permettent la construction d'une *persona* particulière avant que cette image ne devienne plus populaire.

Dans une seconde partie, intitulée « JEU ET LANGAGE », nous commençons à entrer plus en détails sur le jeu et les rôles de l'acteur au cinéma qui viennent renforcer et consolider cette *persona*. Nous distinguons quatre types de personnages récurrents dans la filmographie de Luchini. Puis, nous nous interrogeons sur les différences de jeu entre la scène et l'écran, Luchini naviguant entre ces deux pôles, comme certains autres acteurs français parmi lesquels nous le situons : ceux qui ont choisi de faire de la lecture un spectacle (Laurent Terzieff, André Dussollier) ; ceux qui au sein même du cinéma alternent entre divers registres (Daniel Auteuil, Jean-Pierre Darroussin), ceux pour qui l'image à l'écran, sur scène et/ou à la télévision a aussi engendré une forte *persona* (Michel Serrault, Jean-Pierre Bacri) – ce qui exige l'approfondissement de la dimension comique de Fabrice Luchini – , et ceux enfin dont la personnalité influe de manière conséquente sur les personnages incarnés (Sacha Guitry, Michel Simon).

Notre troisième et dernière partie a pour titre « JEU ET IMAGE » et est consacrée à la présence de Fabrice Luchini dans l'univers médiatique. Nous analysons de quelles manières l'acteur utilise ce support pour adopter une autre forme de jeu et de représentation. Elle constitue aussi l'occasion de revenir sur l'idée émise à propos de certains acteurs : un possible cabotinage, que nous mettons en lien avec cette expression qui revient couramment concernant Luchini : 'Luchini fait du Luchini'. Le cabotin étant en outre en opposition avec l'acteur dit 'intellectuel', ce chapitre permet de décrypter plus encore l'oscillation de Luchini entre culture populaire et culture savante. Enfin, nous terminons sur la possible définition de l'acteur en tant que star, soit parce qu'il intègre une certaine identité française – et ce, malgré l'ambiguïté de son image – , soit aussi parce que comme toute star, il résout certaines contradictions tout en incarnant idéologies et types sociaux.

PREMIERE PARTIE

IMAGE ET LANGAGE

A.I. Langue vivante et connaissances littéraires.

A.I.1. Les débuts d'un parcours.

Fabrice Luchini, acteur de théâtre et de cinéma français, né le 1er novembre 1951, construit son parcours depuis sa renommée avec *La Discrète* (Christian Vincent, 1990) de manière autonome, naviguant sans cesse entre la scène et le cinéma et dans celui-ci même, entre films d'auteur et films grand public. Ses spectacles seul en scène, dans lesquels il récite les plus grands textes de la littérature française, font salles pleines et ce, depuis la création en 1986 au Théâtre Renaud-Barrault de celui tiré du roman *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Très attaché au domaine de la littérature, n'ayant par ailleurs jamais cessé de clamer sa préférence pour la scène, Fabrice Luchini serait donc d'abord « le plus grand littéraire de nos grands comédiens[19] », « grand serviteur de la littérature et de la langue française[20] » et « l'acteur de cinéma […] au verbe haut perché[21] ». Mais s'il fait ses débuts au septième art dans le film de Philippe Labro *Tout peut arriver* en 1969, c'est d'abord et avant tout grâce à l'image qu'il dégage alors, du haut de ses dix-huit ans : celle d'un jeune homme branché, dansant sur une piste de danse, séduisant les jeunes filles et surtout sachant parler *verlan*. C'est par ce début de parcours que nous avons donc décidé d'entamer notre étude, débuts qui vont poser, nous allons le voir, les bases d'une image singulière.

Fabrice Luchini naît Robert, à Paris, dans le neuvième arrondissement. Il est déclaré à la mairie du dix-huitième puis baptisé à Notre-Dame de Clignancourt, ce qui fait de lui un enfant de Montmartre. « 4,250 kilos dans la balance ! s'exclame sa mère. Un beau morceau[22] ! ». Il est le fils d'Adelmo Luchini, né en 1910 et d'origine italienne, qui a débarqué enfant en Lorraine, à Villerupt, près de Longwy (Meurthe-et-Moselle). Adelmo trouve du travail dans cette région puis fera la guerre de 1939-1940 avant de partir en captivité en Allemagne. La mère de Robert, Hélène, originaire du Morvan, est quant à elle une pupille de l'Assistance publique de Nevers. Placée dès l'âge de dix ans, elle sera longtemps femme de ménage dans les bureaux du *Figaro*,

[19] Laurent Dandrieu, « Fabrice Luchini, flambeur de mots », *Valeurs Actuelles*, n° 4059, jeudi 11 septembre 2014, p. 61.
[20] Arnaud Guyot-Jeannin, « Fabrice Luchini, La fulgurance et l'amour du texte », *Le Spectacle du monde*, n° 577, vendredi 1 avril 2011, p. 74.
[21] Gérard Davet et Fabrice Lhomme, « Fabrice Luchini, Maux et merveilles », *Le Monde*, lundi 24 juillet 2017, p. 26.
[22] « L'énigme Luchini », propos recueillis par Laurence Liban, *L'Express*, n° 2673, jeudi 26 septembre 2002, p. 106.

au rond-point des Champs-Élysées. Le couple s'installe dans le Montmartre d'après-guerre. Le père est marchand de fruits et légumes à Château-rouge, dans le quartier de la Goutte-d'Or, dans le dix-huitième arrondissement, aux pieds de la butte, et la mère fait des ménages le matin et seconde son mari l'après-midi. (Robert) Luchini grandit aussi aux côtés de ses deux frères (Michel et Alain) qui aident également leurs parents à la boutique, dans ce quartier populaire à dominante ouvrière. « C'était une enfance heureuse, dégagée de tout conformisme prolétaire ou bourgeois, sans aucun discours politique[23] », se souvient Luchini.

Quand il atteint l'adolescence, le jeune garçon traîne, à ses heures libres, dans le quartier des Abbesses, avec une bande, *la bande des Abbesses*, groupe d'une trentaine de délinquants anarchistes et violents mais aussi, pour certains, des intellectuels qui lisent Artaud et Céline… Ils ont quinze ans, déambulent sur la place du métro, personne ne vient leur chercher de noises et Robert, qui n'a alors que treize ans, se lie à la bande. Celle-ci aurait pu le rejeter mais Luchini est charmeur. La bande l'accepte, le prenant comme une mascotte. Pour ne pas être compris des autres, pour se différencier et rester en marge, ils parlent leur(s) langue(s) : l'argot parisien, le *verlan* et le *louchébem* (l'argot des bouchers). Luchini est fasciné par une personnalité qui se détache : un certain Juju, le plus violent, qui dort dans la rue, va chez les prêtres pour manger et se laver. Très vif et très intelligent, Juju peut aussi redevenir très calme et à ses heures où il ne consomme pas d'alcool, lire Victor Hugo. Il a besoin de parler, mais les autres membres de la bande ne l'écoutent pas alors c'est à Robert qu'il parle. Ce dernier ne se mêle pas aux bagarres pourtant fréquentes, mais est totalement fasciné par les membres de cette bande car ce qui l'attire chez eux, c'est justement cette langue : le langage de la rue. Aux côtés de Juju, Luchini comprend en effet que les mots ont une puissance d'évocation. C'est donc dans ce quartier des Abbesses qu'il se familiarise avec la langue française dans ce qu'elle a de plus parlée, découvre la puissance de l'oralité, comme il le racontera des années plus tard :

> J'ai grandi dans ce quartier de Paris alors fréquenté par des délinquants assez violents qui s'affrontaient régulièrement avec les bandes de la Trinité ou du Sacré-Cœur. Certains sortaient de prison, la drogue circulait et l'abbé Jean-Claude Barreau essayait de remettre ces loubards sur le droit chemin. J'avais obtenu le privilège aristocratique de pénétrer ce monde-là alors que j'avais 15 ans. J'étais la mascotte, le petit qu'on défend et qu'on tolère parce que je fais marrer tout le monde et que je ne fais pas de faute : je parle quand il faut et je me tais quand il faut. C'est avec eux - Juju, Armand Céleste, Pierrot la Ronce, Marcel Perle, Caillos - que j'ai appris le *verlan* et compris qu'il s'agissait d'une langue de synthèse : celle de la haine (Céline)

[23] *Ibid.*

> et de la résistance (Hugo). Ce sont aussi eux qui m'ont fait découvrir l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*[24].

Luchini aime ce quartier, « sas entre le magnifique XVIIIe, où [il a] grandi, et le cœur de Paris. On y trouve la maison où habitait Victor Hugo, le boulevard de Clichy, le siège de la Société des auteurs, des théâtres, des putes, la rue Condorcet et ses vrais commerçants, etc[25] ». Adelmo Luchini, très travailleur ayant connu lui-même la pauvreté, est au service des riches mais ne voit aucune marque de faiblesse dans cette situation. Il part aux Halles à minuit et ne revient qu'aux aurores. « Les Halles de Paris, raconte Fabrice Luchini, c'était une vie nocturne, à l'époque. Il [son père] était très conservateur, dur, comme tous ceux qui servent les gens aisés. Il répétait des proverbes italiens du genre : 'Il y a ceux qui mangent la soupe et ceux qui la regardent'[26] ». Sa mère, dans la même optique, travaille chez les bourgeois dès l'âge de onze-douze ans. Selon Luchini, ses parents n'avaient donc pas la haine des riches et possédaient un rapport très sérieux à l'argent :

> L'argent est la référence absolue, on ne rigole pas avec ça. Quand j'étais enfant, tous les soirs papa comptait. Non pas les billets, mais les pièces[27] !
>
> Mon père m'a appris une chose : être un épargnant. Il me disait : « Si tu as 100 000, tu mets 55 000 de côté ». C'était un marchand de légumes, on est nés [*sic*] là-dedans. Avec ma mère, ils comptaient la caisse chaque soir, tant de radis ou de scaroles vendus[28].
>
> Au début des années 1960, le commerce rapportait bien. Après, ça s'est gâté. À 55 ans, ruiné par une opération immobilière, mon père est devenu chauffeur de poids lourd et ma mère a dû refaire des ménages. Mais attention ! Je déteste le sentimentalisme ouvriériste. Je ne suis pas dans ce mythe. La compassion réduit l'autre à sa misère[29].

Ses frères étant plus âgés, Luchini est élevé comme un fils unique. Par sa mère, il est gâté, épanoui. Une chose pêche cependant : l'école. À l'école, Luchini s'ennuie, ne comprend pas ce qu'on lui raconte, ne retient pas. Il est mauvais élève : « J'ai haï l'école, dit-il. Comme disait Deleuze, je ne comprenais pas d'où ça parlait[30] ». Mais en cours de français, l'oralité qu'il

---

[24] Fabrice Luchini, « Luchini par Luchini », propos recueillis par Jean-Christophe Buisson, *Le Figaro Magazine*, n° 20575, samedi 25 septembre 2010, p. 38.
[25] *Ibid*.
[26] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par *Louis Guichard*, *Télérama*, n° 3271, samedi 22 septembre 2012, p. 6.
[27] *Ibid*.
[28] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, Maux et merveilles », *loc. cit*.
[29] Fabrice Luchini, « Luchini l'incandescent », propos recueillis par Robert Belleret, *Le Monde*, jeudi 9 juin 2005, p. 14.
[30] Fabrice Luchini, « L'énigme Luchini », *loc. cit*.

connaît dans la rue lui sert. D'après ses frères, ses professeurs aimaient quand il s'exprimait : « On sentait poindre chez lui, déjà, ce goût de la littérature, de la déclamation, raconte Michel Luchini. Il était porté vers les lettres et vers l'art et notamment l'art oral. C'est vrai que Robert avait la capacité à réciter des poèmes, des textes. Il n'avait pas le trac et nos professeurs aimaient qu'il s'exprime parce qu'il le faisait avec sa verve[31] ». Mais dans les autres matières, Luchini n'est pas bon, ne comprend pas ce qui est théorique, il décroche ; et après avoir obtenu son certificat d'études, quitte le système aussitôt alors qu'il n'a que treize ans. Il aide alors ses parents à la boutique, fait des livraisons 'chez les riches' qui lui donnent une pièce. Pour aller chez les bourgeois, Luchini monte place du Tertre d'où il voit Paris et aspire déjà à une certaine hauteur… Il commence à lire, un peu : Freud, Nietzsche, condition *sine qua non* pour que sa petite amie de l'époque accepte qu'il ait une relation (sexuelle) avec elle. Puis à dix-sept ans, il découvre Louis-Ferdinand Céline grâce au prêtre du quartier Jean-Claude Barreau qui avait remis l'ouvrage *Voyage au bout de la nuit* à la bande. Se retrouvant dans les mains de Luchini, ce roman et sa lecture sont une révélation pour lui et il commence à en apprendre des extraits par cœur : « Je dois reconnaître que la première fois que j'ai eu entre les mains *Voyage au bout de la nuit*, le roman, la symphonie, la poésie m'étaient absolument étrangers, racontera-t-il plus tard dans son ouvrage *Comédie-Française, ça a débuté comme ça*. […] J'avais peu lu : *L'Attrape-cœurs* de Salinger, quelques livres de Freud, auxquels je n'avais pas compris grand-chose, un petit peu de Nietzsche. […] Ça a été le début d'une histoire d'amour et je me suis mis, sans projet préconçu, à apprendre par cœur des passages entiers de ce livre[32] ».

Sa mère, qui le surprotège car le trouve fragile, le couve, prend soin de lui. Elle refuse qu'il fasse le même métier qu'elle et son mari car juge celui-ci trop difficile, à cause du froid, du fait qu'il faut mettre les mains dans la terre. En 1965, Hélène va donc répondre à une petite annonce : on cherche un apprenti coiffeur dans un grand salon très chic de l'avenue Matignon. Pour y aller, Luchini et sa mère doivent prendre le bus – le numéro 80 – , trajet qui symbolise pour l'acteur les bribes d'une ascension sociale :

> Je suis le produit de ma maman. C'est elle qui m'a mis dans le bus 80. C'est elle qui est responsable de tout. Gloire à ma mère[33] !
>
> Il est évident qu'il y a une perspective ascendante dans ce parcours du 80. Il part de la mairie du 18e. Ce n'est pas la misère encore, mais s'il avait tourné à gauche on y arrive quand même

[31] Michel Luchini (frère de l'acteur), « Un jour / un destin, Fabrice Luchini, voyages intérieurs », émission présentée par Laurent Delahousse et diffusée sur *France 2* le 9 septembre 2018.
[32] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, Flammarion, Paris, 2016, p. 58-59.
[33] Fabrice Luchini, « L'énigme Luchini », *loc. cit*.

> très vite à la misère et sans s'en rendre compte. C'est à droite qu'il a tourné. Et ça a commencé la féerie. […] Il tourne à gauche, rue de Saint-Pétersbourg. Il descend doucement vers l'apaisement de la bourgeoisie. […] Quartiers chics. Ça dégage, c'est large, c'est plein de perspectives. […] J'arrive à Saint-Philippe-du-Roule, je ne comprends plus rien : c'est de l'hébreu ! Enfin, on s'arrête au rond-point des Champs-Élysées. Du monde fermé, celui de l'enfance et des angoisses, j'entre dans un autre[34].

Luchini découvre donc ce quartier et pousse, avec sa mère, la porte de ce prestigieux salon de coiffure : *Chez Alexandre*, au numéro 3 de l'avenue Matignon, dans lequel on entre en marchant sur un tapis de moquette épaisse et où se côtoient les plus grands noms de la vie parisienne : *top models*, mannequins de maison de couture, mais aussi acteurs, actrices, starlettes… Luchini y croisera Joe Dassin, Marlène Jobert ou encore Johnny Hallyday… Une fois engagé, on lui demande de changer de prénom parce que « Robert c'est trop populaire[35] » et pour que cela « sente moins les faubourgs[36] », l'adolescent opte pour *Fabrice*. Dans ce salon, où il gagne cent francs par mois en plus des pourboires, Luchini, pourtant très jeune comparé à ses collègues, se sent à l'aise, parle aux clients, s'amuse et amuse la galerie, épate pour séduire. Il n'est pas le moins du monde gêné, impressionné de côtoyer des célébrités, mais au contraire volubile et devient alors la coqueluche du salon. Dans cet environnement où il fait rire, Luchini trouve donc à la fois son premier public et son premier théâtre. Bernard Privat, directeur des éditions Grasset et père de l'une des jeunes clientes, se prend même de sympathie pour lui. Le garçon est accueilli avec amour et respect par ce foyer d'adoption. Bernard Privat lui présente l'*intelligentsia* parisienne et déjà Fabrice subjugue ce petit monde, rencontrant alors le Tout-Paris des lettres et des arts : Florence Malraux, Alain Resnais, René de Obaldia, André Pieyre de Mandiargues... Il est admiré, on le recherche, on lui écrit… Plongé dans une culture pourtant éloignée de la sienne, Luchini se fait remarquer car il intrigue, intéresse. Il n'a encore rien prouvé, on ne connaît de lui que ce qu'il dégage : une adaptation fascinante, presque désinvolte, un bagou prononcé, une grande intelligence, un bagage littéraire qu'il construit au fur et à mesure de ses lectures personnelles, ainsi qu'une passion pour la chanson française et la *soul music*, un don pour l'imitation, mais aussi et déjà, l'art de dire La Fontaine ; et pourtant, Luchini, aux yeux de ces personnes, devient un phénomène. Sonia Debeauvais, l'assistante de Vilar, se souvient du jeune vacancier que lui amena sa fille[37] : « Ce qui était exceptionnel chez

[34] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça, op. cit.*, p. 39-41.
[35] *Ibid*, p. 42.
[36] Robert Belleret, « Luchini l'incandescent », *loc. cit*.
[37] C'est avec cette jeune fille que Luchini deviendra père, d'Emma Luchini, née en 1979, aujourd'hui actrice, scénariste et réalisatrice française.

lui, c'est cette connaissance intuitive qu'il avait des gens et qui les déséquilibrait complètement. Il ne se trompait pas souvent[38] ». Mais ses extravagances au salon, qui rendent le travail impossible, ne plaisent pas au patron : celui-ci finit par le mettre à la porte.

Quatre ans après ce renvoi, soit en 1969, Luchini est alors embauché en tant qu'animateur par Paul Bensimon pour l'inauguration du premier drugstore à Angoulême[39] : « Il a fait imprimer un flyer sur lequel était écrit : 'Rejoignez-nous au Drugstore d'Angoulême dans la boîte de nuit du whisky à gogo, Fabrice Luchini vous apprendra les danses parisiennes'[40] », racontera l'intéressé dans un article du *Monde*. Dans cette discothèque, il va rencontrer Philippe Labro, aujourd'hui célèbre journaliste, romancier et réalisateur d'une dizaine de films, mais encore méconnu à l'époque. Ce dernier est ici pour repérer les décors et cherche des figurants pour son film-documentaire *Tout peut arriver* : l'histoire d'un jeune journaliste qui rentre des USA et qui va redécouvrir son pays en faisant du stop. Luchini a les cheveux longs et blonds, danse sur la piste, séduit les jeunes filles et quand Labro lui demande son prénom, le jeune adolescent répond : 'Ce-bri-fa', en *verlan*. Interpellé de suite par l'allure de ce garçon : « J'ai vu ce type avec sa touffe de cheveux, et ce visage très vif, qui épatait les filles. Mon œil s'est arrêté sur sa personnalité[41] », Philippe Labro, dont les propos viennent d'être cités, est aussi marqué par ce langage utilisé (le *verlan*) ainsi que par les connaissances littéraires de Luchini : « Il m'a séduit tout de suite […]. Du haut de ses 16 ans avec son bagout, il m'a cité Nietzsche, Baudelaire et Kierkegaard. Je lui ai demandé son nom, il m'a répondu qu'il s'appelait *Cebrifa*. C'était la première fois que j'entendais du *verlan*[42] ». Labro décide alors de lui offrir un verre avant de lui proposer sans hésiter un rôle de figuration dans son film : « Il était drôle et spontané. Je faisais un film Nouvelle Vague avec peu d'argent. Je lui ai demandé de reproduire à l'écran la scène qu'on venait de vivre. Je lui ai trouvé un talent fou[43] », raconte le cinéaste. Luchini, qui n'est donc finalement pas simple figurant, écrit, à la demande du réalisateur, ses propres

[38] Sonia Debeauvais, « L'énigme Luchini », *loc. cit*.
[39] Le jeune Luchini avait en effet pour fonction d'apprendre les pas du *boogaloo* (un style de danse de rue *freestyle*, c'est-à-dire improvisé, composé de pas de danse expressifs et pleins d'intention (*soulfull*) et de mouvements robotiques).
[40] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini "Je ne suis pas doué pour le bonheur, je suis doué pour le travail" », propos recueillis par Vanessa Schneider, *Le Monde*, lundi 4 octobre 2021, p. 29.
[41] Philippe Labro, « Fabrice Luchini, l'éloquent », auteur de l'article non-mentionné, *Cnews matin*, [En ligne], publié le 15 juillet 2013, disponible sur : http://www.cnewsmatin.fr/culture/2013-07-15/fabrice-luchini-leloquent-509460.
[42] Philippe Labro, « Philippe Labro », auteur de l'article non-mentionné, *Charente libre*, lundi 23 février 2015, p. 7.
[43] Philippe Labro, « Fabrice Luchini, l'éloquent », *loc. cit.*

répliques qui seront donc pour la plupart en *verlan*. En voici ci-dessous quelques exemples (nous remarquons aussi que le personnage joué par Luchini porte son prénom) :

> *Fabrice* (joué par Fabrice Luchini) : Ne croyez pas que je fasse partie de cette cohorte de gens. Je ne suis là que pour aider un ami à ouvrir sa boîte…car j'ai mes plans. Je sens que je vais développer mes facultés intellectuelles. Et vous ? Qu'est-ce que vous faîtes là ?
> *Marlot* (joué par Jean-Claude Bouillon) : Moi, je vous observe.
> *Fabrice* : (*rires*) Dis-donc, t'as vu la sape ? *(il montre le dessous de ses chaussures)* Cirées en dessous comme Vittorio De Sica, Flannel, Déesse 21 grise, homme de bourse, 2 heures de l'après-midi, l'heure où ils montent les marches et où on voit leurs chaussures et là ça fait mal. J'm'habille vieux parce que ça fait contraste avec ma gueule. Tu restes longtemps ici ? Tu vas faire un article là-dessus ?
> *Marlot* : Ouai.
> *Fabrice* : Qu'est-ce qu'il y a de nouveau ?
> *Marlot* : Évidemment pour ta génération c'est pas nouveau, vous avez toujours connu ça, mais moi il y a quelques années, quand j'ai fait un papier et que je me suis baladé à travers la France, c'était pas du tout comme ça.
> *Fabrice* : Ouai, c'est quand même pénible hein… Tu parles *verlan* ?
> *Marlot* : Ouai.
> *Fabrice* : J'm'appelle *Cebrifa* et toi tu t'appelles *Lomar*. *À tedroi, les leugueu des joibourgs. Neblipe.*
> *Marlot* : *Quoipour ?*
> *Fabrice* : Parce qu'ils dorment[44].

Et pour mieux se rendre compte de l'allure du jeune débutant, voici aussi quelques captures d'écran du film où l'on remarque en effet et déjà l'expression d'un visage vif, notamment par son regard :

[44] Retranscription des dialogues d'une scène du film de Philippe Labro (réal.). *Tout peut arriver*, produit par *Marianne Productions*, *Paramount Pictures* (France), *Parc Film*, *Madeleine Films*, sorti en France le 26 novembre 1969, UGC, 85 minutes.




« Tu vas faire un article là-dessus ? » / « Qu'est-ce qu'il y a de nouveau ? »




« Cirées en dessous comme Vittorio de Sica » / *Fabrice Luchini sur la piste de danse*[45].

L'image de Fabrice Luchini, jeune homme qui sort donc de son milieu premièrement grâce à son travail dans le salon de coiffure puis par ses débuts au cinéma dans le film de Labro, est donc d'abord et d'une certaine façon liée à un type social duquel on pourrait trouver des parallèles avec celui des jeunes issus des mêmes quartiers dits 'populaires', qui échappent parfois à leur condition grâce au milieu artistique : Joey Starr, né à Saint-Denis, qui connaît après un parcours scolaire chaotique une adolescence difficile faite de drogues et de petits délits, avant de fonder en 1988 le groupe *NTM* qui le rendra célèbre ; Samy Naceri (de son vrai nom Saïd Naceri), acteur français né en 1961 à Paris, qui lui aussi connaît des difficultés dans sa jeunesse (entres autres une condamnation à cinq ans de prison pour braquage en 1984) avant de se lancer dans le cinéma ; et plus précisément Gérard Depardieu, né à Châteauroux en 1948, qui lui aussi a connu la délinquance mais qui se passionnera plus tard, comme Luchini, pour les grandes œuvres du répertoire (il suivra d'ailleurs les cours de Jean-Laurent Cochet). Alors bien sûr, s'il faut préciser ici que le jeune Luchini, s'approchant de la *Bande des Abbesses*, reste en dehors du groupe (il n'est donc pas délinquant lui-même), ce qui réunit ces personnalités issues d'un milieu populaire est le fait qu'ayant pourtant décroché du système scolaire, elles n'en sont pas moins assoiffées de culture, avides de connaissances et de créations, et dans le cas de Luchini et de Depardieu, emplies de curiosité littéraire et d'envie de se construire et d'apprendre

[45] Captures d'écran du film de Philippe Labro (réal.). *Tout peut arriver*, *ibid*.

(en dehors donc de l'institution académique), se forgeant alors un caractère et un bagage solide pour les années à venir.

Autre type social de cette époque que nous pouvons retrouver à travers l'image de Fabrice Luchini débutant : celui qui prend racine par son look, sa dégaine – autrement dit ce que Labro remarque lorsqu'il le voit sur la piste de danse. Cette apparence incarne en effet celui de la jeunesse branchée du début des années 1970 : la génération *new-wave*[46]. C'est d'ailleurs cette dernière que nous retrouverons le plus souvent mise en scène dans les films d'Éric Rohmer dans lesquels pour certains le cinéaste offrira un rôle à Fabrice Luchini. Notons également que c'est au moment où Labro décide de parler au jeune garçon que le réalisateur s'intéresse à Luchini, pour son langage donc et en particulier pour l'emploi du *verlan*. De plus, ce qui est fondamental dans ce début de parcours cinématographique, c'est que Luchini ait déjà l'opportunité d'écrire lui-même ses répliques, en choisissant pour cela, et comme on le voit dans la retranscription ci-dessus, à la fois un langage familier et/ou argotique (les mots en *verlan* mais aussi les termes « sape » et « gueule ») et un autre qui semble paradoxalement plus soutenu : « cohorte de gens », « facultés intellectuelles », registre que nous retrouvons d'ailleurs au cours du film. Pour preuve cette scène où cours de laquelle il est assis sur un banc et parle à une jeune fille : « Dans le domaine de l'instinct j'éprouve un laisser-aller contradictoire avec mes convictions religieuses. Vous êtes formi-fantabuleuse ».



« Vous êtes formi-fantabuleuse »[47].

Luchini, qui à ce moment-là n'a donc aucune expérience cinématographique, est alors engagé pour son premier rôle sur trois critères : son apparence physique, son langage (celui de la rue) et enfin – ce que Labro souligne également – ses connaissances et références littéraires et

[46] La *new-wave* (dont le nom est tiré de la *Nouvelle Vague* du cinéma français des années 1950) est en effet un courant musical né à la fin des années 1970 et qui durera jusqu'au milieu des années 1980. Il regroupe plusieurs styles de musiques *pop/rock*, notamment par l'utilisation des instruments électroniques.
[47] Captures d'écran du film de Philippe Labro (réal.). *Tout peut arriver, loc.cit.*

savantes (Baudelaire, Nietzsche…). « Lors d'un repérage pour mon film dans un drugstore d'Angoulême, raconte une nouvelle fois Labro, j'ai remarqué un garçon un peu androgyne qui se déhanchait devant un juke-box. Un elfe drôle et éclectique, avec un sens inouï de la répartie. À l'époque, il était plus dans l'apparence que dans la substance, mais avec ce don inné de faire de vous presque automatiquement son spectateur[48] ». D'après lui, Luchini avait donc d'ores et déjà le sens du public. Ce film, qui n'a cependant pas un succès commercial (112 660 entrées[49]), constitue pourtant la première fois où le jeune acteur se fait remarquer par la critique ; ce qui fera d'ailleurs dire à Labro cinquante ans plus tard : « Si Luchini fait du cinéma aujourd'hui, ce n'est pas un peu grâce à moi, c'est EXCLUSIVEMENT grâce à moi[50] ». Et même si cette formule peut paraître excessive, elle est pourtant (en partie) vraie car c'est après ce rôle que le producteur Pierre Cottrell[51] (figure singulière proche du cinéma indépendant) parle de Luchini à Éric Rohmer[52] et ce dernier va accorder à Luchini une réelle importance en le prenant en quelques sortes sous son aile.

Éric Rohmer (1920-2010), né Jean-Marie Maurice Schérer, est un cinéaste et père fondateur de la *Nouvelle Vague*. Ancien professeur de lettres qui se destine d'abord à une carrière littéraire en publiant sous le pseudonyme Gilbert Cordier un premier roman : *Elisabeth* (1946), devient en 1950 rédacteur en chef de la *Gazette du cinéma* puis des *Cahiers du cinéma* (de 1957 à 1963). Animant aussi aux débuts des années 1950 le *cinéclub* parisien du Quartier latin, il y rencontre alors d'autres cinéastes : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et Claude Chabrol et ensemble, ils vont fonder ce qui s'apparente en somme à une « école artistique[53] » : *La Nouvelle Vague*. Leur souhait est de renouveler le cinéma français en mettant en valeur des œuvres plus personnelles (comparées à celles des studios), marquant ainsi la valorisation des films à budget réduit et donnant par la même occasion la primauté du réalisateur sur le scénariste. A cette période donc (qui recouvre les années 1959-1960), on commence à parler d'un 'cinéma d'auteur'.

---

[48] Philippe Labro, « Fabrice Luchini, 47 ans », propos recueillis par François Devinat, *Libération*, mercredi 27 octobre 1999, p. 48.
[49] Chiffre récolté sur le site http://jpbox-office.com.
[50] Philippe Labro, « Luchini dans la ville où tout a commencé », propos recueillis par Christelle Lasaires, *Charente Libre*, mardi 23 septembre 2008, p. 25.
[51] « Pierre Cottrell appartient à cette génération de cinéphiles qui, avec Pierre Rissient, Bernard Eisenschitz, Bertrand Tavernier et quelques autres, a grandi dans l'ombre de la Nouvelle Vague », précise la très belle rétrospective réalisée par la *Cinémathèque française* du 22 juin au 10 juillet 2021 à Paris. Voir la page dédiée à cet évènement « La vie aventureuse d'un cinéphile » [En ligne], disponible sur : https://www.cinematheque.fr/cycle/pierre-cottrell-169.html.
[52] « Pierre Cottrell, producteur génial, dit à Éric Rohmer : "Il faut appeler ce gosse." » raconte Luchini en 2021, « Fabrice Luchini "Je ne suis pas doué pour le bonheur, je suis doué pour le travail" », *loc.cit.*
[53] *La nouvelle vague, une école artistique*, Michel Marie, Armand Colin, Paris, 2009.

Après quelques réalisations de séries pédagogiques pour la télévision, Rohmer signe ensuite tous ses scénarios et fonde sa propre société de production : *Les Films du losange* dans laquelle vont se succéder trois cycles énumérés ci-dessous.

– « Les Contes moraux » d'abord, avec : *La Boulangère de Monceau* (1963), *La Carrière de Suzanne* (1963), *La Collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (son premier grand succès) (1969), *Le Genou de Claire* (1970) et *L'Amour l'après-midi* (1972).
– « Les Comédies et proverbes » ensuite, avec : *La Femme de l'aviateur* (1981), *Le Beau Mariage* (1982), *Pauline à la plage* (1983), *Les Nuits de la pleine lune* (1984), *Le Rayon vert* (1986) et *L'Amie de mon amie* (1987).
– Et enfin, dans les années 1990, « Les Contes des quatre saisons » avec *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993).

Grâce à ces films qui coûtent peu et qui pourtant trouvent un public, Rohmer parvient à se créer une véritable autonomie artistique et devient un auteur à la fois moderne et classique, au-delà des modes et loin des lois du cinéma commercial. En tout et pour tout, le cinéaste a réalisé une soixantaine de films (ceux cités à l'instant compris) et Luchini fera partie de six d'entre eux : *Le Genou de Claire* en 1970, *Perceval le Gallois* en 1978, *La Femme de l'aviateur* en 1981, *Les Nuits de la pleine lune* en 1984, *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* en 1987 et enfin *L'Arbre, le maire et la Médiathèque* en 1992.

Dans *Le Genou de Claire*, Luchini, qui joue aux côtés de Jean-Claude Brialy et Laurence de Monaghan, n'a pas un grand rôle. Pourtant et à nouveau, le jeu de l'acteur et ses répliques se basent sur l'improvisation. C'est par ailleurs après ce petit rôle que l'acteur décide de s'inscrire au cours de théâtre de Jean-Laurent Cochet. Luchini retrouve ensuite Rohmer en 1978 (soit presque dix ans après le rôle chez Labro) dans *Perceval le Gallois* où le réalisateur lui offre cette fois le rôle-titre. Ce film est tiré du roman de Chrétien de Troyes : *Perceval ou le Conte du Graal*, premier texte français de 1190, écrit en vers et que Rohmer va retraduire en gardant la forme des octosyllabes. Ce qui retient donc notre attention, ce sont encore une fois les critères de choix du cinéaste pour le rôle : « Au départ, je ne l'ai pas utilisé comme comédien, raconte en effet Éric Rohmer, mais comme un être intéressant par sa personnalité, comme un document[54] ». À nouveau, c'est donc ce que l'acteur dégage à cette époque et qui prend racine comme chez Labro autant sur un plan physique (ce visage juvénile, ce teint et sa coupe de cheveux) que sur un plan intellectuel (sa manière de parler, sa capacité à improviser) qui

[54] Eric Rohmer, « L'énigme Luchini », *loc. cit*.

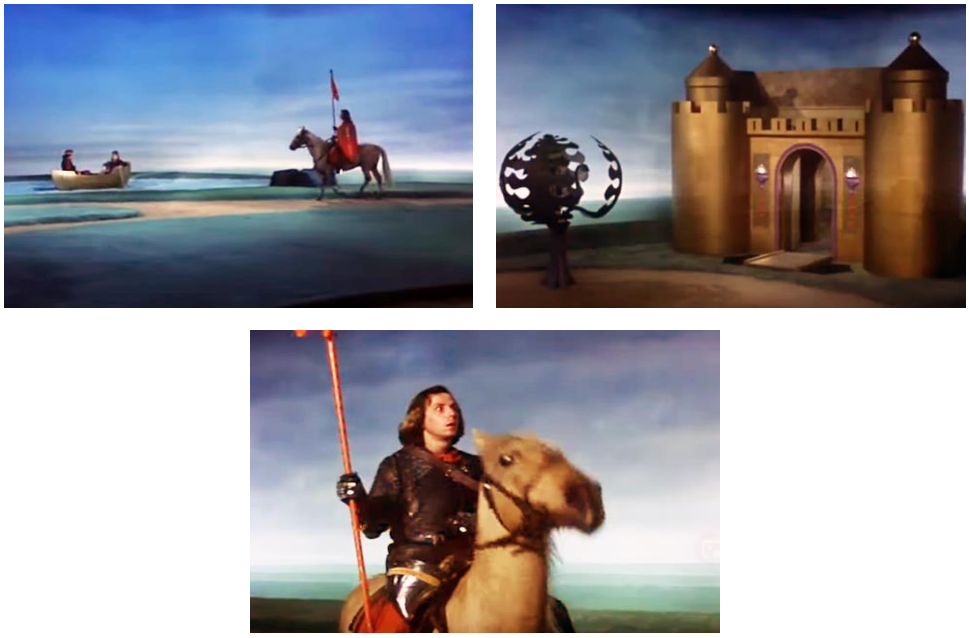
intéresse le cinéaste. Pourtant, même si Luchini exprimera sa gratitude envers ce réalisateur qui lui a fait confiance : « Je lui dois d'avoir réellement lancé ma carrière en m'accordant une confiance que personne ne me donnait. Il fut le spectateur approbateur de mes premiers moments d'hystérie, curieusement passionné par un jeune homme de vingt ans déclamant du Nietzsche et du Rimbaud à toute occasion[55] », ses débuts dans *Perceval le Gallois* vont cependant avoir un effet néfaste sur son image (première) cinématographique. En effet, ce film dont la matière est faite de décors artificiels en métal, de carton-pâte et de toiles peintes (un seul château pour tout le déroulé du film) et la reconstitution de l'espace par des miniatures médiévales (les acteurs sont presque aussi grands que les décors), mêlées à une mise en scène qui se veut proche du texte de sorte que les acteurs parlent en vers octosyllabiques (notons pour exemple l'une des répliques de Luchini : « Chevaliers, ôtez donc vos armes avant que je ne vous désarme, si vous dîtes encore un mot, je vous frapperai aussitôt[56] »), déroute à sa projection, au point qu'une grande majorité du public présent (critiques et journalistes du cinéma) quitte la salle avant la fin. Fabrice Luchini, qui joue le rôle de Perceval, est quant à lui vêtu d'une cotte de mailles et déambule sur un cheval en chantant. Voici pour exemples quelques images du film :



Fabrice Luchini dans *Perceval le Gallois*[57].

Dans la capture de gauche, notons les dialogues suivants : « Je vous baiserai par mon chef, tant pis pour qui m'en fait grief, car ma mère me l'enseigna », dit Perceval. « Moi je ne te baiserai pas[58] », répond la jeune fille. Notons aussi (à droite) la présence d'Arielle Dombasle.

[55] Fabrice Luchini, « Luchini par Luchini », *loc. cit.*
[56] Réplique du personnage incarné par Fabrice Luchini dans le film de Éric Rohmer (réal.). *Perceval le Gallois*, Les Films du Losange (France), sorti en France le 7 février 1979, Gaumont, 138 minutes.
[57] Captures d'écran du film de Éric Rohmer (réal.). *Perceval le Gallois, ibid.*
[58] Dialogue du film de Éric Rohmer (réal.). *Perceval le Gallois, ibid.*



Décors du film et Fabrice Luchini dans le rôle de Perceval[59].

Ce rôle, si particulier compte tenu du langage et des costumes utilisés, engendre donc immédiatement envers l'acteur encore débutant des critiques sévères (il est défini comme un énergumène) et les conséquences ne se font pas attendre : après *Perceval*, aucun autre réalisateur ne lui fait de propositions. « On ne me prenait même plus au téléphone, racontera Luchini. À l'idée de voir le type qui arrive en chantant, en vers octosyllabiques, "C'était au temps qu'arbres feuillissent", les producteurs ne voulaient plus rien entendre[60] ».

L'image cinématographique de l'acteur est d'abord associée uniquement à ce rôle : Luchini est perçu comme un acteur 'bizarre' et se retrouve au chômage pendant trois ans et demi. Il retourne un temps à la coiffure et au métier de coursier. Mais deux ans après, Rohmer fait de nouveau appel à lui pour *Les Nuits de la pleine lune*, film qui met en scène la génération branchée et *new-wave* (de laquelle Luchini est finalement issu). Or dans celui-ci, Luchini a un rôle conséquent (il est Octave, le meilleur ami de l'héroïne jouée par Pascale Ogier). Aussi, l'image vue précédemment disparaît peu à peu et Fabrice Luchini devient un des acteurs fétiches de Rohmer, au même titre qu'Arielle Dombasle, Pascal Greggory, Marie Rivière, Rosette, Serge Renko, Béatrice Romand ou Pascale Ogier. Dans *Les Nuits de la pleine lune*, film pour lequel le réalisateur sera d'ailleurs nommé aux Césars, Fabrice Luchini acquiert aussi une image plus collective – celle des jeunes de l'époque – et entre donc par la même occasion dans la génération des comédiens de Rohmer. Pourtant, une autre particularité propre au réalisateur va avoir une

[59] *Ibid.*
[60] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, flambeur de mots », *loc. cit.*

nouvelle incidence sur l'image de l'acteur : on dit de Rohmer qu'il 'enferme' ses acteurs dans un certain type de jeu, qui les fait apparaître à l'écran d'une façon singulière : ils deviennent des *acteurs rohmériens*. Or, si cette qualification n'enlève rien à la qualité de leur jeu et de leur présence, ni même d'ailleurs au talent de Rohmer en tant que cinéaste, elle les restreint pourtant à une image et leur ôte par là même la possibilité de prouver l'étendue de leurs ressources dans d'autres registres ; autrement dit, leur talent est moins susceptible d'intéresser d'autres réalisateurs. L'*acteur rohmérien*, comme d'ailleurs celui de Resnais, se distingue en effet des autres acteurs sous différentes formes. C'est ce qu'exprime Luchini :

> C'est d'abord d'être un acteur malheureux. Enfin, c'est à la fois un privilège et une catastrophe. Une prison parce qu'il y a un tel naturalisme sophistiqué que les comédiens ont le 'ton' Rohmer. Arielle Dombasle s'en est très bien sortie. Pas Béatrice Romand.
>
> Moi, il m'a mis en prison quelques années avec *Perceval le Gallois*, puis il m'a fait le cadeau extraordinaire des *Nuits de la pleine lune*. Il avait la grandeur d'être impressionné par des gens qui n'étaient rien, socialement[61].

Enfin, avant de conclure cette première partie essentiellement biographique, notons une dernière difficulté à laquelle se confronte l'acteur à cette époque et qui finalement se trouve liée avec celles que nous venons de mettre en évidence : la réticence de la part des professionnels du métier à cause cette fois de son physique. En effet, conséquence probable ou non des rôles chez Rohmer, on le trouve 'asexué', à la voix fluette, on le définit comme quelqu'un de précieux, de maniéré, les gens se demandent alors s'il est homo ou hétéro, comme l'expliquera Luchini par la suite :

> À mes débuts, j'ai été reçu par un agent très connu, qui m'a dit : « Je ne te prends pas, et, à mon avis, tu ne réussiras pas, parce que tu n'es pas sexué. Quand tu joues, on ne sait pas si tu es homo ou hétéro ». Je suis reparti extrêmement accablé. En fait, pendant vingt ans, tout le monde a cru que j'étais homo : un acteur si maniéré[62] !
>
> Il y a énormément d'animosité autour de moi. On moque ma préciosité, mon hystérie. En un mot, je ne suis pas placé, oui, je ne suis pas édité, je ne suis pas nommé quoi[63].

Fabrice Luchini, dont on va dévoiler par la suite l'ascension progressive, débute donc son parcours d'acteur à vingt ans sans trop le décider : « […] je ne veux pas être acteur, la

[61] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *loc.cit*., p. 37.
[62] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Louis Guichard, *loc.cit.*, p. 5.
[63] *Ibid*, p. 204.

coiffure me va très bien[64] » dira celui-ci après le rôle chez Labro et celui dans *Perceval le Gallois*. Ayant d'abord du mal à se situer dans un cinéma qui vacille à l'époque entre divertissement populaire (films de Claude Zidi par exemple ou ceux avec Jean-Paul Belmondo), cinéma d'auteur grand public (comme celui de Truffaut ou de Chabrol) et un autre, d'auteur toujours mais disons plus pointu (comme ceux de Godard et de Rohmer), l'acteur vit donc pendant cette période beaucoup d'incertitudes, d'hésitations qui provoquent chez lui le questionnement – légitime en somme – de poursuivre ou non dans le métier. Pourtant, par le bagage littéraire qu'il s'est construit au cours de son adolescence et ce de manière totalement autonome, ajouté à cela une certaine aisance et une forte personnalité, Fabrice Luchini est finalement repéré presque contre son gré. Acceptant ces rôles au cinéma sans réticence aucune, mêmes ceux qui donnent de lui une image négative, le jeune acteur acquiert alors – sans forcément le décider ni même le désirer – la capacité de jouer sans se préoccuper du registre. De même, à ce physique atypique qui rebute d'abord les réalisateurs mais qui d'une certaine façon le dissocie, est associé en parallèle ce qui deviendra l'une des grandes qualités de l'acteur : sa manière de parler, qu'elle soit employée lors de ses rencontres avec les cinéastes ou à l'intérieur même des films en écrivant ses répliques (Labro), soit en improvisant au sein même d'un scénario destiné à un certain type d'acteurs (Rohmer) ; critères de jeu qui représentent en outre un certain type social. Ce langage et ces connaissances littéraires, Fabrice Luchini va ensuite les mettre de plus en plus en pratique, notamment lorsqu'il se décide à s'inscrire aux cours du célèbre professeur de théâtre : Jean-Laurent Cochet.

A.I.2. Vers une culture théâtrale : un apprentissage à la fois pratique et théorique.

En s'inscrivant en 1971 au cours de Jean-Laurent Cochet, Fabrice Luchini découvre le répertoire français (Labiche, Feydeau, Molière, La Fontaine…) mais parallèlement, le jeune élève va aussi se plonger dans la lecture de textes fondateurs sur le théâtre : ceux de Louis Jouvet par exemple et surtout. Grâce à l'enseignement reçu et aux écrits du célèbre acteur de théâtre et de cinéma français qui fut également professeur au Conservatoire dans les années 1930 – et Cochet s'inspirant lui-même de la pensée de celui-ci (à travers des ouvrages comme *Le Comédien désincarné*[65] ou *Témoignages sur le théâtre*[66]) – , Fabrice Luchini va donc se forger un bagage à la fois pratique et 'théorique' (même si pour Jouvet, le théâtre dépassait toute théorie) et commence ainsi à se positionner parmi les grands acteurs français, leur histoire

[64] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, *op.cit*., p. 103.
[65] *Loc.cit.*
[66] *Témoignages sur le théâtre*, Louis Jouvet, Flammarion, Paris, 1952.

et la pratique du jeu théâtral dans son ensemble. Chez Cochet, Luchini va donc travailler *Les Fables de la Fontaine* et la technique du 'sous-texte', éléments sur lesquels le professeur basait son apprentissage ; et grâce à Jouvet, le futur acteur apprendra en outre à considérer l'auteur dramatique comme le fondement de la représentation. Mais, en plus de ces deux figures emblématiques du théâtre (bien qu'elles n'appartiennent pas à la même génération – ce qui prouve d'ailleurs que Luchini puisera ses ressources indépendamment de l'époque), évoquons ici la présence d'un troisième homme, que l'acteur a toujours aussi considéré comme un maître : Michel Bouquet, qui va pour sa part lui inculquer le sens du public.

Jean-Laurent Cochet (1935-2020) découvre le théâtre très jeune : à cinq ans, il sait déjà que ce métier est une vocation. Pourtant, c'est par la musique qu'il se forme d'abord, par de grandes études de piano, instrument qu'il jouera pendant dix-sept ans. Mais à onze ans, il commence à prendre des cours d'art dramatique au Conservatoire dans la promotion de 1959 de laquelle il sort en remportant les deux premiers prix à l'unanimité : celui de la comédie classique et celui de la comédie moderne. Avant de devenir le célèbre professeur de théâtre que l'on connaît, il a donc lui aussi eu des maîtres : de Béatrix Dussane à Madame Simone, en passant par René Simon ou encore Henri Rollan. Très proche également de Jacques Charon, Cochet devient même son assistant à l'Opéra-Comique et l'aide à monter des pièces de boulevard : « C'est un petit peu, dira-t-il, ce qui m'a donné le goût de diriger les comédiens[67] ». Aux débuts des années 1960, il devient sociétaire de la Comédie-Française (où il restera huit ans) puis, en 1963, prend la direction des matinées classiques au Théâtre de l'Ambigu où il est à la fois metteur en scène et comédien dans *Les Caprices de Marianne*, *Andromaque*, *Britannicus*, *La Surprise de l'Amour*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Turcaret*, *Le Barbier de Séville*. En 1965, il poursuit sa direction des classiques au Théâtre de la Madeleine où de même, il met en scène et joue : *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, *Les Bourgeoises à la mode*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *On ne saurait penser à tout*, *29° à l'ombre*, *L'École des maris*. Notons aussi sa mise en scène de *Pepsie* qui sera à l'affiche six années durant (Théâtre Daunou). De nombreux acteurs seront alors sous sa direction : Madeleine Robinson et Jean Marais par exemple dans *Adorable Julia* (1967) mais plus tard aussi Jacques Charon lui-même, Jean Le Poulain, Suzy Delair, Danielle Darrieux, Françoise et Louis Seigner, Thierry Le Luron, Jeanne Moreau, Darry Cowl, Claude Brasseur, Jacques Sereys, Jean-Pierre Bacri, Michèle Morgan… C'est en 1966

[67] Jean-Laurent Cochet, « Jean-Laurent Cochet, professeur des légendes du cinéma français », propos recueillis par Jérémie Gapin, *Rédaction Ina*, *Art et Culture*, [En ligne], publié le 07 avril 2020, disponible sur : https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/jean-laurent-cochet-professeur-des-legendes-du-cinema-francais/.

qu'il crée le cours Cochet dont sortiront plus tard plusieurs grands comédiens français : Daniel Auteuil, Bernard Giraudeau, Isabelle Huppert, Carole Bouquet, Richard Berry, Gérard Depardieu et Fabrice Luchini. À son activité de professeur dans ce cours s'ajoutent d'autres responsabilités pédagogiques : en 1972 il est professeur au Conservatoire, en 1981 inspecteur des conservatoires de la ville de Paris où il créé la classe supérieure d'art dramatique… Cochet est aussi l'auteur d'autres initiatives comme la création de l'Arche (*Association pour le rayonnement de la comédie et son plus haut enseignement*). En plus des spectacles collectifs, nous devons aussi mentionner ses seul en scène ou ses lectures : *Jean-Laurent Cochet raconte... de Molière à Feydeau* (1997), la *Correspondance inattendue* de Guitry (avec Pierre Delavène, 2008) ou encore la lecture intégrale de *Albertine disparue* de Proust (2011). Il est aussi l'auteur de quatre ouvrages importants : *Mon rêve avait raison*[68] (première autobiographie, 1989), *Faisons encore un rêve*[69] (second ouvrage autobiographique, 2004), *L'Art et la technique du comédien : comme un supplément d'âme*[70] (2010, ouvrage aujourd'hui épuisé) ou encore *À la rencontre de Sacha Guitry*[71] (sur Sacha Guitry, 2010). Notons aussi la réalisation du coffret *Devenir Comédien* (dix DVD) et un DVD de neuf heures d'entretiens : *Une vie de théâtre*. Enfin, Jean-Laurent Cochet a également reçu plusieurs décorations officielles : Chevalier de La Légion d'Honneur en 2006 et Commandeur des Arts et Lettres en 2012. En 2006, le pédagogue cède la direction du cours Cochet à Pierre Delavène et ensemble, en 2013, ils renomment celui-ci 'le Cours Cochet-Delavène'.

L'enseignement de Jean-Laurent Cochet se base sur les principes fondamentaux liés aux textes classiques issus, comme dit précédemment, du répertoire français : Labiche, Feydeau, Molière, et, entre autres, *Les Fables de la Fontaine* : « Tout mon enseignement est basé sur *Les Fables de la Fontaine*, explique le professeur. Les Fables sont le symbole de la situation dramatique. Il faut se dire : "Quel est le sujet de la fable ? Quel est son propos ?" Quel est, viscéralement je le répète, ce qui met la personne dans un état, dans une humeur, dans une sensibilité qui fait qu'il a envie de manifester son bienfondé, prouver qu'il a raison en racontant cette histoire[72] ». S'inspirant d'autres grands noms du théâtre – Jouvet, mais aussi Giraudoux, Copeau et Dullin – , les techniques d'apprentissage de Cochet pourraient se résumer en quatre points

[68] *Mon rêve avait raison*, Jean-Laurent Cochet, Pygmalion, Paris, 1989.
[69] *Faisons encore un rêve*, Jean-Laurent Cochet, Pygmalion, Paris, 2004.
[70] *L'Art et la technique du comédien*, Jean-Laurent Cochet, Pygmalion, Paris, 2010.
[71] *À la rencontre de Sacha Guitry*, Jean-Laurent Cochet, Oxus, Paris, 2010.
[72] Jean-Laurent Cochet, « Si Jean-Laurent Cochet m'était conté : le film hommage », [En ligne], réalisé et publié par le Cours Cochet-Delavène, le 7 avril 2021, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=OGlwg-dywzM.

principaux : la situation théâtrale, la note, la pensée, le public ; et à l'intérieur de ces grandes orientations, d'autres éléments plus techniques, tels que le sens du rythme, l'inflexion, la respiration ou encore la réaccentuation. La situation théâtrale répond tout simplement à cette question : « Qu'est-ce que je pense ? Qu'est-ce que j'ai envie de dire […] à ce moment-là, quand je suis dans tel lieu et que le personnage me parle ? Une situation, c'est un état dans lequel on est[73] » explique Cochet. La recherche de la note juste consiste quant à elle à partir, comme en musique, d'une clé : « Situation unique – note unique, explique-t-il à nouveau. C'est-à-dire, comme en musique, il y a quelque chose à la clé, c'est en Fa mineur, c'est en Sol dièse majeur…et quoique l'on joue, c'est coloré par cette note […], cette intention qui est à la clé, pour nous : note viscérale et note musicale ». C'est cette règle qui permet alors de « reprendre l'inflexion du début sans l'avoir quittée entre temps ». Tout ceci amène enfin à établir la pensée du rôle : « Non pas de bien dire un texte écrit, précise le pédagogue, mais de passer par toute une imagination, tout un passé, tout un souvenir, toute une mémoire, pour en arriver à dire ce que l'auteur a entendu dire par son personnage au moment de la création littéraire » ; et ce pour finalement donner l'impression au public que l'acteur ne joue pas, public qui lui en revanche et pour Cochet, constitue un partenaire de jeu aussi indispensable que les autres comédiens en scène. « Pour que ce ne soit pas monocorde, bien évidemment il y a des ruptures de rythme, poursuit Cochet, des ruptures vocales, des temps, il y a l'intelligence de l'acteur, il y a des regards, il y a tout ce qu'on veut, mais on est toujours dans cette même tonalité ». La réaccentuation permet enfin d'éviter les « fautes de français par la profération des mots[78] » et Cochet prend pour cela l'exemple du premier vers de la fable de La Fontaine *Le Corbeau et le Renard* : « Maître corbeau sur un arbre perché[79] » lorsque pour dire celui-ci, le comédien doit marquer une courte pause (rupture vocale ou rupture rythmique) après le mot « arbre » pour ne pas que l'auditeur ait l'impression que ce soit l'arbre qui soit perché et non le corbeau… Enfin, Cochet se servait également de la technique de jeu particulière du sous-texte, technique d'ailleurs déjà employée par le célèbre metteur en scène russe au début du XXe siècle : Constantin Stanislavski. Luchini raconte par exemple cette anecdote issue de son arrivée au cours : « La réplique était "Il ne faut pas s'éloigner un moment, je veux l'attendre ici" et Cochet

[73] Jean-Laurent Cochet, « Si Jean-Laurent Cochet m'était conté : le film hommage », *loc.cit*.
[78] *Ibid*.
[79] « Le Corbeau et le Renard », Jean de la Fontaine, in *Fables*, Gallimard, Paris, 2021, p. 54, v. 1.

disait à l'élève : "En récitant le texte, tu dois penser : Ta gueule, tu m'emmerdes, reste chez toi !"[80] ». Fabrice Luchini explique ainsi le procédé :

> Le sous-texte ! Il y avait une scène de Racine dans Britannicus, où la femme devait dire : « Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment. Je veux l'attendre ici : les chagrins qu'il me cause m'occuperont assez tout le temps qu'il repose. » Et Cochet qui ajoute : « Pense 'tu m'emmerdes' en même temps que tu dis 'Albine'. » Et ça change tout. Il donne un sous-texte à cette phrase d'Agrippine : 'Albine, tu m'emmerdes.' Je me dis, mais c'est extraordinaire. Par 'tu m'emmerdes', on comprend tout[81].

L'apprentissage pratique reçu par Cochet prend donc d'abord naissance chez Luchini dans la découverte d'un domaine qui apparaît pour l'acteur comme étant une évidence, une révélation : « Ils [les cours de Jean-Laurent Cochet] furent pour moi une illumination. Je devais avoir 17 ans. J'avais arrêté l'école, je ne comprenais rien aux mathématiques, l'algèbre créait chez moi un réflexe d'animosité et puis en entrant, par hasard, dans le cours de Jean-Laurent Cochet, j'ai rencontré un professeur […]. L'immense répertoire m'est apparu dans sa puissance. Pour la première fois de ma vie, je comprenais ce qu'on me disait, ce qu'on allait m'enseigner[82] ». Luchini découvre en effet ce qui deviendra plus tard la base de ses seul en scène, à savoir les grands textes de la littérature française : « Ça a été comme un éblouissement. Une sorte d'apparition, la forme de la langue se montrait dans sa perfection. Le génie absolu du classicisme français : ce mystère pour toute une vie[83] ».

Né en Bretagne, à Crozon, Louis Jouvet (1887-1951) fait quant à lui d'abord des études de pharmacie mais est très vite et également attiré par la scène. Il tente le concours d'entrée au Conservatoire mais est recalé par trois fois. Sa rencontre avec Jacques Copeau, homme de théâtre et propriétaire du Théâtre du Vieux Colombier, va être déterminante car celui-ci l'engage, d'abord en tant que régisseur général puis comme acteur : Jouvet va donc apprendre le métier sur le tas. Les deux hommes possèdent en outre la même vision du théâtre, comme le fait de rejeter le naturalisme d'Antoine[84]. En assurant la régie des spectacles de Copeau pendant cinq années durant, Jouvet ne manque aucun détail et note les relevés de mises en scène dans

[80] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il m'a révélé la beauté inouïe du répertoire" », *Le Figaro*, n° 23528, mercredi 8 avril 2020, p. 23.
[81] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », *Télérama*, n° 3418, samedi 18 juillet 2015, p. 5.
[82] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il m'a révélé la beauté inouïe du répertoire" », *loc.cit.*
[83] *Ibid.*
[84] Autodidacte, André Antoine, employé du gaz et comédien amateur, fut lui aussi recalé au Conservatoire mais il créa, avec ses économies, en 1887, le Théâtre-Libre (1887-1894) puis le Théâtre Antoine (1897-1906) avant de diriger le Théâtre de l'Odéon de 1906 à 1914. Antoine est défini comme l'« inventeur » de la mise en scène, en même temps qu'il est le metteur en scène du courant naturaliste.

les cahiers prévus à cet effet : ceci réveille (et révèle) déjà chez lui le sens du détail, l'importance minutieuse accordée à chaque élément d'un spectacle. En 1923, Jouvet prend son indépendance et devient directeur de scène au Théâtre des Champs-Élysées où il signe ses premières mises en scène : *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* et *Knock*, œuvres de Jules Romains, auteur avec qui il créera une réelle complicité. Le *Knock* monté par Louis Jouvet reste aujourd'hui un véritable chef d'œuvre et la plupart des metteurs en scène qui monteront cette pièce par la suite n'arriveront pas à faire oublier cette œuvre première : aujourd'hui encore, le personnage de Knock (interprété par Jouvet lui-même) est marqué dans les esprits grâce à l'interprétation exceptionnelle de l'acteur, faite de mimiques singulières et de cette voix métallique qui deviendra une des plus significatives dans le milieu du théâtre. Entre parenthèses, on a souvent trop facilement et trop rapidement affirmé que Jouvet était bègue durant son enfance et que c'est ce bégaiement qui serait à l'origine de cette prononciation syncopée. Cela est néanmoins à nuancer, comme le précise Jean-Marc Loubier dans une biographie consacrée à l'homme : « Le 'petit-Louis', combatif, indépendant, est affublé d'un léger défaut. Sa façon de parler agace. Il bute souvent sur les mots. Il chuinte. Personne ne s'en formalise alors. Chacun attribue cette difficulté à prononcer les sifflantes à sa nervosité[85] », affirme en effet l'auteur. Mais alors qu'il entre dans une nouvelle école suite au déménagement de ses parents dans laquelle il a pour professeur un certain Léon Soulier, celui-ci prend l'initiative de corriger ces défauts. C'est alors qu'il s'exerce à les modifier et pour cela, le professeur lui fait réciter les Fables de la Fontaine, et comme le dit Loubier, « des phrases impossibles comme celle de "l'archiduchesse"… ». La phrase la plus couramment entendue étant : 'Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches ? Oui, elles sont sèches, archi-sèches'. Mais, toujours selon Loubier, « […] de là à écrire qu'il bégaie serait à la fois lui faire injure et mentir[86] ».

Jouvet est aussi auteur, comme on l'a dit, de ces textes qui deviendront des références dans le milieu théâtral et cinématographique : *Le Comédien désincarné* (cité précédemment), *Réflexions du comédien*[88] (écrit en 1941) et *Témoignages sur le théâtre*[89] (écrit quant à lui en 1952). Il est également à l'origine d'une association importante dans l'histoire du théâtre : *le Cartel des quatre*[90], créée en juillet 1927 avec Charles Dullin, Gaston Baty et Georges Pitoëff.

[85] Jean-Marc Loubier, in *Louis Jouvet, Le Patron*, Ramsay, Paris, 2001, p. 20.
[86] *Ibid*., p. 21.
[88] Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Librairie Théâtrale, Paris, 1941.
[89] Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952.
[90] S'inspirant du Théâtre du Vieux-Colombier créé par Jacques Copeau, du Théâtre populaire de Firmin Gémier, de la mise en scène moderne d'André Antoine et de la formation de l'acteur de Constantin Stanislavski, *le Cartel*

Les pièces qu'ils vont monter, aussi bien des classiques (celles de Molière entre autres) que celles d'auteurs contemporains de l'époque (Jean Giraudoux, Jules Romains) vont s'inscrire en effet dans le répertoire français. Ce qui relie ces hommes, en plus de leur aspiration à un renouveau du théâtre et de leur affection pour les grands textes d'un répertoire à la fois classique et moderne, est aussi le désir de concevoir la mise en scène comme un moyen au service du texte à représenter et celles qu'ils réalisent sont d'ailleurs jugées comme une réelle preuve de qualité. Mais le *Cartel* prend fin en septembre 1939 avec et d'une, le décès de Georges Pitoëff, et de deux, le début de la Seconde Guerre mondiale.

En tant qu'acteur, Louis Jouvet avait au théâtre le plus souvent des rôles d'amoureux et de séducteur parce qu'il avait un physique différent, qui allait contre les conventions de l'époque. Son visage creusé était accompagné d'un regard vif et sa silhouette mince et élégante, créant alors une réelle identité de jeu si bien qu'à quarante-cinq ans, en 1932, Louis Jouvet décide de se lancer dans le cinéma. Après son premier rôle dans *Topaze* de Louis Gasnier (où il jouera le rôle d'un professeur), il adapte le succès de *Knock* qu'il coréalise avec Roger Goupillieres. Nous sommes en plus de cela au début du cinéma parlant : Jouvet s'installe dans le paysage cinématographique français. On le verra ainsi entre 1935 et 1941 dans près de dix-huit films[91]. Mais, même s'il collabore avec les plus grands réalisateurs français, Louis Jouvet avoue ne faire du cinéma que pour financer sa compagnie de théâtre qui reste son moteur.

C'est en octobre 1934 qu'il est nommé professeur au Conservatoire, le premier à l'être sans être sociétaire de la Comédie-Française. Célèbre aujourd'hui sous cet angle et de manière quasi populaire, entre autres par cette phrase devenue culte qu'il prononçait en direction de ses élèves du Conservatoire : « C'est bien, … mais recommence[92] », Jouvet va aussi afficher sa singularité sur le fait de baser son enseignement de façon totalement différente de ces prédécesseurs. Pour lui en effet, l'important n'est pas le concours de sortie que doivent préparer les élèves mais surtout et avant tout de transmettre sa passion du théâtre et précisément celle qu'il avait connue

devient alors une association d'entraide, fondée sur des bases morales, sur l'estime professionnelle et sur le respect réciproque qu'ils avaient les uns envers les autres. Son but est donc à la fois artistique et commercial. Ce qu'ils recherchent, c'est donner une visibilité au théâtre d'avant-garde, ainsi *le Cartel* est contre le monopole du théâtre de boulevard et va s'élever, en outre, contre la critique dramatique.

[91] Notons pour mémoire : *Les Bas-fonds* (1936) de Jean Renoir, *Drôle de drame* (1937) et *Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné, *Entrée des artistes* (1938) de Marc Allégret (où il joue le rôle d'un professeur au Conservatoire), quatre films de Julien Duvivier : *Un Carnet de bal* (1937), *La Fin du jour* avec Michel Simon (1938), *La Charrette fantôme* (1940) où il croise Pierre Fresnay et *Untel père et fils* (tourné en 1943). On le voit aussi dans *Un Revenant* (1946) de Christian-Jaque, *Copie conforme* (1947) de Jean Dréville, *Quai des orfèvres* (1947) d'Henri-Georges Clouzot et *Knock* (1950), cette fois mise en scène par Guy Lefranc.

[92] Formule rapportée par exemple par Gilles Costaz, « Louis Jouvet, le 'patron' », in *Les Echos*, [En ligne], publié le 26 octobre 2001, disponible sur : https://www.lesechos.fr/2001/10/louis-jouvet-le-patron-729851.

lui-même en tant qu'acteur : « Alors comme ça, mon petit, tu veux faire du théâtre ?[93] » disait Jouvet à ses élèves. « Ce qui m'intéresse, disait-il encore, ce n'est pas de fournir des premiers prix bien vernis, c'est de vous donner le contact avec vous-mêmes, sur des choses que j'ai expérimentées avant vous, des réflexions que j'ai faites à force de jouer la comédie pendant trente ans, que j'applique à ce que vous êtes. Je voudrais que vous sentiez en vous mon expérience. C'est ça la tradition d'un métier, que ce soit pour un métier manuel ou un autre[94] ». Et bien que Jouvet affirmât la chose suivante : « Il n'y a pas de théories, il y a une technique théâtrale qui comporte des lois – immuables – générales et celles plus particulières qui tiennent compte des considérations sociales ou du temps ou bien des personnes[95] », les connaissances qu'il a transmises à ses élèves et à tous ceux qui ont lu ses œuvres et se sont intéressés à son enseignement, constituent pourtant et bel et bien un modèle qu'il convient donc ici de présenter.

La première vague de ses théories (appelons les tout de même ainsi) est 'l'absence d'*ego*', 'la dépersonnalisation de son moi' et la question de la 'possession' ou de 'dépossession de soi'. Pour Jouvet, l'acteur doit en effet se débarrasser de son 'moi', c'est-à-dire de tout ce qui peut venir parasiter le jeu et qui n'a pas lieu d'être sur un plateau de théâtre. Cela signifie donc et en effet ne pas avoir d'*ego*, ne pas être plus soi que le personnage. L'acteur doit être, selon les mots de Jouvet, « dans le renoncement de soi pour l'avancement de soi-même[96] ». Libéré de son 'moi', l'acteur parvient donc à se trouver dans un état dit 'de vacance'. Selon Jouvet, l'acteur est alors un 'exécutant' au service du metteur en scène et un 'matériau' au service du texte. « Il essayait à travers nous ce qu'il essayait dans son rêve, raconte par exemple Julien Bertheau (acteur et metteur en scène qui fut comédien chez Jouvet avant d'être engagé à la Comédie-Française en 1936). Il essayait sur l'acteur ce que sa recherche nocturne ou celle des années précédentes avaient apporté en lui de curiosité non satisfaite et nous étions entre ses mains un matériau qu'il modelait[97] ». L'acteur ne doit pas non plus (toujours selon Jouvet) 's'assouvir dans le rôle', c'est-à-dire entrer dans une zone de confort quelque peu rassurante. Par ailleurs, l'idée d'être un 'exécutant' dans les mains du metteur en scène s'appliquait pour Jouvet surtout au cinéma, peut-être moins au théâtre car selon lui 'le patron' au cinéma, c'est le metteur en scène alors qu'au théâtre, c'est le comédien ; propos d'ailleurs très souvent repris

[93] Louis Jouvet, in *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, cours au conservatoire, Paris, Gallimard, 1968.
[94] *Ibid.*
[95] Louis Jouvet, « Technique du théâtre. Le métier théâtral », conférence salle Gaveau, Paris, 25 janvier 1926.
[96] Fabrice Luchini citant Jouvet, « A la coupole, Luchini fait le show », propos recueillis par Lucie Desquiens, *Les Echos*, [En ligne], publié le 9 juin 2016, plus disponible à ce jour.
[97] Julien Bertheau, (1910-1995), acteur et metteur en scène, cité par Odette Aslan, « Jouvet et l'acteur », table ronde, in *Revue de la société d'histoire du théâtre* n° 158, Société d'histoire du théâtre, Paris, 1988, p. 39.

par Fabrice Luchini. Cette 'absence d'ego', cette 'vacance' se vérifie aussi par le fait que l'acteur, en plus d'être au service du metteur en scène, l'est également du texte. Il est question alors de la primauté de l'auteur, autrement dit le fait que l'acteur doit retranscrire avec précision les pensées de celui-ci. Pour Louis Jouvet, l'essentiel est donc de lire un texte dramatique en respectant la personnalité de celui qui l'a d'abord écrit. Le théâtre (le 'sien' en tous cas mais aussi et on l'a dit celui de Copeau et des hommes du Cartel) était donc avant tout un théâtre de texte. Voici pour confirmer nos propos quelques citations de Louis Jouvet tirées de l'ouvrage *Louis Jouvet* écrit par Eve Mascarau, publié aux Editions Actes-Sud Papiers en 2013 et qui réunit des notes personnelles, des articles, des conférences faites par l'homme de théâtre :

> L'œuvre est souveraine, la scène appartient au seul poète. Les interprètes mettront tout leur effort et toute leur gloire à se conformer à sa pensée, à s'y confondre, à s'y effacer […][98].
>
> L'art de plaire, au théâtre, c'est l'art d'écrire des pièces ; c'est ensuite, et bien au-dessous de ce sommet, l'art de les montrer et de les jouer. Voilà, brièvement dit, sous quel aspect se présente à moi la question du théâtre[99].
>
> Mettre en scène, c'est gérer les biens spirituels de l'auteur, en tenant compte des nécessités temporelles du théâtre. […] C'est vivre selon les règles du poète[100].
>
> Mettre en scène enfin, c'est servir l'auteur, l'assister par une totale, une aveugle dévotion qui doit vous faire aimer son œuvre sans restriction. C'est trouver ce ton, ce climat, cet état d'âme qui a présidé chez le poète à la conception, à son écriture, source vive et flux qui doit atteindre et innerver le spectateur et dont l'auteur lui-même n'a parfois ni science ni conscience. C'est réaliser le charnel par le spirituel. C'est une manière d'agir avec une œuvre, avec les lieux et les ornements dont on dispose pour la monter, avec les interprètes qui la joueront, avec le poète qui l'a conçue ; enfin - et c'est ici le dernier point - , avec le public à qui elle est destinée[101].

Pour Jouvet, il y a donc deux sortes de théâtre : le théâtre 'théâtral' ou 'spectaculaire' et le théâtre 'littéraire', celui des dramaturges : « Il y a dans toute œuvre dramatique, dit-il en effet, deux éléments, deux parts. L'une est *la matière littéraire, l'élément fixe*, c'est-à-dire le thème choisi par l'écrivain, le plan spirituel sur lequel ce thème est placé et son écriture ; l'autre est *la part théâtrale proprement dite*, ou *la part mobile* de l'œuvre. Celle qui permet à une œuvre

[98] Programme de la saison 1909-1910 du Théâtre d'Action d'Art, « Louis Jouvet, notes et documents », in *Revue de la société d'histoire du théâtre*, I-II, Olivier Perrin, Paris, 1952, p. 22.
[99] Louis Jouvet, cité par Eve Mascarau, in *Louis Jouvet*, Actes-Sud-Papiers, Paris, 2013, p. 25-26.
[100] *Ibid*, p. 28.
[101] *Ibid*, p. 30.

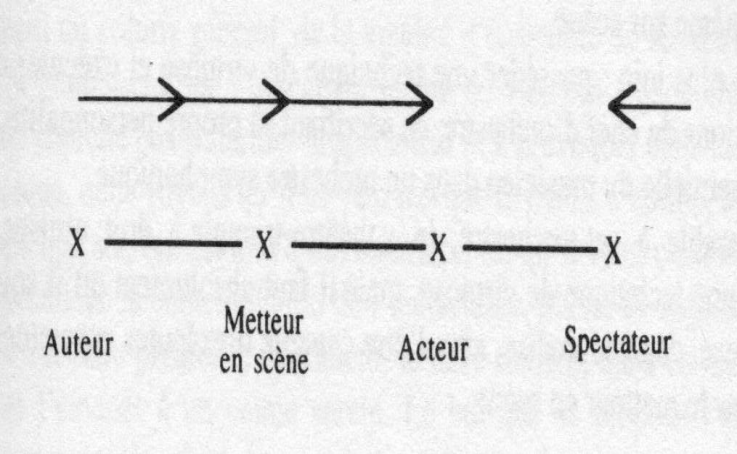
classique d'être représentée […][102] ». Selon lui, c'est donc le théâtre littéraire qui fait de l'art dramatique un genre (littéraire) car encore une fois, il donne l'importance au texte, les éléments spectaculaires n'étant que des compléments à celui-ci : dans le théâtre 'spectaculaire' donc, le texte ne serait qu'un prétexte et un support aux décors. L'acteur et le metteur en scène, qui travaillent pour le théâtre dit 'littéraire', doivent donc tenter d'installer une fidélité extrême à l'auteur, c'est-à-dire (pour l'acteur) trouver le ton, être dans une relation presque intime avec l'auteur, être, selon Jouvet, « son délégué » :

> Il s'agit de travailler dans une sollicitude, une amitié, une fidélité exceptionnelles, d'aboucher entre eux comédiens et spectateurs, d'être pour ce travail le suppléant, le délégué de l'auteur.
>
> Il s'agit de retrouver l'attitude créatrice, le sens, l'orientation de l'auteur - le ton. […]
>
> De ce fait, la mise en scène ne peut être qu'une façon de se mettre près de l'auteur, de l'écrivain, de retrouver son attitude, une façon d'être parallèle ou symétrique, dans cette pratique qui consiste à mettre en œuvre les éléments de la représentation[103].

Pour contextualiser la pensée de Louis Jouvet dans l'ensemble de la théorie théâtrale, rappelons aussi que ce début du XXe est marquée par la toute-puissance du metteur en scène : Antoine, Lugné-Poe…, qui placent quant à eux et en revanche le metteur en scène au centre de la création. Ce qui se joue donc ici, c'est la place qu'occupe à la fois l'acteur, le metteur en scène, l'auteur mais aussi le spectateur. Prenons pour cela les théories de Meyerhold, célèbre metteur en scène russe de cette période.

D'abord collaborateur de Stanislavski au Théâtre artistique où il est à la fois acteur et metteur en scène, Vsevolod Emilievitch Meyerhold va en effet remettre en question le naturalisme et la technique du 'revivre' de Stanislavski. Quand il devient responsable du Théâtre-Studio où il s'oriente vers une stylisation du théâtre, Meyerhold met alors en place un 'théâtre de la convention' et élabore une théorie, dite 'théâtre de la ligne droite' ou 'de la ligne horizontale'. Celle-ci se base sur le principe illustré ci-dessous :

[102] *Ibid*, p. 45-46.
[103] *Ibid*, p. 52.

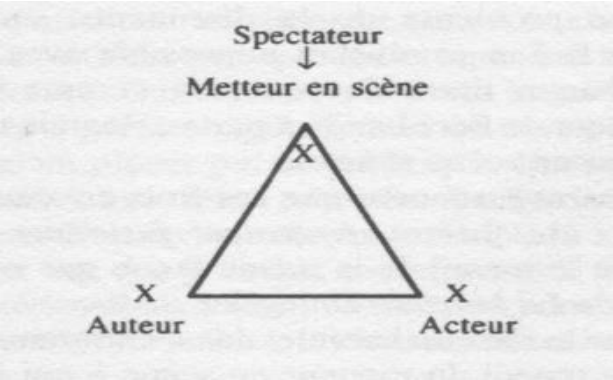


Méthode de la 'ligne horizontale'[104].

Ici, sont figurées de gauche à droite quatre croix, représentant successivement : la place de l'auteur, celle du metteur en scène, celle de l'acteur et enfin celle du spectateur. Ce schéma montre plusieurs choses : d'abord que l'acteur ne doit jamais oublier qu'il est sur scène (en représentation) et qu'il joue devant un public et ce dernier, ne pas s'identifier au personnage puisque son 'interlocuteur direct' est l'acteur (et non le personnage de l'histoire racontée). Et, en écho avec ce que nous venons d'énoncer à l'instant sur la place du metteur en scène, nous voyons aussi que ce dernier se place après l'auteur et avant l'acteur, ce qui signifie la chose suivante : bien qu'il ait minutieusement réglé chaque détail – s'il a été en somme le 'maître' lors des répétitions –, le metteur en scène doit ensuite s'effacer au cours des représentations pour laisser la place à ce qui se joue, autrement dit et d'une certaine manière, à l'acteur qui quant à lui – puisqu'il est placé entre le metteur en scène et le spectateur – doit respecter les volontés du metteur en scène mais conserve néanmoins une certaine liberté de création devant le spectateur et peut donc ainsi et aussi interagir avec lui. Mais dans sa globalité, c'est-à-dire par la présence des flèches au-dessus des croix, ce schéma explique par contre qu'au moment du jeu, les distances entre les différents éléments du spectacle s'effacent : le travail de l'acteur découlant de celui du metteur en scène qui découle quant à lui de celui de l'auteur, et le spectateur profite pleinement de ce long cheminement.

[104] Schéma extrait de l'ouvrage de Vsevolod Emilievitch Meyerhold, *Écrits sur le théâtre. Tome 1. 1891-1917*, traduction [du russe], préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'homme, Lausanne (Suisse), 2001, p. 105.

Ce schéma est ensuite en contradiction avec un autre que voici :



Méthode et conception du 'triangle'[105].

Ici, on voit au sommet : le spectateur et le metteur en scène et aux deux angles de la base : l'auteur et l'acteur. Cette fois, c'est donc la primauté du metteur en scène qui est mise en évidence : le spectateur perçoit l'art des deux derniers par l'intermédiaire de celui-ci.

On l'aura compris, Jouvet se fiait donc à la ligne horizontale : ce qui compte avant tout, c'est l'auteur car pour lui, le théâtre est aussi de la littérature. La présence de l'auteur est privilégiée par rapport à celle du metteur en scène, celui-ci n'étant finalement qu'un élément de la chaîne théâtrale au service de l'auteur. Comme le metteur en scène, l'acteur devient également un 'exécutant' qui se doit de retranscrire la pensée de l'auteur dans ce qu'elle a de plus juste, de plus intime et de plus littéraire. Pour Jouvet, le théâtre est alors avant tout « un beau langage[106] ». Or c'est bien en ceci que se retrouve Fabrice Luchini, comme on peut le lire dans les propos suivants :

> La vie, c'est le texte. Celle de l'acteur ne doit pas lui faire obstacle. Je suis anti-Actors Studio. Nourrir d'états d'âme chaque geste ne résout pas l'essentiel, qui est la diction. Le but n'est pas de bien dire, comme les gens de la Comédie-Française d'il y a cinquante ans. Le but est de trouver le bon état. C'est par la pratique sonore de la phrase qu'on l'atteint. Par la fréquentation du texte la connaissance de toutes ses variations possibles. Comme le professe Jouvet, un acteur, c'est une voix[107].

Luchini a d'ailleurs préfacé la réédition en 2013 du *Comédien désincarné*. Dans celle-ci, il montre son admiration pour l'homme de théâtre et de cinéma bien sûr, mais fait aussi l'éloge de l'apprentissage théorique qu'il a reçu grâce aux écrits de celui-ci : « Voilà en synthèse les

[105] *Ibid*, p. 106.
[106] La formule exacte est : « Le grand théâtre, c'est d'abord un beau langage », Louis Jouvet, « Théâtre et langage », La Table ronde, 1945 ; citation extraite ici du *Dictionnaire poche Citations de la langue française* de Jean Pruvost, Bordas, Paris, 2008, p. 525.
[107] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Louis Guichard, *loc.cit.*, p. 5.

grands concepts de Jouvet, écrit Luchini, celui de la priorité absolue du répertoire, celui de la vacance de l'interprète, celui de l'éternité du personnage, celui du comédien qui ne s'assouvit pas mais qui sert l'œuvre, ce ne sont que de toutes petites facettes de la globalité de ce texte fondamental[108] ».

Il y a donc chez Jouvet, tout comme chez Cochet et Luchini, ce même rapport à la langue française, cet amour des mots et du texte écrit par l'auteur. « En effet, dit Luchini, tout chez Jouvet est dirigé vers la suprématie de l'œuvre et, notamment, celle du répertoire classique, c'est-à-dire le répertoire du XVIIe siècle […][109] ». Et pour rendre compte de ce langage sur une scène de théâtre, ce qui est donc capital chez Jouvet et Cochet et par conséquent chez Luchini, c'est en effet le travail sur la diction : « Vous connaissez la grande phrase de Jouvet, rappelle souvent l'acteur, "Le théâtre va véritablement mourir car il n'y aura plus de techniciens qui auront une diction différente entre Marivaux, Hugo ou François Villon, ils seront tous habités d'une diction généraliste comme ces sauces tomate qu'il y a dans les trains, passe-partout, il n'y aura plus qu'une distinction standard"[110] ». C'est Jouvet d'ailleurs qui le premier préconisa la technique du crayon entre les dents pour mieux apprendre à articuler. Ainsi, c'est en respectant la respiration que l'acteur peut retrouver le souffle et l'état physique dans lequel était l'auteur au moment de l'écriture : « Le théâtre, disait Jouvet, c'est d'abord un exercice de diction qui est équivalent au pétrissage du pain. […] Si pendant cinq ans vous vous astreignez tous les matins à des exercices purement mécaniques de diction, vous verrez que vous commencerez à arriver à un résultat[111] ». « Un texte est d'abord une respiration, disait-il encore, […] Un texte n'a pas la même signification ni la même efficacité s'il n'est pas respiré comme il a été écrit[112] ». Et c'est enfin ce qu'il proclame en 1937 dans la *Causerie au Cercle français des étudiants étrangers* :

> Vieille histoire… C'est la fameuse anecdote du vieil Irving à qui un jeune acteur demandait : « Je vais jouer Hamlet, qu'est-ce que vous me conseillez ? » Et le vieil Irving, qui était laconique - à son âge ! - lui répondit : « Parlez clair. » Et comme l'autre demandait encore : « Mais pour l'interprétation ? - Parlez clair. - Mais pour le rôle ? » Il dit encore : « Parlez clair et soyez simple. »

[108] Fabrice Luchini, « Préface », in *Le comédien désincarné, op.cit.,* p. 9.
[109] *Ibid*.
[110] Fabrice Luchini citant Jouvet, « L'acteur doit retrouver la phrase d'avant le langage », propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat, *Libération*, n° 7600, samedi 15 octobre 2005, p. 46-47.
[111] Louis Jouvet, in *Molière et la Comédie classique, Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939-1940)*, Gallimard, Paris, 1965, rééd. 1992, p. 15-25.
[112] Louis Jouvet, in *Prestiges et Perspectives du théâtre français*, Quatre ans de tournée en Amérique latine (1941-1945), Gallimard, Paris, 1945, p. 54.

> Tout le problème de la diction est là. Chacun a sa diction. Mais cette diction doit être avant tout claire, comme la musique elle-même, bien phrasée, bien liée ; elle doit correspondre au nombre des mots, à cette espèce de sonorité particulière qu'a chaque écrivain, sa respiration particulière, cet état physiologique interne qui se retrouve dans son écriture. Si c'est du Victor Hugo, le tonus de l'acteur est différent du tonus qu'il faut pour Racine ou pour Molière. Ainsi pour la Champmeslé, interprète de Racine, sa diction était chantée.
>
> Il y a une orthographe phonétique qui oblige à une certaine diction ; il y a une diction phonétique qui est l'orthographe de la parole ; une ponctuation vocale qui n'a rien à voir avec la ponctuation imprimée, que l'acteur trouve[113].

La consigne de Louis Jouvet concernant la diction est donc claire : le comédien doit, comme un musicien, 'faire ses gammes' tous les matins. Cette diction peut même se moduler lors des représentations, en prenant en compte les réactions du public. C'est ce que rapporte par exemple Wanda Kérien, actrice et élève chez Jouvet en 1937 : « […] pendant les spectacles, les acteurs avaient aussi le devoir d'accorder leur diction avec la salle : d'articuler nettement si elle semblait *présente*, d'accélérer si elle était endormie… Jouvet poursuivait les indications sur le plateau […][114] ».

Comprendre l'importance de cette diction a donc été assimilé chez Luchini sur un plan théorique (grâce à Jouvet) puis (voire en même temps) mise en pratique chez Cochet. Pour bien dire un texte et ainsi, répétons-le, pour rester fidèle à la pensée de l'auteur, il s'agit donc pour l'acteur de le rendre intelligible. Or, pour Jouvet, ceci est valable autant pour les œuvres du grand répertoire : les classiques (Molière, Giraudoux dans la lignée de ceux-ci…) mais aussi pour toutes les autres (plus modernes), Jouvet prônant aussi l'idée qu'il faille « ne rien considérer comme inférieur[115] ». Cela signifie qu'en dehors même des classiques, comme les pièces de boulevard par exemple, il est aussi primordial de respecter les mots et la langue de l'auteur qui a écrit l'ouvrage. Sa 'théorie' peut donc s'appliquer au théâtre dans son ensemble.

D'après ce que nous venons de présenter : d'une part le modèle pratique utilisé par Jean-Laurent Cochet et d'autre part celui légèrement plus théorique de Louis Jouvet, on se rend donc bien compte que ces deux enseignements ont de nombreux points communs et que la pratique et la théorie se nourrissent mutuellement, installant par là un système complet. C'est via ces deux

[113] Louis Jouvet, « Causerie au Cercle français des étudiants étrangers », 30 novembre 1937, *BNF*, fonds L. Jouvet, LJ D-57 (2).
[114] Wanda Kérien (1919-2001), élève puis actrice de Jouvet, in *Louis Jouvet, notre patron*, Éditeurs français réunis, 1963, p. 32.
[115] Fabrice Luchini citant Jouvet, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », propos recueillis par Armelle Héliot, in *Le Figaro*, n° 21354, samedi 30 mars 2013, p. 27.

supports que va se fonder l'apprentissage de Fabrice Luchini. Et on voit aussi comme l'enseignement de Cochet et les théories de Jouvet sur la place du texte fusionnent entièrement. Mais, il y a un autre homme de théâtre et de cinéma qui fait également figure de maître pour Luchini, à savoir Michel Bouquet : « Moi, je suis comme Michel Bouquet, dit par exemple l'acteur, je viens sur scène pour passer quelque chose de plus grand que moi. Mais cela ne suffit pas d'aimer et d'admirer Baudelaire ou Molière : il faut savoir les phraser. Cela demande des années de pratique. Comme un pianiste, avec ses gammes[116] ».

Michel Bouquet fut lui aussi nommé professeur au Conservatoire national en 1977 où il enseigne durant dix années. Parmi ses élèves (entre autres) : Denis Podalydès, Anne Brochet, Patrick Pineau, ou encore Jérôme Kircher. « Michel Bouquet m'a appris à ne pas jouer tous les auteurs de la même façon, raconte par exemple ce dernier, il avait toujours un regard d'enfant sur les textes, je n'avais jamais vu ça[117] ». Quant à Fabrice Luchini, c'est sur le tournage du film de Pierre Zucca *Vincent mît l'âne dans le pré (et s'en vint dans l'autre)* en 1974 qu'il rencontre pour la première fois l'homme de théâtre et de cinéma ; le jeune acteur jouant le rôle du fils et Michel Bouquet celui du père. « Jouer avec lui, c'est une révélation, affirmera Luchini à propos de son partenaire presque trente ans après, parce qu'il m'a fait comprendre que jouer c'était écouter[118] ». En 1978, au théâtre cette fois, Bouquet vient en aide également à l'acteur débutant dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mis en scène dans la cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon. « À ses côtés, j'ai joué au théâtre et au cinéma avec Pierre Zucca, raconte Luchini. Il est, pour un jeune acteur qui le côtoie pendant plusieurs mois, une véritable source d'inspiration. En plus nous avions un point commun. Il a été pâtissier à quatorze ans, au même âge j'étais apprenti coiffeur. Aux questions sur l'acteur il répondait d'abord : "Je ne sais rien faire d'autre." Je pourrais dire la même chose[119] ». Mais ce qui reste le plus de la transmission de Michel Bouquet à Fabrice Luchini est certainement le sens du public et l'attention qu'il faut lui donner ; ce qui réunit finalement aussi les trois hommes dont il est question ici : pour Cochet en effet (et nous l'avons dit), le public est un véritable partenaire avec qui l'acteur se doit de jouer autant qu'avec les autres comédiens sur scène et pour Jouvet, le public fait partie intégrante du spectacle puisque ne pas s'installer dans la 'zone de confort'

[116] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*, lundi 29 décembre 2008, p. 11.
[117] Jérôme Kircher, « Ces maîtres qui forment des générations de comédiens », propos recueillis par Armelle Héliot et Nathalie Simon, *Le Figaro*, n° 21318, samedi 16 février 2013, p. 28.
[118] Fabrice Luchini, « Le Cinéma De Fabrice Luchini (Interview/Canal + 2000) », [En ligne], [date de publication non mentionnée] publié par *Les Pépites Du Digger*, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=a13Yj6ZZn9A.
[119] Fabrice Luchini, « Envoyé spécial, Fabrice Luchini et la psyché », *loc.cit*.

consiste (entre autres) à prendre en compte la présence de ce public. Mais, s'il s'agit de donner suffisamment d'énergie pour que ce dernier ne s'ennuie pas, il ne faut pas non plus en faire trop ; et c'est ce que reprochait souvent Jouvet à ses comédiens et plus particulièrement à ses comédiennes : « Jouvet disait à des actrices, raconte Luchini, quand elles entraient en scène en pleurs dans *Phèdre* : "Tu te fais plaisir mais tu nous ennuies. Tes pleurs, on s'en fout"[120] », c'est-à-dire : plutôt que d'extérioriser sans contenu, s'efforcer davantage à identifier le sentiment présent dans le texte, de manière à le communiquer au public et ainsi, travailler sur la matière vivante et idéale des textes et des personnages à mettre en jeu. Jouvet était donc contre toutes simagrées et toutes formes d'intellectualisation du rôle. À cela, Michel Bouquet apporte enfin une autre idée : « Michel Bouquet a dit la grande phrase, il me l'a confiée il y a trente-cinq ans, raconte Luchini. Tout le monde la récupère, mais les droits d'auteur, c'est lui. "N'oublie jamais que le public ne vient pas te regarder jouer mais vient jouer avec toi". Cette phrase-là, c'est toute la différence entre quelqu'un qui démontre sa qualité et celui qui insuffle quelque chose dans l'âme[121] ».

L'essentiel à retenir de ces deux apprentissages ayant permis à Fabrice Luchini d'acquérir ce bagage solide, est certainement le fait que Cochet et Jouvet ont d'abord été des acteurs. Tous deux ont en effet, avant de s'engager dans le rôle de professeur et par là même de réfléchir sur le théâtre, vécu l'expérience de jouer, de se confronter à un public et au texte dramatique. Cochet, qui comme nous l'avons dit s'est nourri des pensées de Jouvet, a d'ailleurs en son temps essentiellement joué des classiques mais aussi expérimenté le seul en scène par le biais de lectures. De plus, si les deux hommes affichent un immense respect pour les grands textes, ils ont su aussi moderniser leurs enseignements : Cochet avec la technique du sous-texte et le 'tu m'emmerdes !' ; Jouvet en précisant qu'il ne faut 'rien considérer comme inférieur', ne négligeant pas le théâtre de boulevard par exemple. Leurs théories, qui s'inspirent par conséquent de leur pratique respective, ont ainsi donné naissance à un type d'enseignement à la fois classique et 'contemporain' : contemporain dans le sens où leurs méthodes, leurs techniques, continuent d'être adoptées par bon nombre de comédiens de théâtre et/ou de cinéma et par certains metteurs en scène... Fabrice Luchini, qui met quant à lui en exergue ces pratiques et ces connaissances à travers ses seul en scène au théâtre, va donc dès les premiers temps offrir à son public un jeu d'acteur particulier, dans la mesure où ce dernier transparaît de suite comme

[120] Fabrice Luchini à propos de Jouvet, « Fabrice Luchini : "Ne détruisons pas la guerre des sexes !" », propos recueillis par Emmanuèle Frois, *Le Figaro*, n° 16962, mercredi 24 février 1999, p. 28.
[121] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *loc.cit.*

relevant d'une culture savante (les grands auteurs chers à Jouvet et Cochet…) et d'une plus 'moderne' exprimée par Luchini grâce à une certaine forme de familiarité(s).

A.I.3. Les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini, la création d'un genre.

Les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini apparaissent comme une suite logique aux enseignements reçus. *Les Fables de la Fontaine* par exemple, apprises chez Cochet, les techniques préconisées par Jouvet en termes de diction, de rythme et plus largement de jeu d'acteur, de même que le rapport s'établissant entre l'acteur et son public tel que le décrit Michel Bouquet, s'imposent alors comme des supports solides que Luchini va mettre en pratique dès le début de ses expériences scéniques. S'il n'est en revanche pas le premier (ni le seul) à avoir choisi ce type de performance (des acteurs comme Dussollier, Terzieff, l'ont également utilisé), ses seul en scène relèvent pourtant d'un genre nouveau que nous décrivons pour l'instant comme étant à mi-chemin entre lecture littéraire et spectacle de *one-man-show*. Car si l'acteur rend compte de la culture savante (en choisissant de transmettre des grands textes littéraires), il entre également et d'une certaine manière dans une culture plus populaire en intégrant par exemple à ces lectures des éléments personnels (anecdotes) et en usant d'une technique proprement théâtrale : les apartés, ce qui le rend alors plus proche de son public. Par ailleurs, l'acteur en scène ne jouant pas une pièce de théâtre au sens traditionnel du terme (c'est-à-dire avec multiples personnages et en présence d'autres partenaires), il est difficile de parler, pour les spectacles seul en scène de Luchini, de personnage au sens le plus théâtral du terme ; question traitée en partie dans la théorie d'Aristote, à travers la notion d'imitation (*mimesis*) et définie par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du Théâtre*[122] et Robert Abirached dans son ouvrage *La crise du personnage dans le théâtre moderne*[123].

Lecture ou récitation, *one-man-show* ou performance littéraire, les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini sont premièrement de ceux qu'on a du mal à définir de manière formelle. En effet, par leur mise en scène et leur contenu, ils regroupent différentes facettes du métier de comédien et de la nature du spectacle vivant. Il faut dire en premier lieu que l'acteur offre dans ceux-ci une très grande palette de couleurs puisque les textes choisis sont soit de la poésie (Rimbaud, Baudelaire, Paul Valéry…), de la philosophie (Nietzsche, Paul Valéry, Philippe Muray…), de la sémiologie (Roland Barthes) ou de la littérature (La Fontaine, Céline, Flaubert,

[122] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002.
[123] *Loc.cit.*

Hugo, Zola…), mais aussi de théâtre (Molière, Jouvet, Labiche…). Nous avons donc en effet ici une étendue de textes savants, poétiques et littéraires.

On compte jusqu'ici douze seul en scène de Fabrice Luchini : *Le Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline* joué en 1986, 1988, 1994 et 1999 ; *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche* joué de 1996 à 2000 ; *Un cœur simple de Flaubert* joué en 1996 ; *L'arrivée à New-York* tiré de la seconde moitié du *Voyage* de Louis-Ferdinand Céline et joué en 2000, 2001 et 2004 ; *Écoute mon ami (et autres textes de Louis Jouvet)* joué en 2002 ; *Le Point sur Robert* (textes de Paul Valéry, Roland Barthes, Chrétien de Troyes, Molière) joué de 2007 à 2009 ; *Fabrice Luchini lit Philippe Muray* joué en 2010 ; *Fabrice Luchini lit La Fontaine* joué en 2011 ; *Poésie ?* joué de 2015 à 2017 ; *Des écrivains parlent d'argent* joué de 2017 à 2022 ; *Conversation autour des portraits et autoportraits* joué de 2020 à 2022 et *La Fontaine et le confinement* (conçu pendant la crise sanitaire liée au coronavirus) joué à partir de 2022[124].

Pour ces spectacles, la mise en scène (soit réalisée par l'acteur lui-même, soit par sa compagne et metteuse en scène Emmanuelle Garassino) est assez simple : le décor, épuré, se résume à une simple chaise ou à un fauteuil anglais dans lequel Fabrice Luchini, souvent vêtu d'un pull rouge ou tout simplement d'un *tee-shirt* noir et parfois d'une veste de cuir, s'assoit, près d'une petite table de bureau où gisent quelques ouvrages, ouvrages qu'il lui arrivera parfois de prendre, pour en lire (ou nous faire croire qu'il lit) des passages précis. Voici deux photos de ce décor, prises par nos soins en avril 2019, lors de son spectacle *Des écrivains parlent d'argent* :



Seul en scène de Fabrice Luchini, *Des écrivains parlent d'argent* (2019)[125].

Ce décor minimaliste est éclairé par des projecteurs mais l'acteur se place également sous une petite lampe, à la lumière tamisée, qui fait donc aussi partie intégrante du dispositif. Derrière le bureau, on peut aussi trouver un porte-manteau sur lequel l'acteur accrochera sa veste à son

[124] Et en cours au moment où nous rédigeons ce travail.
[125] Photos prises par nos soins en avril 2019 au Théâtre Montparnasse (Paris).

entrée en scène. Lors de celle-ci, il s'avancera lentement vers le milieu du plateau où est placée la chaise ou le fauteuil et s'assiéra sur celui-ci, toujours lentement, avant de prononcer les premières paroles. Grâce enfin à ce décor sommaire et aux lumières qui l'animent, le spectateur se trouve donc immédiatement placé (en tous cas dans les débuts) dans un cadre propice à l'étude, telle une bibliothèque par exemple. Le silence qui règne dans la salle après les applaudissements suite à l'entrée en scène de l'acteur, mais aussi celui qu'instaure ce dernier quelques secondes avant de prononcer le moindre mot, installent donc un climat de concentration autant pour l'acteur que pour le public qui s'apprête à entendre les textes qui vont suivre. Cet univers, qui allie le sérieux à l'intime, reflète par conséquent l'image d'un quelconque lecteur, qui s'assiérait dans son propre canapé du salon, près d'une petite lampe, pour lire un ouvrage qu'il aurait à sa portée. De la sorte, quand on s'assied sur le siège d'une salle de théâtre pour écouter Fabrice Luchini, on est (et on se met) 'en situation'.

Au fil du temps et au cours des paroles prononcées, il arrive à l'acteur de se lever, de faire quelques pas, de se retourner puis de se rasseoir à nouveau face-public. Ce n'est seulement et environ à la moitié du spectacle que l'acteur se tient de plus en plus debout, gesticulant davantage, passant de cour à jardin, de manière plus énergique, utilisant alors son corps et une gestuelle plus excentrique. La base du spectacle repose ensuite essentiellement sur l'agencement des textes, des textes érudits, qui semblent d'abord et à première vue destinés à un public averti (intellectuel ?). Ces textes, que le public se prépare à entendre, pourraient même avoir déjà été lus par le spectateur (Nietzsche, Baudelaire…), voire étudiés en classe (Molière, *Les Fables de La Fontaine*…). En cela, les spectacles seuls en scène de Fabrice Luchini ont donc un enjeu littéraire. Le choix des textes est bien entendu primordial : l'acteur les a pensés, étudiés de fond en comble, lus et relus des centaines de fois, appris par cœur et agencés dans le but de les présenter en scène et de les transmettre. Mais on l'a dit, l'acteur n'est pas le seul à proposer ce type de performance qui consiste à dire et réciter des textes seul en scène. Sami Frey par exemple l'a expérimenté avec *Je me souviens* de Georges Pérec et *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974* (lecture intégrale en douze épisodes de Simone de Beauvoir) ; Jean-François Balmer avec *Novecento* (un conte métaphysique d'Alessandro Baricco) ; Jacques Weber avec *Seul en scène* (textes de Molière à Shakespeare en passant par Maupassant) ou encore André Dussollier avec *Monstres sacrés, Sacrés Monstres* (où il dit les mots de Hugo, Prévert, Guitry, Musset, Molière, Alphonse Allais, Henri Michaux ou Roland Dubillard). Ce fut le cas aussi pour Philippe Noiret avec des textes de Victor Hugo ; Patrice Chéreau lisant Dostoïevski ; Michael Lonsdale avec Camus, Beckett, Duras, Zweig et Platon ;

ou encore des acteurs et actrices comme Didier Sandre, Elsa Zylberstein et Anouk Grindberg qui ont une réputation d'être de grands lecteurs (les éditeurs de romans lus sur CD font souvent appel à eux) ou enfin Laurent Terzieff avec *Une heure avec Rainer Maria Rilke.*

Pourquoi donc s'attaquer à des textes aussi pointus et surtout, pourquoi les reprendre sans cesse ? « Qu'apprend-on à ainsi reprendre un spectacle[126] ? » demande en effet la journaliste Armelle Héliot à propos du *Voyage au bout de la nuit* en 1999. « On apprend à chercher, répond alors Luchini. On va vers une intensification. Je cherche, je cherche tout le temps. Je veux arriver à un degré zéro où la phrase se restitue dans son innocence[127] ». Mais si l'objectif premier de l'acteur est donc de répondre à une exigence issue, on le voit, d'une des théories de Jouvet, il va aussi et ce, au bout d'une demi-heure (parfois plus), détourner le genre en y insérant alors une part de familiarité. La méthode semble fonctionner chaque fois à merveille car dans ce processus, l'acteur utilise une technique ancienne et typiquement théâtrale : les apartés au public. Et par ce procédé grâce auquel il peut interagir avec ses nombreux spectateurs, Luchini provoque le rire et le spectacle se transforme au fil des heures pour finalement prendre quasiment l'allure d'un *one-man-show*. Dès lors, si l'acteur n'est pas celui qui a 'inventé' le seul en scène, il est parvenu pour ainsi dire à le 'populariser'.

Précisons donc ce que nous entendons par spectacle 'seul en scène'. Il en existe en fait différentes définitions. *Le Larousse* par exemple le décrit ainsi : « Spectacle de variétés où un artiste se produit seul sur scène[128] », en l'appliquant donc tout bonnement lorsqu'une personne (un artiste, un comédien, un clown, voire un chanteur…) est seule sur la scène. Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* le définit quant à lui comme inspiré du music-hall[129] et précise même que lorsque la formule est utilisée dans le domaine du théâtre, elle peut parfois dénigrer le caractère du spectacle dans le sens où, à cause de sa forme (brève et ne faisant intervenir qu'un seul et même personnage[130]), la qualité artistique ne serait pas atteinte comme pour les pièces de théâtre traditionnelles puisqu'il n'y a là pas de mise en scène au sens général.

---

[126] Armelle Héliot, « Fabrice Luchini : "Tout le monde cherche de l'être" », *Le Figaro*, n° 17047, vendredi 4 juin 1999, p. 18.
[127] Fabrice Luchini, *Ibid.*
[128] Larousse, seul en scène : « n.m. inv. (mot angl.). Spectacle de variétés où un artiste se produit seul sur scène (SYN. seul en scène). Recomm. off. spectacle solo ou solo ».
[129] « Le *one-man (ou one-woman) show* est un spectacle interprété par une seule personne jouant un ou plusieurs personnages. C'est aussi un spectacle d'une longueur limitée, centré souvent sur un personnage. Emprunté au *music-hall*, le terme est souvent dévalorisant lorsqu'appliqué au théâtre, car on ne lui associe pas un processus complet de travail théâtral, mais on le limite à un récital de chant ou de variété. » Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p. 235. Nous reviendrons d'ailleurs sur la définition du *music-hall* ultérieurement.
[130] Ce qui est d'ailleurs à nuancer car bons nombres de spectacles de *one-man-show* mettent en scène plusieurs personnages par des sketchs qui s'enchaînent sur différentes anecdotes.

Les termes *one-man-show* et *stand-up* font ensuite apparaître certaines variations à l'intérieur du genre, tant dans la forme que dans le contenu, et seraient même différents l'un de l'autre. Dans une émission *France Culture* consacrée au 'seul en scène', au *stand-up* et au *one-man show*, l'humoriste Océane Rose Marie soulève en effet l'idée que le *one-man-show* serait doté d'une narration, qu'il serait donc très écrit et passerait par des personnages inventés à l'avance, ne laissant donc aucune place pour l'improvisation. C'est ce qui le distinguerait donc du *stand-up* où l'artiste, muni d'un micro, se limiterait en revanche à « balancer des vannes » quasiment improvisées (à l'instar du *stand-up* américain), « vannes » qu'il pourra même ensuite réécrire et réutiliser, si elles fonctionnent, pour les prochains spectacles :

> Ce sont des termes synonymes, mais qui définissent, de par leur usage, des choses différentes, c'est-à-dire on dit « seul en scène », on dit *stand-up*, on dit *one-man* ou *one-woman show* alors que […] ça veut dire la même chose. Sauf que le *stand-up* va plutôt s'apparenter à une forme où on a quelqu'un avec un micro (il n'y a pas de mise en scène, un peu de lumière…) qui va juste balancer des vannes, du texte comme ça, qui vient du *stand-up* américain ; alors que le *one-man show* va plutôt proposer des textes, des personnages, soit avec une narration, soit avec un enchaînement de sketchs sans cohérence les uns avec les autres. Et le seul en scène, […] qu'on utilise pour des choses plus théâtrales, entre guillemets « plus théâtre public » […] mais avec une recherche qu'on a en plus au théâtre avec un comédien qui est seul en scène[131].

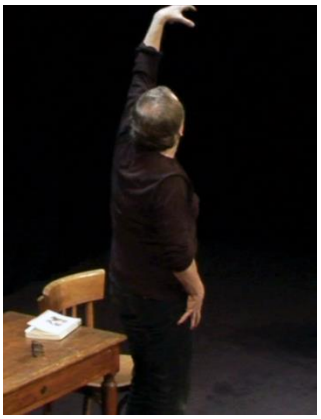
Le *stand-upeur* laisserait donc davantage de place à l'improvisation que ne le ferait l'artiste de *one-man-show*, puisque ce dernier préparerait son spectacle plus en amont, avec un support d'écriture préétabli. Par conséquent, on pourrait penser que le premier irait davantage à la rencontre de son public (puisqu'il va le faire interagir, le provoquer) alors que le second se contenterait de recueillir les réactions de la salle sans réellement l'intégrer à la trame de son spectacle. *Stand-upeuse*, Bettina Atala (invitée également de l'émission *France Culture*) livre ainsi les techniques de son travail :

- La mise en place de la blague.
- Trouver une situation dans laquelle tout le monde va se reconnaître un peu.
- Trouver un élément nouveau qui va déclencher le rire : « ce qui déclenche le rire, c'est la nouveauté » 1 - la compréhension 2 - la nouveauté et l'élément de surprise.
- Trouver quelque chose d'intelligent et de profond à dire sur la condition humaine (ce qui nous rend pareil).

[131] Océane Rose Marie, humoriste, « Le rire (2/5) Mécaniques du stand-up », *France Culture*, émission réalisée par Véronique Vila, [En ligne], diffusée le 30 mai 2017, disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-rire-2-mecaniques-du-stand.

- Inclure le public dans cette réflexion[132].

Si l'on s'aperçoit que les seul en scène de Luchini entrent dans les deux catégories : le *stand-up* puisqu'il improvise et interagit avec son public, le *one-man-show* (puisqu'il a tout de même une trame préétablie), voyons néanmoins si les méthodes dans leur globalité (et finalement très proches pour les deux formes) s'y appliquent. Et prenons pour cela un passage du *Point sur Robert*[133] dans lequel l'acteur raconte sa première rencontre avec Roland Barthes au Collège de France. Ce qui peut donc être défini ici comme une anecdote, va s'intégrer au spectacle dans son ensemble – autrement dit se produire au milieu même des textes littéraires – et durer une bonne vingtaine de minutes. Pour relater cet événement, l'acteur le situe d'abord dans le temps (décrit donc « la situation » pour reprendre les termes de Bettina Atala) : les années 1980, peu après la sortie du *Perceval* de Rohmer. La description des faits se fait ensuite de manière narrative : « Je m'approche, raconte Luchini à son public, j'essaie de lui parler, il y a une queue énorme, il y a tous les psychiatres, faut attendre…on se croit à Vienne… On attend trente minutes, trente-cinq minutes… Je m'approche, je rentre dans la queue, je m'approche du bureau » ; puis tout à coup, au moment de cette narration, l'acteur va se mettre à mimer, à placer le décor, de sorte que le spectateur imagine et visualise très bien « la chaire de Roland Barthes », comme le montrent les images ci-dessous :




« Je suis à un mètre de Roland Barthes ! Ça y est je suis à un mètre du bureau ! Roland Barthes ! La chaire de Roland Barthes ! » / « Je suis Perceval ! »

À partir de ce moment, ce que nous pourrions alors caractériser comme étant un « enchaînement de sketchs » (pour reprendre cette fois les propos d'Océane Rose Marie) débute et ce, à travers

[132] Bettina Atala, humoriste, *Ibid*.
[133] Les images et extraits retranscrits qui suivront seront tous tirés du film de Yves Angelo (réal.). *Luchini, Le Point sur Robert*, [DVD], produit par *Assise Production* (France), 2008, Warner Music France, environ 120 minutes.

la mise en place d'un dialogue dans lequel l'acteur va jouer tour à tour son propre personnage (lui jeune) et celui de Roland Barthes :

> *Luchini jeune* : Monsieur Roland Barthes !...
> *Roland Barthes* (joué par le Fabrice Luchini actuel - voix très grave) : Oui ?
> *Luchini jeune* : Vous avez dit du bien de *Perceval le Gallois*.
> *Roland Barthes* : Oui, je crois que l'époque n'a pas bien saisi le raffinement de ce film… […] Vous êtes Perceval ?
> *Luchini jeune* : Je suis Perceval Monsieur Roland Barthes.
> *Roland Barthes* : J'aimerais beaucoup en parler avec vous, quel est votre rapport au téléphone ?

Alors bien sûr, dans ce dialogue (qui pourrait être celui d'une pièce de théâtre), sont aussi intégrés quelques éléments de narration : « Et là, la première phrase qu'il m'a adressée était la suivante » ou des termes comme « Il a répondu » ; mais à ceux-ci va s'enchaîner la parole de divers 'personnages'. On voit très bien cette alternance dans la suite de l'extrait :

> Trente ans plus tard, dans une émission vulgaire de Thierry Ardisson, la miss France de l'époque m'a donné son téléphone en direct. Il y avait tous les mecs en moto qui me disaient le lendemain « Ouah la meuf elle t'a donné son phone ! Tu l'as niquée la meuf !! » et là, j'entendais un homme qui se préoccupait de mon rapport au téléphone ! Imaginez que je réponde « ambigu Roland ! » J'ai répondu « normal Monsieur Barthes, hyper normal ! ».

Enfin, comme dans les spectacles de *one-man-show* et de *stand-up* définis plus haut par nos deux humoristes, il y a également dans ce passage des moments où cette fois, c'est le corps (plus que le dialogue) qui va rendre compte de la situation :

> Il a pris un crayon, il a pris un papier, il a noté sur la page son numéro de téléphone. Tout le Collège de France s'est mis à dire « il a le téléphone de Roland Barthes » […] là j'ai pris le papier, j'avais à la main le papier, j'avais le phone de Barthes !!




« il a pris un crayon » / « j'ai pris le papier »



« j'avais le phone de Barthes !! »




« Voilà comment je suis parti du Collège de France » / « Comment ? Oui, j'ai le téléphone de Roland Barthes… »

À ce moment précis du spectacle, ce qui compte, ce n'est donc plus seulement les mots de l'acteur mais aussi sa gestuelle (quasi excentrique) qui accompagne ceux-ci. Doublement comique cette fois par la démarche de l'acteur, cette gestuelle, associée au langage, fait rire et l'anecdote racontée par Luchini devient alors objet de théâtralisation et de mise en espace. La gestuelle peut donc être aussi un « élément qui va déclencher le rire » et s'inclure dans la liste

des critères définis par Bettina Atala que nous avons énoncés plus haut. Ainsi, dans *Le Point sur Robert* (mais aussi dans tous ses autres seul en scène), Luchini entre donc bien dans le cadre d'un jeu qui ressemble au *one-man-show* : il livre le contexte, établit une narration, crée des personnages en les faisant parler et provoque le rire par une situation comique, notamment par le biais de la gestuelle. Mais, si cette dernière est indispensable à ce type de discours, notons cependant que ce genre de performance repose bien entendu aussi sur la forme de langage adopté (ici presque sous forme de conte).

Dans une thèse réalisée par Mokhtar Farhat et consacrée aux formes du verbal, paraverbal et non-verbal dans trois *one-man-show* d'artistes francophones, le jeune chercheur insiste d'ailleurs sur le fait que ce type de spectacle est pourtant et aussi un genre oral : « Nous pensons que les 'sketches', de manière générale, dit en effet celui-ci, sont comme les histoires drôles racontées par des orateurs reconnus ou des personnages mythiques célèbres dans les cultures populaires […][134] ».

Les spectacles *seul en scène* seraient donc d'abord et avant tout des genres oraux mais finalement difficilement classables. Par le fait qu'il soit basé sur un humour lié au langage, par sa forme et son contenu et par sa particularité de jeu (l'acteur seul en scène n'incarne pas un personnage lié à d'autres acteurs, son jeu ne s'inscrit pas dans une seule et même histoire mais au sein de plusieurs anecdotes, sa mise en scène n'utilise pas d'objets ou peu d'accessoires…), le spectacle de *one-man-show* semble être en effet, à la base tout au moins, un « genre 'hors-norme'[135] » comme définit par Mokhtar Farhat. Le discours comique, tel qu'il est utilisé ici, est donc lui aussi difficilement définissable : « Le discours comique pose des problèmes, poursuit l'auteur, tant au niveau de son émission/réception que dans son analyse. Par conséquent, les linguistes se trouvent face à plusieurs questions : devrons-nous parler de 'langage comique', de 'style comique', de 'genre comique', de 'littérature comique'[136] » ?

> La première question qui se pose est de savoir si nous pouvons assimiler le discours comique à un style, comme pour le style familier, noble, ou grandiloquent. Par conséquent, nous

[134] Mokhtar Farhat, in *Analyse du verbal, du paraverbal et du non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude de trois one-man-shows d'humoristes francophones d'origine maghrébine : Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze*, Thèse de Doctorat en Sciences du Langage, sous la Codirection de Mme Françoise GADET et M. Zinelabidine Benaissa, Année Universitaire 2010/2011, p. 31.
[135] *Ibid*, p. 1.
[136] *Ibid*, p. 17.

> pouvons envisager l'élaboration d'une rhétorique des jeux de mots, de l'écart, de la transgression des normes[137].
>
> Il est difficile de séparer la cause (le discours comique), son effet (le rire) et son objet (le risible)[138].

Une autre caractéristique de ce genre de performance se situe aussi dans la forme d'énonciation où prend ancrage le spectacle : dans la salle et sur scène se joue en effet un échange direct entre un locuteur *L1* (l'acteur) et un allocutaire *A1* (personne à qui l'on parle, ici : le public) ; échange qui repose donc sur les paroles prononcées par *L1* et le rire que celles-ci engendrent sur *A1*. Le spectateur n'est donc pas seulement 'celui qui regarde et écoute' mais devient de la sorte le partenaire de l'acteur seul en scène et pour l'intégrer, ce dernier va user de procédés d'interaction très forts : par exemple, au début de ses spectacles, Luchini ne va pas hésiter à jouer avec les retardataires : « Installez-vous, ne vous inquiétez pas, on vient de commencer » peut-il dire par exemple. Au cours de la représentation, il va aussi inclure à son jeu les bruits inopinés des spectateurs. Ainsi, une toux peut devenir objet de source comique :

> […] mais voilà la vraie preuve d'une toux de grande qualité, voilà une preuve de toux de grande qualité.
>
> […] l'immonde toux elle arrive une fois tous les six mois. Non, moi je fais très attention parce que j'ai eu des problèmes avec les toux, alors maintenant je fais gaffe, mais je sais qu'il y en a vraiment deux sortes : il y a la toux et *(s'adressant au public)* la vôtre elle est exactement la plus sublime […], il s'empêche de déranger […] mais la toux immonde, elle est obsédante pour un acteur […][139].

Une autre manière utilisée par l'acteur pour intégrer le public au jeu de scène consiste aussi à faire des réflexions sur le fait que les spectateurs placés au balcon ont payé moins cher que ceux, 'plus riches', placés en orchestre, technique qui est d'ailleurs très largement utilisée dans les spectacles de *one-man-show*, notamment par l'humoriste Gad El Maleh. Mais ce qui distingue Luchini de tout autre acteur s'adonnant à ce genre de forme théâtrale, c'est qu'il inclue le fait que son spectacle peut 'ne pas être facile' et ce, toujours sous l'angle du rire. En effet, au début de la représentation, l'acteur met souvent le spectateur en situation : « Là, on a fait le plus difficile hein, ne vous inquiétez pas. Parce que là je sens qu'il vaut mieux le dire

[137] *Ibid*, p. 18-19.
[138] *Ibid*, p. 19.
[139] L'extrait retranscrit ici est tiré du spectacle *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche*, joué à Paris de 1996 à 2000 qui fut par ailleurs l'objet d'une captation réalisée par Benoît Jacquot sous le titre *Par Cœur*, Assise Production, 1998, 75 minutes.

immédiatement. Là, j'ai senti chez certains un ahurissement qui était… pour un samedi soir, on s'est même demandé s'ils étaient venus au bon théâtre ! Je ne dis pas que le reste est très évident hein, mais disons je rassure, parce qu'il y a des visages terrorisés, il y a des visages accablés et pendant les grèves, c'était pire[140] » ! Cet aparté, qui intervient juste après la lecture d'un texte de Paul Valéry, au tout début du spectacle *Le Point sur Robert*, a donc deux fonctions : la première est, nous venons de le dire, de placer le spectateur dans une position prête à écouter la suite (à savoir : des textes difficiles), la seconde pour instaurer un climat plus détendu ; comme s'il s'agissait finalement de 'rassurer' le spectateur sur le fait que celui-ci va aussi, pendant ces deux heures, pouvoir rire et se divertir.

Enfin, pour capter l'attention du public, Fabrice Luchini peut aussi faire d'autres réflexions du genre : « Je sens que vous êtes un public réceptif, je sens que ce soir c'est du haut de gamme ». Il va aussi le faire participer, comme par exemple en le faisant répéter le passage d'un texte, comme ici, lors de la récitation de la fable *Les Femmes et le secret* de Jean de La Fontaine : « Vous allez m'aider hein, vous allez juste dire "d'un œuf". "Pour éprouver la sienne un mari s'écria la nuit étant près d'elle, oh dieu qu'est-ce cela je n'en puis plus on me déchire, quoi ?" (*Le public) :* "D'un œuf". (*Luchini*) : Nan, vous dîtes "j'accouche d'un œuf quand même" (*rires incessants*) Faîtes un peu le boulot quand même[141] » ! Toutes ces interventions – aussi courtes soient-elles – ont donc l'objectif de faire rire et ce rire, qui se déploie dans la salle de manière assez régulière, est accompagné d'applaudissements, applaudissements qui rappellent la présence effective et continuelle du public et de son attention. Ainsi, Mokhtar Farhat explique leur rôle fondamental : « Les rires et les applaudissements du public sont des phénomènes paraverbaux par excellence, ils reflètent la réussite de l'énonciation humoristique interactive. D'un point de vue pragmatique, ils marquent la connivence et la complicité des deux partenaires de la communication : l'émetteur et le récepteur[142] ». La thèse de Michel Bouquet s'applique donc là aisément : le public joue lui aussi avec l'acteur.

Mais les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini (et les *one-man-shows* dans leur ensemble) nous obligent à interroger la notion même de *personnage* et de surcroît, celle de l'*imitation*. En effet, Luchini récitant des grands textes littéraires, il est difficile d'affirmer que dans ses spectacles l'acteur incarne (et/ou imite) un ou des personnages, tel que le font les

[140] Extrait du spectacle *Le Point sur Robert, loc.cit.*
[141] Extrait du spectacle *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche, loc.cit.*
[142] Mokhtar Farhat, in *Analyse du verbal, du paraverbal et du non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude de trois one-man-shows d'humoristes francophones d'origine maghrébine : Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze*, *op.cit*, p. 277-278.

comédiens dans les pièces de théâtre traditionnelles, c'est-à-dire des personnages préalablement définis par l'auteur à l'origine de l'écriture du texte dramatique. Pourtant, voici la définition de la *mimesis* donnée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

> La *mimésis* est l'imitation ou la représentation d'une chose. À l'origine, la mimésis était l'imitation d'une personne par des moyens physiques et linguistiques, mais cette « personne » pouvait être une chose, une idée, un héros ou un dieu. Dans la *Poétique* d'ARISTOTE, la production artistique (*poiesis*) est définie comme *imitation** (*mimésis**) de l'action (*praxis*).
>
> Dans la *Poétique* (1147 *a*), la mimésis est le mode fondamental de l'art ; elle a seulement diverses formes (poème, tragédie, récit épique). […] l'important pour le poète c'est donc de reconstituer la *fable**, c'est-à-dire la structure des événements […][144].

Et maintenant, voici le schéma correspondant à cette définition :

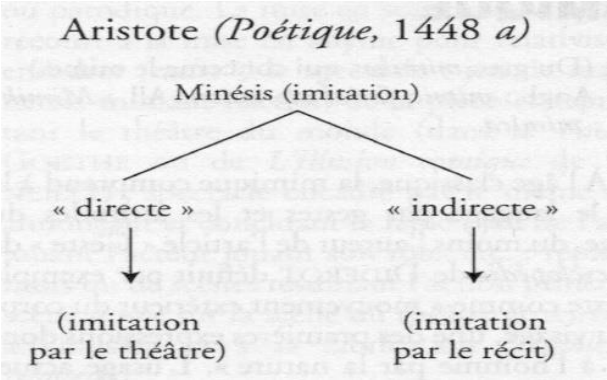


Schéma tiré du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis[145].

La mimesis ne consisterait donc pas seulement à imiter « une personne » (soit : incarner un personnage) mais aussi « une chose », « une idée ». Dès lors, transmettre un texte littéraire et/ou savant, tel que le fait Luchini, pourrait aussi être une forme d'imitation. Si l'on regarde ensuite de plus près la seconde partie de la définition, on voit que Patrice Pavis, se basant sur la théorie aristotélicienne, inclut également parmi les imitateurs de la nature, le poète lui-même, autrement dit l'auteur de la « fable ». Dans son travail, Luchini semble donc entrer à la fois dans l'« imitation directe » (imitation par le théâtre) mais aussi et tout en même temps dans l'« imitation indirecte » (imitation par le récit), puisque n'ayant pas de personnage entre lui et l'auteur, ce qu'il incarne en définitive, ce sont les mots de l'auteur, son langage.

[144] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 207.
[145] *Ibid.*

Par ailleurs, selon Robert Abirached dans son ouvrage *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, le personnage de théâtre, jusqu'au XVIIIe siècle, se tient d'abord « à distance du réel », ce qui signifie que le rôle suffit en lui-même et n'a finalement guère besoin d'être incarné :

> Jusqu'au XVIIIe siècle, il est du moins constant que le théâtre représente les actions des hommes dans leur exemplarité ; qu'il se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui ; qu'il ne produit pas des images insignifiantes, mais appelées, diversement, à modifier le regard des spectateurs sur la vie, les choses et les gens ; que le rôle préexiste à l'acteur qui l'exprime, et que le jeu lui-même se déploie dans un espace toujours plus ou moins figuré et dans une temporalité plus ou moins arbitraire[146].

Mais, au début du XIXe siècle, époque à laquelle des metteurs en scène comme Antoine ou Stanislavski s'orientent de plus en plus vers la recherche du réalisme et du naturalisme – époque qui marque donc l'éloignement de la vraisemblance pour aller davantage vers l'illusion du vrai aussi bien dans le jeu du personnage que dans le décor et le langage – , les personnages commencent à représenter l'homme tel qu'il évolue dans la société bourgeoise. Le personnage obtient donc à ce moment précis un statut, en acquérant : une profession, un passé, un avenir, un rôle déterminant dans le milieu dans lequel il évolue, et peut même adopter un comportement lié à sa psychologie.

Or, Fabrice Luchini offre dans ses spectacles des récitations de textes littéraires et des moments ludiques au cours desquels il joue avec le public. Dans l'exemple que nous avons choisi plus haut – l'anecdote de sa rencontre avec Roland Barthes – ainsi que dans d'autres moments du même type (son expérience dans *Perceval le Gallois*, ses échanges avec Éric Rohmer…), l'acteur, qui se situe alors dans une posture de conteur, mime pourtant (on l'a vu dans les images présentées) ce qui pourrait apparaître comme étant des personnages. Le premier n'étant autre que lui-même – le jeune garçon qu'il était au début des années 1980 – , le second pouvant être Roland Barthes, assis sur sa chaire au Collège de France, mais aussi et dans d'autres spectacles, Éric Rohmer parlant à ses comédiens… Présentés de cette façon, ces personnages ont donc bel et bien un statut tel que nous venons de l'énoncer (âge, situation) : nous pouvons par conséquent parler d'imitation. Cela dit (et ceci nous rapproche encore une fois du *one-man-show*), les personnages « incarnés » le sont via l'acteur qui raconte l'anecdote et non d'un texte écrit par un auteur dramatique : il ne s'agit donc plus seulement d'imitation, mais davantage d'un va-et-

[146] Robert Abirached, in *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op.cit*, p. 11.

vient entre l'acteur-auteur (de l'anecdote) et l'incarnation, alternance qui nous permet d'affirmer que dans ces moments-là, Fabrice Luchini se retrouve en position d'auteur, via le langage, de ses propres personnages. Notons aussi que cette ambiguïté est renforcée par le fait que l'un de ces personnages n'est rien d'autre que Fabrice Luchini lui-même, en tant qu'individu (le jeune acteur qu'il était, par exemple, ou encore lui-même lors de la crise des subprimes dans le spectacle *Des écrivains parlent d'argent*).

En revanche, pendant la lecture des textes littéraires, philosophiques et/ou sociologiques, Fabrice Luchini n'a pas de personnage entre lui et l'auteur : les propos qu'il énonce sont soit les mots de l'auteur, soit ses propres mots. Pourtant, ce qui se joue sur scène à ce moment précis est tout de même le récit d'une histoire (un poème de Rimbaud ou de Baudelaire, une fable de la Fontaine, un extrait tiré d'un roman de Zola ou d'un ouvrage de Paul Valéry, Roland Barthes, Karl Marx…). Cela fait donc écho avec la seconde partie de la définition de Pavis : si l'imitation perd l'intermédiaire qui va permettre à l'acteur d'imiter un quelconque personnage, elle se traduit par le fait que l'acteur emprunte les mots de l'auteur pour retranscrire la voix et la pensée de ce dernier ; ce qui correspondrait donc davantage à l'« imitation par le récit » telle que la définit Aristote dans le schéma présenté plus haut.

Entre lecture et *one-man-show*, les seul en scène proposés par Fabrice Luchini représentent donc un genre inclassable. S'il n'est pourtant pas le premier à avoir endossé ce type de performance, il est pourtant le seul à proposer une étendue aussi large, entre restitution de textes difficiles et familiarités avec le public. La force de ses spectacles repose donc autant sur le caractère savant des œuvres que sur l'humour. Tous les seul en scène de Fabrice Luchini provoquent le rire des spectateurs. Certains de ceux-ci viennent même assister aux représentations car ils sont certains de vivre ces moments de détente et de divertissement, moments qui ne les empêchent pas de s'instruire pour autant. On entre ainsi dans la conception même du théâtre sur le plan historique, où dès le XVIIe siècle, chez Molière notamment, la finalité était de plaire (divertir) tout en instruisant. De plus, Luchini parvient à faire rire son public uniquement par le biais de la parole et de la gestuelle (pas de décors ni de costumes extravagants, pas de masque ni d'accessoires…). L'alternance entre les moments récréatifs et ceux nécessitant une réflexion profonde de la part du public apporte aussi aux représentations un rythme équilibré, fait de respirations et de concentration. Ainsi, les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini ne sont ni totalement des *one-man-shows*, ni totalement des lectures littéraires ; mais plutôt un genre hybride, à mi-chemin, et finalement assez rare dans la sphère théâtrale. Originaux aussi par le fait qu'ils interrogent la notion même de personnage, ils posent

également et plus largement la question de la place de l'auteur et à travers elle, celle du pouvoir du langage : celui-ci pouvant alors représenter une autre forme d'incarnation et l'acteur, seul en scène, une imitation de l'auteur par cette incarnation de la parole.

A.II. Des formes de langage en contrepoint.

Cette incarnation des personnages et du texte dramatique par la parole permet d'amorcer la notion du langage au sens large du terme, c'est-à-dire celui utilisé par Fabrice Luchini lors des récitations des grands textes littéraires, mais aussi celui employé dans ses apartés aux spectateurs. Car l'acteur jongle (et joue) en réalité avec deux registres de langue : l'un soutenu et savant (lors des récitations), l'autre plus familier, voire vulgaire et argotique (lors des apartés) ; types de langage que nous retrouvons en outre dans certains de ses rôles au cinéma et dans quelques-unes de ses apparitions médiatiques.

A.II.1. Retour sur la déclamation.

Pour étudier ces divers registres de langue, revenons, toujours à l'aide du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, sur les origines de la déclamation. Doit-on en effet dire que Fabrice Luchini : lit des textes, les récite, les déclame et/ou les restitue ? Il est important aussi de définir une notion souvent abordée lorsque le but consiste (pour certains critiques de presse par exemple) de caractériser le travail de l'acteur, à savoir : l'art de la rhétorique, l'éloquence. Plus largement, mettons également en évidence les différences qui s'établissent entre une langue écrite et une langue orale. Pour cela, les ouvrages suivants : *Le Langage dramatique* de Pierre Larthomas, *Lire le théâtre III* et *Le dialogue de théâtre* d'Anne Ubersfled ainsi que *Approches de la langue parlée en français*[147] de Claire Blanche-Benveniste sont d'excellents supports. À partir de là, va commencer à s'ébaucher l'étude de l'image que véhicule Fabrice Luchini dans les domaines respectifs que sont : le théâtre, le cinéma et les médias.

La déclamation, bien avant qu'elle ne soit utilisée pour l'art théâtral, prend naissance pendant l'Antiquité, en ce que l'on nommait 'l'art de rhétorique'. Il s'agissait ni plus ni moins d'exercices d'éloquence en vue de prononcer un discours. Les *Déclamations* de Quintilien et de Sénèque (Ier siècle après J.C.) en sont un exemple. Le verbe *declamare* et son fréquentatif *declamitare* signifient alors : s'exercer à la parole en développant un sujet imaginaire. Le mot *declamatio* qui s'y rattache prend quant à lui un double sens puisqu'il désigne à la fois l'exercice de la parole mais aussi le thème traité. À la base, le mot 'déclamation' consiste donc simplement à désigner 'l'exercice de la parole' utilisé aux temps des Grecs et des Romains. C'était donc en tout et pour tout une gymnastique (orale) que l'on apprenait à l'école et que l'on ne cessait de

[147] *Approches de la langue parlée en français*, Claire Blanche-Benveniste, Ophrys, Paris, 2010.

cultiver à la sortie de celle-ci, puisqu'elle apprenait à (bien) parler dans le but de se perfectionner ensuite dans 'l'art oratoire'. Cette gymnastique continua donc d'être appliquée sous la République (Pompée au début de la guerre civile, Antoine et Auguste pendant la guerre de Modène…). Le *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et le chant* de Grimarest datant de 1707 marque plus tard une certaine oscillation entre la parole pure et simple et le fait de déclamer :

> Quand on hausse ou que l'on baisse la voix, ce doit être faiblement, mais il faut si bien moduler (pour me servir du terme qui convient) aux environs du ton que l'on a pris, que l'on ne soit pas entraîné ou trop haut ou trop bas par la vivacité du sujet ou de l'expression, autrement ce serait déclamer. Et si l'on est contraint de réveiller l'attention de l'auditeur par une voix plus ferme, cela doit se faire par degrés insensibles[148].

En 1885, Arthur Pougin, dans son *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre*, définit quant à lui la déclamation théâtrale comme « l'art de représenter à la scène le rôle d'un personnage, avec la vérité et la justesse d'intonation qu'exige la situation[149] ». Il s'agit alors d'employer toutes les variétés d'inflexions de la voix afin de rendre compte au mieux de chaque événement présenté, et d'exprimer enfin les pensées et les sentiments qui s'y raccordent. Les tons employés (que l'on s'efforce à rendre vrais) vont donc pouvoir émouvoir l'auditoire. Par le langage sont exprimés les sentiments, la passion. Dans *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* datant quant à lui de 1751, Jean Le Rond d'Alembert affirme en outre que c'est l'oreille qui percevrait ce qui est nécessaire à la bonne harmonie, autrement dit par « la mesure & le mouvement » :

> […] la Musique a obéi à l'oreille ; d'où la mélopée, Pour donner à la Musique plus d'expression & de vérité, on a voulu articuler les sons donnés par la nature, c'est-à-dire, parler en chantant ; mais la Musique avoit une mesure & un mouvement reglés ; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres ; d'où l'art des vers. Les nombres donnés par la Musique & observés par la Poésie, invitoient la voix à les marquer ; d'où l'art *rythmique :* le geste a suivi naturellement l'expression & le mouvement de la voix, d'où l'art *hypocritique* ou l'action théatrale, que les Grecs appelloient *orchesis,* les Latins *saltatio,* & que nous avons pris pour la Danse. C'est là qu'en étoit la *déclamation,* lorsqu'Eschyle sit passer la tragédie du chariot de Thespis sur les théatres d'Athenes. La tragédie, dans sa naissance, n'étoit qu'une espece de

[148] Citation extraite de l'article d'Alain Zaepffel, « Quelques notes sur la déclamation… », in *Insistance*, n° 2, 2006, p. 68, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-65.htm.
[149] Arthur Pougin, in *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Librairie de Firmin Didot et Cie, Paris, 1885, définition extraite du site *Médecine des arts*, [En ligne], disponible sur : https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/declamation.php.

> chœur, où l'on chantoit des dithyrambes à la loüange de Bacchus ; & par conséquent la *déclamation* tragique fut dabord un chant musical. Pour délasser le chœur, on introduisit sur la scene un personnage qui parloit dans les repos. Eschyle lui donna des interlocuteurs ; le dialogue devient la piece, & le chœur forma l'intermede. Quelle fut dès – lors la *déclamation théatrale ?* Les savans sont divisés sur ce point de littérature[150].

Le terme déclamation prendrait donc naissance grâce et par la musique, servant d'abord à installer une manière de lier les sons d'une mélodie avec les mots. Or, c'est exactement ce à quoi s'attache Luchini quand il dit : « Mon vrai travail, c'est la trace. M'approcher du geste, de la lettre, trouver la note musicale[151] ». Ainsi, Marmontel (1787) note encore ce qui engendra l'apparition des vers : « La déclamation naturelle donna naissance à la musique, la musique à la poésie ; la musique et la poésie, à leur tour, firent un art de la déclamation […] Pour donner à la musique plus d'expression et de vérité, on a voulu articuler les sons employés dans la mélodie ; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres : d'où l'art des vers[152] ». De là découlera ensuite l'art 'rythmique' puis l'art 'hypocrite' ou l'action théâtrale (ce que « les Grecs appelaient *Orchesis,* les Latins *Saltatio,* et que nous avons pris pour la danse[153] »). Il y aurait donc selon Marmontel un lien incontestable entre déclamation, musique, rythmique et danse ; et cela passe par la prononciation qui devait être nette et distincte. Selon le *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre* d'Arthur Pougin (1885), il faut en effet « avoir une connaissance exacte de la prosodie et […] posséder un organe flexible et sonore[154] ». Ainsi, le désir de 'parler en chantant' et le souhait de construire des mots qui puissent s'adapter aux sons joués, seraient nés de la musique, d'où l'invention des vers puis de l'art rythmique. À partir de là, les Grecs, en inventant la tragédie, ont ensuite ajouté les gestes correspondant à l'action théâtrale.

Mais, à force d'user de ces principes, la déclamation est critiquée et a une influence négative sur le jeu du comédien et sur le genre unique qu'était la tragédie à cette époque. En effet, en s'inspirant de l'art des rhéteurs – pour qui il s'agissait davantage de briller que de convaincre – les acteurs eux-mêmes l'usèrent dans cet objectif, c'est-à-dire aussi dans le but de plaire et de

---

[150] Jean Le Rond d'Alembert, in *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, Redon, Marsanne, 2000, [En ligne], disponible sur : http://portail.atilf.fr/cgibin/getobject_?p.28:113./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/.

[151] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, Maux et merveilles », *loc.cit.*

[152] Jean-François Marmontel, « Déclamation théâtrale », in *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, loc.cit.*

[153] *Ibid.*

[154] Arthur Pougin, in *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre*, *loc.cit.*

paraître, en débitant leur rôle et en exagérant leur diction. La déclamation devint alors pompeuse et empathique et dénatura le sens des propos énoncés ; la récitation devint solennelle et ampoulée, faite de boursouflures, d'exagération, ce qui était contraire à la nature et à la vérité. Cela persiste pendant plus d'un siècle. Au XVIIIe siècle, la déclamation qui, on vient de le dire, allie danse et musique, va donc s'opposer à ce qui était à l'époque une simple récitation et un chant : elle va être accompagnée des mouvements du corps. Pour cela, l'acteur est obligé de trouver et de donner un rythme au texte, en fonction de sa structure (ponctuation, sens syntaxique, mis en relief des mots importants…). Et, pour trouver ce rythme, il va travailler sur le débit du texte. Ainsi, les acteurs de tragédie auront une diction souvent lente, ceux de la comédie (genre qui naîtra ensuite) une diction plus vivace. Les comédiens s'attachent également à tout ce que le texte ne mentionne pas, c'est-à-dire aux non-dits, au sous-texte.

Au cours de l'évolution de l'esthétique théâtrale et surtout lorsque débute la recherche du vrai (fin XVIIIe siècle), la déclamation est finalement proscrite de la scène étant donné qu'on demande aux acteurs un débit plus naturel. Déclamer un texte devient donc – pour ceux qui restent attachés à cette forme de récitation – un défaut et le terme désigne alors le travail des mauvais acteurs. Cela crée en outre une autre problématique car, devenant un défaut, la déclamation ne peut plus définir ce qu'on appelle communément la 'diction' et on ne trouve pas d'autre moyen linguistique pour définir cette dernière, comme si, en devenant péjorative, elle ne pouvait plus être liée à la signification du langage scénique. Si les anciens tragédiens et anciennes tragédiennes tels que Baron, La Champmeslé ou encore Adrienne Lecouvreur usaient donc tous de la déclamation telle que nous l'avons définie ; au fil du temps, des acteurs et actrices tels que Lekain et Mlle Clairon mais surtout Talma apportent alors des changements dans leurs habitudes scéniques : Talma par exemple chasse la déclamation de son débit tragique pour s'approcher de la vérité mais sans pour autant en diminuer la grandeur et la puissance nécessaires. Dans ses *Mémoires*, il dénonce d'ailleurs l'emploi à tort du terme 'déclamation' pour désigner l'art du comédien :

> C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot déclamation, dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a souvent donné une fausse

> direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase ; donc, l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas[155].

Le fait que 'déclamer' devienne une marque significative pour qualifier, comme dit précédemment, le jeu d'un 'mauvais' acteur (c'est un « discours plein d'affectation[156] » dira Racine dans sa première préface de *Britannicus*), engendre par conséquent toute une suite de débats, de telle sorte que d'années en années, chaque génération d'acteurs reporte ce défaut sur la génération précédente. C'est ce que note Patrice Pavis : « Riccoboni, dans ses *Pensées sur la déclamation*, se moque de "l'expression outrée de la déclamation tragique" (1738 : 36). Et Strehler peut aujourd'hui écrire : "Chaque acteur, à chaque époque, s'oppose à l'acteur précédent et le 'réforme' sur la base de la vérité. Ce qui était ou semblait simple vingt ans plus tôt devient rhétorique, empathique, vingt ans plus tard" (1980, 154)[157] ». La définition du mot 'déclamation' ne cesse donc d'évoluer, avant que le terme ne se résume enfin bien des années après par les deux éléments essentiels qui perdureront de ces influences : 'un art de la diction' et le défaut qu'il engendre. Patrice Pavis lui-même le définit ainsi : « Déclamation (du latin *declamatio,* exercice de la parole), Art de la *diction** expressive d'un texte récité par le comédien ; ou, péjorativement, manière très théâtrale et chantée de prononcer un texte en vers[158] ». Au fil du temps, et notamment à la fin du XIXe siècle avec l'apparition de la mise en scène, les hommes de théâtre ne cessent alors de se servir de la déclamation pour critiquer le jeu d'un mauvais acteur, au point de la décrire « comme une maladie honteuse, tout juste utile pour jouer des tragédies classiques à la Comédie-Française ou pour impressionner les collégiens[159] ».

La définition de la déclamation englobe autant le débit scénique que toute une série de modes qui se superposent et se suivent : qu'entend-on par 'diction', 'rythme' puis par conséquent 'geste' et 'voix' ? Elle questionne aussi et plus largement la notion de 'rhétorique'. Comme l'indique toujours Pavis, « [la déclamation] se situe au centre d'une réflexion sur l'oralité et la voix. Elle reste, comme le rythme de mise en scène, une notion construite, un système de conventions dont Meyerhold s'est fait l'avocat en s'opposant à Stanislavski[160] ». À l'époque

[155] François-Joseph Talma, propos recueillis par Jean-Joseph Regnault-Warin, in *Mémoires historiques et critiques sur F.-J. Talma : et sur l'art théâtral*, Broché, Paris, 2011, p. 33.
[156] Propos rapportés par Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre, op. cit.,* p. 79.
[157] Patrice Pavis, *ibid.*
[158] *Ibid*, p. 78-79.
[159] *Ibid*, p. 79.
[160] « Toute l'essence du rythme scénique, écrivait [Stanislavski], est aux antipodes de celle de la réalité, de la vie quotidienne », précise Patrice Pavis, *ibid*.

moderne, les metteurs en scène, afin d'éloigner toute forme de banalité du langage quotidien, réhabilitent en effet cette manière de respecter le rythme et vont à nouveau s'intéresser au respect des vers (alexandrins) et par conséquent à la rhétorique. Ainsi, note Pavis, « Toute une réflexion sur le *procédé** littéraire, la *convention** théâtrale, la *théâtralité**, la valeur coercitive du discours passe donc par une redécouverte de la déclamation[161] ».

Qu'en est-il alors de Fabrice Luchini à qui « on […] a souvent reproché des *afféteries*[162] prétentieuses, un fâcheux penchant pour le déclamatoire, une préciosité de la diction, une prosodie trop éloquente de son prononcé net, un certain narcissisme aussi[163] » ? Est-ce que la manière de dire de l'acteur entre ou non dans les définitions vues plus haut et/ou au-delà, dans un art de dire défini comme 'rhétorique' et ce, aussi bien sur scène quand il transmet les grands textes que sur les plateaux de télévision et radiophoniques quand il cite les auteurs ?

Avant d'entrer dans une tentative de réponses à ces questions qui restent néanmoins complexes car subjectives – ne serait-ce que par la nature même de ces préceptes qui relèvent d'une perception – apportons d'abord une précision concernant l'image de l'acteur à ce propos. Dans les débuts au cinéma de Fabrice Luchini (dans les films d'Éric Rohmer notamment), la diction de celui-ci était perçue comme un défaut et on le définissait alors comme étant un acteur « maniéré[164] » à la voix fluette. Or, cette même diction (qui bien sûr va évoluer au fil des années) deviendra chez l'acteur et au cours des années une réelle qualité : « Ce qu'on me reproche, racontera par exemple Fabrice Luchini en 2014, ma diction, mon asexualité, deviennent des qualités. Et ça fait trente-huit ans maintenant[165] ». C'est en effet ce que l'on trouve le plus souvent de la part de la réception critique : « une diction parfaite[166] » lit-on par exemple dans le journal *Le Monde*, « [s]on phrasé est musclé, sa diction tonique[167] » lit-on encore dans *Le Figaro*… Car cette diction, condition *sine qua non* pour bien prononcer les répliques (selon Jouvet entre autres), l'acteur l'a apprise pendant ses cours chez Jean-Laurent Cochet. Or, selon un journaliste du *Figaro* à nouveau, Cochet « va nous instruire sur l'art de dire qui n'est surtout pas la récitation, la déclamation scolaire et solennelle ("on ne récite pas une fable, on la

[161] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*., p. 79.
[162] Abus du gracieux, du maniéré dans l'attitude ou le langage.
[163] N.C, « Les lois de la cour et de l'amour Droit au cœur », *L'Est Républicain*, mercredi 18 novembre 2015, p. 00-MAG31.
[164] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Louis Guichard, *loc.cit*., p. 5.
[165] Fabrice Luchini, Figaroscope Citations, [En ligne], disponible sur : http://evene.lefigaro.fr/citation/reproche-diction-asexualite-deviennent-qualites-fait-trente-hui-3280275.php.
[166] Brigitte Salino, « Impayable Fabrice Luchini », *Le Monde*, mardi 14 novembre 2017, p. 18.
[167] Marion Thebaud, « La traversée amoureuse de Fabrice Luchini », *Le Figaro*, n° 17530, mercredi 20 décembre 2000, p. 40.

dit !")[168] ». Si l'on s'en tient donc à cela, Luchini ne déclamerait pas, il dirait, simplement. Seulement voilà, dans l'article du *Monde* cité également à l'instant, on trouve aussi des propos qui affirment que les spectacles de Luchini offriraient un « moment où la lecture, la pensée et l'art oratoire sont […] intimement liés[169] » ; ce qui pose par conséquent la question suivante : l'éloquence de Fabrice Luchini ne serait-elle pas associée aussi (voire surtout) à l'art de la rhétorique ?

Examinons donc la définition de la notion proprement dite, donnée cette fois par Bernard Lamy dans sa préface à l'ouvrage *La Rhétorique ou l'Art de parler* :

> Le mot de rhétorique n'a point d'autre idée dans la langue grecque d'où il est emprunté, si non que c'est l'art de dire ou de parler. Il n'est pas nécessaire d'ajouter que c'est *l'Art de bien parler pour persuader*. Il est vrai que nous ne parlons que pour faire entrer dans nos sentiments ceux qui nous écoutent ; mais puisqu'il ne faut point d'art pour mal faire, et que c'est toujours pour aller à ses fins qu'on l'emploie, le mot d'art dit suffisamment tout ce qu'on voudrait dire de plus[170].

Historiquement, à l'époque gréco-romaine, la rhétorique passait donc par la langue parlée. Mais qui disait langue parlée ne sous-entendait pas qu'on la prit à la légère puisqu'au contraire, elle était destinée aux discours fait publiquement. Les orateurs se devaient donc d'en posséder « une maîtrise absolue » comme l'explique Françoise Desbordes[171] citée par Claire Blanche-Benveniste dans son ouvrage *Approches de la langue parlée en français* : « La réponse de la rhétorique est évidemment qu'on parle en fait plus ou moins bien, et que l'efficacité de la parole publique peut être améliorée dès lors qu'on ne se contente pas de parler (dans le sens où 'ça parle') mais que l'on a une pleine et exacte conscience et une maîtrise absolue de ce que l'on est en train de faire[172] ». Par là même, les rhéteurs de l'époque plaçaient les qualités de la langue dans ce qu'elle avait de plus oral, dénigrant presque le moyen de recourir à l'écriture qui, toujours selon Françoise Desbordes, « ralenti[rait] les processus mentaux et dont la pratique donne[rait] des habitudes incompatibles avec la parole, embarrasse[rait] et entrave[rait] l'esprit et f[erait] obstacle au libre cours de l'improvisation[173] ». C'est donc bien plus tard que l'idée

---

[168] Frédéric Ferney parlant de Jean-Laurent Cochet, « Quel phénomène ! », *Le Figaro*, n° 16522, samedi 27 septembre 1997, p. 26.
[169] Brigitte Salino, « Impayable Fabrice Luchini », *loc.cit*.
[170] Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, édition critique avec introduction et notes par Christine Noille-Clauzade, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 103.
[171] Professeur de linguistique aux universités de Poitiers, puis de Grenoble et de Toulouse - Le Mirail.
[172] Françoise Desbordes, citée par Claire Blanche-Benveniste, in *Approches de la langue parlée en français*, *op.cit.*, p. 15.
[173] *Ibid*.

de pouvoir écrire 'une belle langue' prit naissance. La première 'récitation' de textes écrits qui date du Ve siècle au temps de Périclès provoqua d'ailleurs des réactions assez vives chez un public habitué au seul genre oral : « Le remplacement de l'improvisation orale, au milieu du Ve siècle, par une récitation de textes écrits, note à nouveau Françoise Desbordes, semble avoir suscité étonnement et méfiance d'un public encore largement oral […] On dit que Périclès aurait été le premier à prononcer ainsi des discours écrits d'avance[174] ». A cette époque, cela marque déjà une contradiction majeure entre deux formes de langues qui semblent ne rien avoir en commun : celle, comme le dit Claire Blanche-Benveniste, d'une « [l]angue parlée spontanée, éventuellement pittoresque, mais à coup sûr fautive » et une autre « langue écrite policée, témoignant, surtout grâce à l'orthographe, de la vraie grammaire de la langue[175] ». La langue parlée a ensuite longtemps été associée à des valeurs négatives : celle où l'on fait des fautes de français sans y prendre garde, celle où on se permet de ne pas finir ses phrases et plus tard, celle liée aussi souvent à une particularité d'un quartier – la langue populaire, souvent argotique, des « banlieues délinquantes[176] » – comme le souligne à nouveau Claire Blanche-Benveniste : « Dans l'opinion courante, et même parfois chez certains linguistes contemporains, la langue parlée s'oppose à la langue écrite comme le *mauvais français* s'oppose au *bon*[177] ». Dans son ouvrage, celle-ci cite ainsi Olivier Soutet, littérateur et linguiste français, spécialiste de la grammaire historique du français : « L'oral s'accommode […], dit-il, d'un niveau tendant davantage vers le populaire ; les licences syntaxiques n'y sont pas rares ; redondances, phrases incomplètes, mal construites, etc[178] ». Ensuite, le souhait de vouloir opposer ces deux formes de langage viendrait aussi du fait que la grammaire utilisée ne serait pas la même : « C'est ce que pensent certains auteurs, poursuit en effet Claire Blanche-Benveniste, persuadés que la langue parlée aurait 'par nature' une grammaire très déficiente, que la prosodie et les interactions viendraient compenser[179] ». Dans le même temps, la langue orale ne peut être totalement détachée de la langue écrite et puise d'ailleurs dans les origines de cette dernière. On ne parle peut-être pas comme on écrit mais on y fait référence, on en reprend, comme le dit Claire Blanche-Benveniste, « les représentations[180] ». Mais cela ne suffit pas à unir les deux formes de langage et les modes de production du discours restent tout de même différents.

[174] *Ibid*., p. 13.
[175] Claire Blanche-Benveniste, *Ibid*.
[176] *Ibid*.
[177] *Ibid*, p. 45.
[178] Olivier Soutet, 1995, *Linguistique*. Paris : PUF (Coll. Premier Cycle, p. 15), citée par Claire Blanche-Benveniste, *ibid*.
[179] Claire Blanche-Benveniste, in *Approches de la langue parlée en français*, *op.cit*, p. 77.
[180] *Ibid*, p. 13.

Bernard Lamy insiste lui aussi sur la dimension littéraire en raccordant le terme de rhétorique à la valeur de l'écrit. On aurait donc envie de prononcer un discours en ce que les mots sont attachés à l'art de ce qui a été, en amont, bien écrit, c'est-à-dire en ayant usé d'un certain style :

> […] l'art de parler est très utile, et d'un usage fort étendu. Il renferme tout ce qu'on appelle en français *belles-lettres,* en latin et en grec *philologie* ; ce mot grec signifie l'amour des mots. Savoir les belles-lettres, c'est savoir parler, écrire, ou juger de ceux qui écrivent. Or cela est fort étendu ; car l'histoire n'est belle et agréable que lorsqu'elle est bien écrite. Il n'y a point de livre qu'on ne lise avec plaisir quand le style en est beau. […] l'éloquence est dans les sciences ce que le soleil est dans le monde. Les sciences ne sont que ténèbres, si ceux qui les traitent ne savent pas écrire[181].

C'est sur ce dernier point nous semble-t-il que Fabrice Luchini s'intègre à cette dimension. En effet, en choisissant de dire des textes de grands auteurs, l'acteur (comme Jouvet) cherche d'abord et avant tout à restituer la valeur de l'écrit. Son but est de nous transmettre autant le contenu que la manière dont ils font l'objet d'un style, style qu'il rend compte oralement ensuite. Grâce à cela, nous pouvons donc aisément conclure que la rhétorique – l'art de bien parler – se situe aussi bien dans la langue dite 'parlée' que dans le langage d'origine, c'est-à-dire déjà dans l'écriture. En ce qui concerne le théâtre, disons plus 'classique', autrement dit la comédie et la tragédie, cette rhétorique, donc cette mise en forme des mots (ce que Bernard Lamy nomme pour sa part « le style ») va avoir pour effet sur le public, ou bien de le faire rire (dans le cas de la comédie) ou bien de le faire pleurer (dans le cas de la tragédie). On retrouve donc ici les notions de *pathos* ou plus encore de *catharsis*. De plus, une distinction s'impose selon que les œuvres littéraires soient en vers ou en prose. Elles n'auront donc, selon Pierre Larthomas, auteur de l'ouvrage *Le Langage dramatique*, pas le même impact. En effet, dit-il, « seule la comédie en prose [aurait] conquis son droit de bourgeoisie littéraire […], elle [aurait], pour elle, l'autorité du succès et celle de l'usage qui fait loi, suivant l'expression d'Horace[182] ». Le style de la tragédie quant à lui et toujours selon Pierre Larthomas « doit avoir de la noblesse, de la grandeur et de la force » alors que celui de la comédie « doit être simple, vif et enjoué[183] ». C'est ce que l'on retrouve par ailleurs dans l'*Art poétique* de Boileau. Or chez Luchini, cela peut se vérifier à travers ses deux manières d'aborder les registres de langues : la première idée émise par Larthomas concernant la tragédie pouvant en effet être associée à la forme de langage adoptée par l'acteur quand il dit les textes ; la seconde, concernant la comédie, quand celui-ci

[181] Bernard Lamy, in *La Rhétorique ou l'Art de parler*, *op.cit.*, p. 104.
[182] Voir pour cela l'ouvrage de E. de Caussade, *Rhétorique et genres littéraires*. Quatrième édition.
[183] Citation tirée de l'ouvrage de E. de Caussade, *Rhétorique et genres littéraires, ibid,* p. 97-99.

fait appel aux apartés tels que nous les avons décrits, c'est-à-dire lorsqu'il utilise un langage plus ordinaire et familier. Néanmoins, bien qu'apportant une définition précise de ce qu'est 'l'art de parler' ou du fait 'l'art de bien écrire', le mot rhétorique semble pourtant peu ou plus employé de nos jours, en tous cas non pour définir une belle œuvre littéraire. Mais à bon escient, le terme a acquis un brin de popularité au sein même du langage courant et on assiste de plus en plus à des 'concours d'éloquence', manifestations composées d'un jury qui décident alors si les candidats 'parlent bien' ou non. Notons pour exemple celui organisé en 2020 par l'émission « La Grande Librairie » : « Si on lisait... à voix haute ?[184] » scène ouverte animée par François Busnel au cours de laquelle se confronte une douzaine de lecteurs sélectionnés parmi 140 000 collégiens et lycéens de France.

Cette transposition de la langue écrite à la langue parlée qui repose somme toute sur les fonctions initiales du rôle de l'acteur, creuse donc l'idée que 'parler comme si c'était vrai' (ce que font les acteurs[185]), ce serait donc pourtant et avant tout réciter, comme l'explique Pierre Larthomas :

> Car enfin les personnages parlent, 'comme si c'était vrai' ; mais il n'est finalement pas vrai qu'ils parlent ; ils semblent parler, mais en réalité récitent, et récitent un texte qui a été écrit pour être récité, entendu que cette récitation doit donner l'impression d'être une improvisation, c'est-à-dire le contraire de ce qu'elle est réellement.
>
> En d'autres termes, de l'auteur à l'acteur, et de l'acteur au public, ou, si l'on veut, de la fabrication à l'audition (comme dit Jouvet), ce que l'on appelle d'un mot dangereux le 'texte' passe de l'écrit au dit. Bien mieux, le texte est écrit non seulement pour être dit, mais encore, dans une certaine mesure, pour donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit[186].

Ces remarques confirment donc l'idée qu'il s'agit là de la base même du travail de Luchini, c'est-à-dire : rendre compte de l'écrit en restituant oralement ce qui a 'été écrit pour être dit' – alors que parfois certains textes choisis par l'acteur n'ont pas cette vocation (*Le Voyage au bout de la nuit* de Céline entre autres) – mais aussi et en outre : manier avec suffisamment d'aisance l'art de dire pour nous transmettre ces écrits, au point de « donner l'impression d'être une improvisation », pour reprendre la formule de Larthomas citée à l'instant. On touche donc ici à l'objectif fondamental de l'acteur, au théâtre du moins.

---

[184] Concours annuel créé en 2020 et diffusé sur *France 5* à 20h50.
[185] Ce qui rejoint d'ailleurs la définition du théâtre faite par Claudel dans l'Acte I de *L'Échange* : « Le théâtre. Vous ne savez pas ce que c'est ? Il y a la scène et la salle. […] Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai », Paul Claudel, in *L'Echange*, Acte I, Gallimard, Paris, 1977.
[186] Pierre Larthomas, in *Le langage dramatique*, *op.cit.*, p. 21.

Revenons d'ailleurs au fait que dans ses seul en scène, Fabrice Luchini n'interprète pas de personnage. Anne Ubersfeld, à travers ses livres fondamentaux (*Lire le théâtre*, 1977 ; *L'École du spectateur*, 1981 ; *L'Espace théâtral*, 1992 et *Le Dialogue du théâtre*, 1996), s'intéresse (entre autres) à la parole au théâtre et ce, du point de vue de la lecture : « Approfondir la lecture du théâtre, dit Ubersfeld, c'est examiner de près le travail de la parole[187] ». Elle pose alors des questions majeures : comment progresse le dialogue, quels sont les divers moyens d'enchaîner les répliques, quels sentiments sont montrés et à l'aide de quels signes langagiers ? Grâce à cela, l'auteure explique qu'un des paradoxes du théâtre est justement que le texte qui a été écrit l'a été, avant tout, pour être joué et donc pour 'être dit'. Ce qu'il faut donc comprendre, c'est qu'au théâtre où, comme le note encore Larthomas, « l'écrit précédant nécessairement le dit[188] », le langage dramatique se voudrait être une réconciliation entre ces deux formes de discours qui sont par nature diamétralement opposées. « Écrire un bon langage dramatique, poursuit ainsi Larthomas, [ce serait] unir les contraires[189] ». Cette opposition entre langage parlé et langage écrit est d'ailleurs à la base de toute réflexion sur le langage dans son ensemble et particulièrement sur sa portée dans le champ dramatique. Il y aurait en tous cas deux langues distinctes. Par conséquent, le jeu d'acteur de Fabrice Luchini dans ses seul en scène, dont la portée vise à 'raconter', à 'dire' les textes (plus que d'incarner un personnage), relève d'une des fonctions du théâtre ; idée que l'on peut notamment justifier à travers les propos suivants d'Anne Ubersfeld :

> C'est Vitez qui rappelait, énergiquement, que la première fonction du théâtre, c'est le *raconter*, que l'auteur dramatique est d'abord un fabricant d'histoires et l'acteur un conteur (oriental ou occidental). Certes, le théâtre montre une histoire, une fable, mais d'abord il la *dit* par le moyen de la parole […][190].
>
> Dans le meilleur des cas, la fonction d'information du récit se double d'une autre fonction, comme si le seul plaisir du 'raconter' ne suffisait pas.
>
> Une part de l'écriture du dialogue de théâtre consiste dans la combinaison de la fonction du 'raconter' (exposition des données de la fable, des épisodes de l'action) et des autres fonctions du dialogue, en particulier le *perlocutoire*[191].

[187] Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, *op.cit*., quatrième de couverture.
[188] *Ibid*, p. 177.
[189] *Ibid*.
[190] Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre III, Le dialogue de* théâtre, *op.cit,* p. 103.
[191] *Ibid*, p. 105.

Ainsi, même au théâtre, les personnages ne parlent pas 'comme dans la vie'. Jean Giraudoux, dans *L'Impromptu de Paris*, se demande même comment il faut définir l'auteur de théâtre : « Homme de théâtre ou littérateur[192] » ? Il faudrait distinguer ainsi, explique Gaétan Picon dans *Panorama de la nouvelle littérature française*, « un théâtre d'écrivains dont la lecture donne presque entièrement la mesure, et un théâtre-théâtre, ou, si l'on veut, un théâtre de scène qui s'adresse plus à l'audition qu'à la lecture et à la représentation plus qu'à l'imagination[193] ». Par conséquent et encore une fois, Fabrice Luchini, qui alterne parties contées (les grands textes) et parties racontées (anecdotes personnelles), appartient donc à la catégorie d'acteurs-conteurs définis ci-dessus par Ubersfeld. Mais, puisqu'il improvise aussi parfois et ajoute aux textes des réflexions et des commentaires, il entre également dans celle où Larthomas définit les acteurs comme donnant l'impression « que le texte qu'ils déclament n'est pas véritablement un texte[194] ».

Déclamer un texte apparaît au cours de l'histoire du théâtre comme étant un défaut, puisque sur scène, l'acteur 'ne parle donc pas comme dans la vie' et va par conséquent à l'encontre d'un certain naturalisme et d'une vérité de jeu. Pourtant, la déclamation a pris naissance par le biais de la musique. Or, cette sonorité des mots – que cherche longuement Luchini lors de l'apprentissage des textes – fait partie intégrante du travail de l'acteur. La distinction faite entre ces divers niveaux de langues nous permet d'affirmer que le langage parlé semble lui aussi trouver sa place dans la littérature, tout en restant lié d'une certaine manière à sa voisine – la langue écrite – notamment grâce au style qui lui permet de se mettre en valeur. Parfois liée à l'improvisation, la langue orale présente ainsi un intérêt et une réelle légitimité dans le domaine du théâtre. Fabrice Luchini, qui pour ses seul en scène choisit dans son corpus également des textes tirés de romans (Céline, Hugo, Zola) ou même encore des écrits théoriques (Valéry, Roland Barthes…), réconcilie donc à la fois l'art oral et l'écrit et semble ainsi se positionner à mi-chemin entre deux sphères longtemps jugées opposées et distinctes. C'est donc bien cette ambiguïté – qui émanera d'ailleurs d'autres influences – qui marque l'originalité du

[192] Voici en effet l'intégralité de la réplique de Bovério : « Très vrai. Si dans votre œuvre vos personnages évitent cet aveulissement du mot et du style, s'ils n'ont pas trop, pour expliquer leur pensée de toutes les nuances de notre grammaire et de notre langage, si dans leur bouche il y a des subjonctifs, des futurs conditionnels, des temps, des genres, c'est-à-dire en somme s'ils ont de la courtoisie, de la volonté, de la délicatesse, s'ils utilisent le monologue, le récit, la prosopopée, l'invocation, c'est-à-dire s'ils sont inspirés, s'ils voient, s'ils croient, vous vous entendez dire aussitôt, avec politesse, mais avec quel mépris, que vous êtes non un homme de théâtre, mais un littérateur ! », Jean Giraudoux, in *L'Impromptu de Paris : pièce en un acte*, [Bernard] Grasset, Paris, 1937, scène 3.
[193] Gaétan Picon, in *Panorama de la nouvelle littérature française*, Librairie Gallimard, Paris, 1960, p. 294.
[194] *Ibid*., p. 175.

travail de l'acteur, mais aussi celle de son image découlant quant à elle et foncièrement de toutes ces composantes.

A.II.2. Entre langage littéraire et langage parlé, vers une image contradictoire.

Cette ambiguïté nous pousse de fil en aiguille à interroger la façon dont Fabrice Luchini incarne lui-même le langage. Et revenons pour cela sur les débuts de l'acteur, au théâtre notamment. Après ses cours chez Jean-Laurent Cochet et ses rôles dans *Perceval le Gallois* et *Les Nuits de la pleine lune*, Fabrice Luchini est engagé dans une pièce de Sacha Guitry (*Le Veilleur de nuit*, 1985) pour un rôle joué par Guitry lui-même à son époque (Jean). Mais c'est surtout à partir d'avril 1986 qu'il va se faire réellement remarquer, en jouant chez les Renaud-Barrault, au Théâtre du Rond-Point, *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline ; roman dont, rappelons-le, l'acteur connaît depuis son adolescence des passages entiers par cœur. Ce livre, écrit en 1932, va constituer en quelques sortes les bases du fondement du travail de Luchini au théâtre, c'est-à-dire et toujours celui qui combine la lecture et le jeu avec le public. Et pour un premier seul en scène, Luchini s'impose deux difficultés : *primo* l'œuvre est écrite à la première personne : il n'y a donc pas de personnage à incarner (alors comment la jouer ?) ; *secundo* et puisqu'il s'agit d'un roman, elle n'est pas destinée à être dite (alors comment la dire ?).

Le Voyage au bout de la nuit est en effet une œuvre particulière et rend d'ailleurs très bien compte d'une des particularités propres à l'auteur (que l'on retrouve aussi dans *Mort à crédit*) : celle de l'oralité dans la littérature à travers la retranscription du langage du peuple. Et si Céline n'est bien sûr pas le premier écrivain à réaliser cela (Hugo avant lui, Zola…), ni même le seul à avoir 'déstructuré la langue' (Gustave Flaubert et son 'gueuloir', Louis Aragon : « Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée[198] »), son originalité se traduit en revanche par le fait qu'il fait se confondre narrateur et personnage, c'est-à-dire en utilisant ce langage oral aussi bien pour faire parler le protagoniste de son histoire que pour relater les évènements. Dans *Le Voyage*, qui est donc (et rappelons-le encore) un récit à la première personne dans lequel ce personnage principal raconte son expérience de la Première Guerre mondiale, du colonialisme en Afrique, des États-Unis de l'entre-deux guerres et de la condition sociale en général, Céline fait en effet parler son 'héros' sans se préoccuper de la syntaxe, employant donc un langage parlé et usant même parfois d'un vocabulaire familier, voire argotique. Ainsi, à tort ou à raison,

[198] Louis Aragon, in *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928, p. 28.

Céline est qualifié d'auteur populaire ou même encore d'auteur 'populiste' mais surtout, à sa sortie en 1932, l'œuvre suscite toutes les controverses au point d'être considérée comme une nouvelle bataille d'Hernani. Certains critiques y voient même une arnaque littéraire, une provocation dans laquelle se dresse, comme l'écrit Jean Pallu dans les *Cahiers du Sud,* « [u]n style heurté, vulgaire. Un parti-pris d'écrire comme on parle entre copains, les mains aux poches, le mégot au bec, le soir après le boulot, devant un apéro bien tassé[199] ». Mais, d'autres pourtant s'interrogent : le langage populaire et argotique est-il une marque de génie ou un simple procédé littéraire ? Comparé d'abord aux œuvres de Rabelais (*Pantagruel* et *Gargantua*), *Le Voyage* est alors présenté ensuite, tel que le note Mathieu Morin dans un mémoire consacré à l'œuvre, comme « le roman naturaliste idéal, celui qui pousserait le courant littéraire au maximum de ses possibilités, une sorte d'exacerbation du genre[200] ». Par ailleurs, Céline lui-même n'a en outre jamais cessé de proclamer le caractère oral de son écriture, comme il l'expliquera par exemple dans *Entretiens avec le Professeur Y* :

> — Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ? »
> Il demande.
> « L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c 'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !...
> [...] *L'émotion du langage parlé à travers l'écrit !* Réfléchissez un petit peu, Monsieur le Professeur Y ! faites marcher un peu votre nénette[201] !

Dès lors, si la langue de Céline déroute, impressionne, choque parfois et si on rencontre des difficultés à la nommer, elle finit tout compte fait par être désignée comme une langue 'tout simplement' « célinienne[202] » autrement dit inventée par l'auteur lui-même. Quoiqu'il en soit,

[199] Jean Pallu, in *Cahiers du Sud*, novembre 1932, cité par Thomas Choury dans un Mémoire de séminaire intitulé *Voyage au bout de la nuit. Histoire d'un livre, 1928-1936,* travail réalisé sous la direction de Gilles Vergnon, Institut d'Études Politiques de Lyon, Histoire politique du XIXe et du XXe siècle, Université Lyon 2 Lumière, soutenu le 5 septembre 2013, p. 63.
[200] Mathieu Morin, in *L'évolution du style de* Voyage au bout de la nuit *à* D'un château l'autre*, stigmatisation du corps et parcours d'une conscience nouvelle*, Mémoire de maîtrise en Études littéraires, Université du Québec à Montréal, septembre 2009, p. 61.
[201] Louis-Ferdinand Céline, in *Entretiens avec le Professeur Y*, Gallimard, Paris, 1955 (réed. 1983), p. 21.
[202] Mathieu Morin, in *L'évolution du style de* Voyage au bout de la nuit *à* D'un château l'autre, *stigmatisation du corps et parcours d'une conscience nouvelle op.cit*, p. 62.

en ce qui concerne le style d'écriture du *Voyage*, on parle de « révolution littéraire » et certains y voient enfin une langue « nouvelle et novatrice[203] ».

Mais alors pourquoi tant de réactions à la sortie du roman alors que l'oralité dans les œuvres littéraires et même l'emploi de l'argot étaient déjà présents dans l'histoire de la littérature ? Parce qu'à cette époque, la règle est la suivante : la littérature n'appartiendrait qu'au système de la langue écrite. Or ce texte y échappe. Céline dissout ainsi les frontières entre ce qui est 'normatif' (pensons à la notion de 'Belles-lettres'[204] par exemple), c'est-à-dire qui respecte les codes d'écriture (la syntaxe, la grammaire, un vocabulaire 'élégant'…) et une autre manière d'aborder la littérature en y incluant notamment le langage du peuple, ce qui va donc à l'encontre de la langue dite 'officielle' comme l'explique par exemple Pierre Bourdieu :

> Lorsqu'on parle de la langue sans autre précision, on se réfère tacitement à la langue officielle d'une unité politique, c'est-à-dire à la langue qui, dans les limites territoriales de cette unité, est tenue pour la seule légitime, et cela d'autant plus fortement que l'occasion est plus officielle (les Anglais diraient ***formal***), c'est-à-dire la langue écrite ou quasi écrite (i.e. digne d'être écrite), produite par des agents ayant autorité pour écrire, les écrivains, fixée, codifiée et garantie par l'autorité d'un corps de spécialistes, les grammairiens et, plus généralement, les professeurs, chargés d'inculquer (au moins) le respect du code linguistique et de sanctionner les manquements[205].

L'œuvre originale de Céline en 1932 mais aussi et d'une certaine manière sa transposition sur scène par Fabrice Luchini cinquante ans plus tard, s'opposent donc à cette doctrine ; d'autant plus que si Céline fait ainsi entrer le parler populaire dans la littérature, Luchini parvient quant à lui à l'intégrer dans la sphère théâtrale.

Bien qu'ayant trente-cinq ans lorsque Barrault l'invite dans son théâtre pour cette lecture, l'acteur est pourtant encore au début de sa carrière (il ne sera plébiscité du grand public, rappelons-le, qu'en 1990) et même s'il connaît par cœur le texte, il a besoin d'être rassuré. Barrault lui propose donc l'horaire atypique de 18h30 pour qu'il puisse sans pression aucune « dire les choses à plat » : « Mais ces trois femmes[206] insistent, racontera Luchini, elles me disent : à 18h30 tu n'as pas la pression, tu peux dire les choses à plat. Elles finissent par me

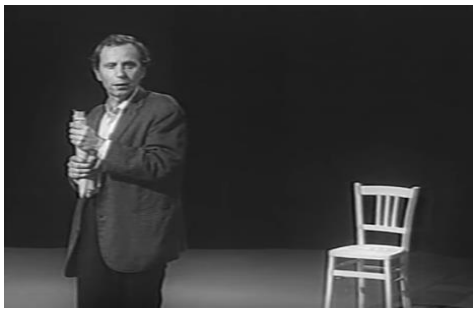
[203] *Ibid*, p. 63.
[204] Corpus d'œuvres distinguées pour leur valeur littéraire.
[205] Pierre Bourdieu, « Le fétichisme de la langue », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, juillet 1975, p. 1.
[206] Danièle Catan, Désirée Faraon et Renée Fernandez, qui travaillaient au Théâtre Renaud-Barrault.

convaincre. Ma vie a basculé là[207] ». De plus, dans cet horaire, l'acteur y voit ensuite une opportunité de jouer en dehors du cadre traditionnel, comme il l'expliquera en 2000 :

> L'horaire de 18h30 offre la liberté d'une case disponible car les directeurs de théâtre ne prévoient pas une programmation à cette heure-là. Une fois le spectacle prêt, je me suis inscrit dans la grille. De plus c'est un horaire qui impose un choix au public. Ce n'est pas une sortie de plus, mais une volonté de réduire son temps de travail pour venir écouter Céline. Un choix qui me plaît. Je n'aime pas le dentiste qui sort pour se cultiver[208].

Pour ce premier spectacle, Luchini choisit un décor aussi simple et sommaire que celui que nous avons décrit pour ses futurs autres seul en scène, c'est-à-dire ici : trois chaises sur lesquelles il lui arrivera de s'asseoir et aucun autre accessoire si ce n'est un manuscrit qu'il tient entre ses mains (manuscrit que nous imaginons être l'œuvre de Céline). On le voit dans ces captures du spectacle filmé par Benoît Jacquot en 1988 :







Fabrice Luchini dans son premier seul en scène : *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline* (1988, Théâtre du Montparnasse, Paris)[209].

Ici donc : pas d'enluminures, seul le texte compte et sa manière de le restituer en rendant compte de sa syntaxe, de ce style pourvu d'argot, de cette écriture millimétrée qui retranscrit pourtant

[207] Fabrice Luchini, « Luchini : "Il faut tenter de dire Rimbaud mais c'est impossible" », propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat, *Ubu Scène d'Europe*, [En ligne], disponible sur : https://ubu-apite.org/entretien-fabrice-luchini/.
[208] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Non pas jouer, mais déjouer" », propos recueillis par Marion Thebaud, *Le Figaro*, n° 17511, mardi 28 novembre 2000, p. 33.
[209] Captures d'écran extraites de la vidéo « Fabrice Luchini lit Louis-Ferdinand Celine (1988) », publié par *Le Petit Célinien*, [En ligne], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=4-0XNZ1vyBM.

toute l'oralité de la langue vivante. Ainsi, c'est d'abord grâce à une langue orale et qui plus est, familière, voire vulgaire, que Luchini fait des débuts conséquents au théâtre : le spectacle, qui lui a demandé un an de préparation solitaire, provoque à la première représentation une queue de 150 mètres devant le théâtre. L'acteur le jouera ensuite et en tout 4 ou 5000 fois en vingt ans, toujours à guichet fermé, avec des reprises au Théâtre Antoine notamment (800 places).

Grâce à ce spectacle, Luchini parvient donc à créer les bases de ce qui subsistera ensuite, c'est-à-dire à la fois son goût pour le langage familier : celui de la rue (qu'il a connu avec la bande des Abbesses) et celui pour la littérature. Car si Céline est jugé à l'époque comme un auteur populaire voire populiste et malgré les polémiques qui suivront à cause de ses pamphlets postérieurs antisémites, il s'inscrit pourtant tout de même parmi les plus grands écrivains du XIXe siècle. Pour Luchini par exemple, c'est d'abord et avant tout un immense styliste et, plus qu'un romancier, un poète, « (u)n faiseur de phrases, un inventeur de signes, un piégeur de mots. Un littérateur dans son combat[210] ». Et ce pourquoi l'acteur affectionne autant cet auteur (il est celui que Luchini évoque le plus sur les plateaux télé), c'est justement et d'une, pour la combinaison de deux formes de langage (l'un écrit, l'autre oral) et de deux, parce qu'il échappe à cette langue dite 'officielle', comme l'explique ainsi l'acteur :

> Ce qui me fascine aussi, ce sont toutes les erreurs auxquelles il échappe : rictus, populisme, langue des pauvres, lui qui n'en est pas un. Tout d'un coup le mot, le rythme, donnent une dignité. Il nomme. […] C'est à la fois du pur écrit et du pas écrit, un assemblage de différentes bouffées de langage.
>
> Ce qui me fascine encore c'est cet huilage où tout s'enchevêtre en mélodie. Là où le génie de Céline est total c'est qu'il ne fait pas de phrases littéraires. On dirait des phrases d'un enfant de 12 ans. […] Céline insignifie le langage. Les écrivains littéraires sursignifient, lui détruit la littérature en faveur de l'agencement de mots les plus simples[211].

Mais ce spectacle sur l'œuvre de Céline permet également à Fabrice Luchini d'expérimenter et de présenter au public une démarche complètement atypique théâtralement parlant. En effet – et nous sommes obligés de le répéter encore ici – , puisqu'il s'agit d'un récit, *Le Voyage* n'a pas vocation à être destiné à la scène. En ce sens, le travail de l'acteur diffère donc de ce qui se pratique 'normalement' avec les textes de théâtre, c'est-à-dire les dire à haute voix : « Une réplique théâtrale, sa finalité, c'est d'être dite, affirme en effet Luchini. Le texte littéraire, lui,

[210] Fabrice Luchini, « Luchini, ombre de Céline », propos recueillis par Pierre Marcabru, *Le Figaro*, n° 17557, samedi 20 janvier 2011, p. 31.
[211] Fabrice Luchini, « L'acteur doit retrouver la phrase d'avant le langage », *loc. cit.*

n'a pas vocation à être servi par une voix[212] ». Ensuite, comme il n'y a pas de personnage(s) à incarner, sinon peut-être le narrateur, la question se pose sur la façon de représenter sur scène une personne qui raconte ? Mais pour Luchini, 'ne pas jouer' les personnages fait partie également des bases essentielles de la formation reçue par Luchini chez Jean-Laurent Cochet, notamment grâce au travail sur les fables de Jean de la Fontaine : « Au cours de théâtre, raconte en effet l'acteur, c'était la condition *sine qua non*, devant le professeur : un Molière, un Labiche, et une fable. Grâce à ce professeur, j'ai appris tous les pièges dans lesquels on enfermait l'exécution d'une fable, par exemple jouer les personnages[213] ». Les Fables (des contes qui ne se jouent pas) et l'écriture du *Voyage* (qui constitue une narration) ont donc en commun cette particularité, celle qui demande à l'acteur d'adopter un jeu singulier – proche du texte – et grâce à elles, Luchini ne tombe pas dans les stéréotypes et les 'mauvaises' habitudes théâtrales, puisqu'il s'agit alors de faire abstraction de la volonté d'interprétation. Idées très présentes d'ailleurs également chez Louis Jouvet et Michel Bouquet, que Luchini reprend à son compte :

> Il faut travailler un conflit que la fable va argumenter. Il ne faut pas jouer les personnages. Il y a un mouvement naturel de la narration, qu'il faut trouver, et cela donne la clef pour essayer de s'approcher des mouvements intérieurs des textes. La plus belle phrase, c'est Jouvet qui l'a écrite : « Une réplique, c'est avant tout un état à atteindre. » Ce ne sont pas les textes qu'il faut jouer, il faut passer son temps à les déjouer, pour s'approcher de l'état dans lequel était l'auteur. […] C'est cet état intérieur que j'essaie d'approcher. Jouvet encore : « Pour être intelligent dans l'exécution des textes, il faut abdiquer l'intelligence ».
>
> Apprendre un texte, c'est pour moi d'abord épuiser les volontés de l'interpréter. C'est pratiquer une répétition infinie, très longue. Mon but n'est pas de le mémoriser pour bien l'apprendre mécaniquement, ce n'est pas ça s'approcher d'un texte. Face à *Une saison en enfer*, je le répète une heure le matin, dans la journée je vais marcher pour le mettre en jambes, et je vais essayer de l'user pour que, comme dit Michel Bouquet, l'épuisement fasse que tout d'un coup un sens réel, intérieur, de la phrase, s'impose. La phrase pourra alors être un peu moins réduite qu'avec la volonté d'interpréter.

Avec ces textes littéraires qui sortent du cadre imposé à la création théâtrale, l'acteur dépasse ainsi tous les dangers liés au jeu, échappe aux penchants qui parfois surcharge celui-ci et, en se concentrant essentiellement sur la valeur poétique de l'écriture, « au tac au tac de la réplique

[212] Fabrice Luchini, « Approcher le mouvement intérieur des textes, Entretien avec Fabrice Luchini », propos recueillis par Pierre Pachet, *Nouvelle Quinzaine Littéraire*, n° 1113, [En ligne], publié le 01er octobre 2014, disponible sur : https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/approcher-le-mouvement-interieur-des-textes-entretien-avec-fabrice-luchini-36.
[213] *Ibid.*

théâtrale[215] ». Luchini, qui s'efforce alors seulement de respecter la note juste appropriée à l'écriture de Céline, n'ajoute à son jeu ni familiarité, ni vulgarité (et ce, même si le langage se veut parfois comme tel dans l'œuvre originelle). Ce qui compte pour l'acteur, c'est plutôt marquer le rythme, au soupir près, dans une certaine lenteur, afin de dégager la tension des mots de Céline, comme s'il disait le roman en une seule phrase en en respectant la cadence.

Le spectacle de Fabrice Luchini sur l'œuvre de Céline marque donc cette dernière particularité, qui prend naissance ici mais qui reviendra de manière récurrente dans tous ses spectacles ultérieurs : le désir de restituer le texte. Nos questionnements sur une possible déclamation théâtrale chez Luchini se voient donc ici résolus : Luchini ne dit pas, ne récite pas, il restitue. La langue de Céline se prêtant très bien pour cet exercice puisqu'il s'agit en plus d'une langue orale. Ce que cherche donc l'acteur, c'est restituer sa musique en suivant comme une partition l'écriture de Céline, pour donner à entendre ce qu'il y a de plus secret dans le texte, ce que nous n'aurions pas entendu à la simple lecture et finalement, malgré le contenu parfois sombre de l'œuvre, pour rendre compte de la légèreté de l'écriture. Or, en faisant cela, en nous transmettant de manière orale ce qui à l'origine a déjà été écrit dans une langue parlée, Luchini parvient donc à respecter le caractère originel de l'œuvre : « [I]l faut imprimer aux phrases, aux périodes une certaine déformation, disait Céline, un artifice tel que lorsque vous lisez le livre il semble que l'on vous parle à l'oreille[216] ». En le restituant sur une scène de théâtre, Luchini répond donc à la volonté de l'auteur, au geste créateur né en amont, lors de la genèse de l'œuvre, ce qui représente encore une fois un des préceptes de Louis Jouvet. Ainsi, pour dire Céline, il ne faut pas chercher à l'imiter dans son élocution réelle, mais plutôt tenter de partir de sa poétique. Avec sa verve et son propre phrasé, Luchini cherche à retranscrire à sa façon la langue de Céline. Ce qui se joue ici, c'est donc et d'une, la force du texte et de deux, l'interprétation de Luchini. Il s'agit de raconter. Et pour raconter Céline, ce que Luchini incarne, c'est la prose, la voix et le verbe, en se les appropriant tout en sachant aussi s'effacer pour rendre l'auteur présent et pour que ses mots surgissent aussi nets et clairs que dans l'articulation du texte. En 2001, au moment où l'acteur porte au théâtre la seconde partie du *Voyage* – spectacle qu'il titre « L'Arrivée à New-York » – Luchini est invité dans l'émission « Tout le monde en parle » animée par Thierry Ardisson. Dans celle-ci, l'acteur revient sur le fait qu'il

[215] *Ibid*.
[216] Louis-Ferdinand Céline, in *Lettres à Milton Hindus*, avril et mai 1947, propos extraits de l'article de Guy Laflèche, « Céline, d'une langue l'autre », in *Études françaises*, vol. 10, n° 1, février 1974, p. 18.

ne faut pas simplement ‘dire’ Céline mais s’efforcer de le ‘restituer’. Voici un extrait de l’interview en question :

> *Thierry Ardisson* : Ce qui est extraordinaire dans votre spectacle, c’est que vous ne dîtes pas Céline, vous ne le lisez pas, vous ne le récitez pas, vous le restituez.
> *Fabrice Luchini* : Oui, il faut le restituer. Alors la difficulté, c’est d’essayer de ne pas restituer les mots. Ce qu’il faut essayer, c’est de comprendre…enfin de comprendre…pas tellement de comprendre, c’est essayer d’être en coïncidence avec l’esprit qui a été à l’impulsion d’une phrase, une ambition qui est énorme.
> […]
> *Thierry Ardisson* : La restitution.
> *Fabrice Luchini* : Voilà, c’est la phrase magnifique de Jouvet : « le problème de l’acteur, c’est la restitution ».
> *Thierry Ardisson* : Voilà. Alors souvent vous reprenez des phrases, vous reprenez des phrases, vous reprenez des phrases jusqu’à ce que le public les ait bien comprises…
> *Fabrice Luchini* : Je reprends des phrases parce que déjà j’y suis pas tout le temps et j’essaye comme un musicien d’essayer de retrouver, j’ai la chance d’avoir la liberté de me dire « tiens, là, j’ai chargé » et puis c’est tellement étonnamment beau qu’il ne faut pas seulement se laisser aller qu’à l’histoire[217].

Restituer Céline au théâtre (et cela serait finalement valable pour tous les textes narratifs) semble donc briser les conventions théâtrales : pas de personnages à incarner, ni d’alternance entre longues tirades – monologues et/ou dialogues – , pas d’échange entre les partenaires, sans tomber pour autant dans un simple rendu d’une histoire. Le but alors : offrir au public la langue de Céline qui devient incarnée par la parole de Luchini. Nous retrouvons donc ici l’idée de l’incarnation d’un langage.

Avec et après *Le Voyage* que Luchini jouera régulièrement jusqu’en 2014, la forme de spectacle seul en scène qui consiste à restituer des textes d’auteurs littéraires deviendra donc peu à peu sa ‘marque de fabrique’. Rappelons pour mémoire : *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche* (1996 à 2000) ; *Un cœur simple* de Flaubert (1996) ; *Ecoute mon ami et autres textes de Louis Jouvet* (2002) ; *Le Point sur Robert* (2007 à 2009) ; *Fabrice Luchini lit Philippe Muray* (2010) ; *Fabrice Luchini lit La Fontaine* (2011), puis, après une reprise du *Voyage* en 2014 : *Poésie ?* (2015 à 2017) ; *Des écrivains parlent d’argent* (2017

[217] Fabrice Luchini interviewé par Thierry Ardisson, « Fabrice Luchini “J'aime l'œuvre de Céline, pas l'homme” | INA ArdiTube », [extrait de l’émission « Tout le monde en parle » animée par Thierry Ardisson et diffusée sur *France 2* le 23 Juin 2001], publié le 9 juin 2014 par *INA Arditube*, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=2GqLcqp4HxQ.

à 2022) ; *Conversations autour des portraits et auto-portraits* (2020 à 2022) et *La Fontaine et le confinement* (2022).

Pendant toutes ces années où Fabrice Luchini joue ces spectacles seul en scène, il se forge donc une identité de jeu ; et l'image qui se construit alors est celle d'un acteur solitaire se confrontant aux textes des grands auteurs. Son talent est reconnu pour son interprétation pointilleuse de ces textes érudits et savants, qu'il restitue en respectant certaines règles fondamentales du théâtre (la diction ou la respiration par exemple) mais aussi en en brisant certaines (ne pas jouer les personnages) ce qui l'inscrit dans le même temps dans les théories de jeu préconisées par Jouvet, Cochet et Bouquet, lui permettant même d'éviter d'accumuler certains défauts. De plus, grâce au *Voyage*, l'acteur prouve à la fois ses qualités en termes de jeu mais aussi ses connaissances acquises durant toutes ces années d'apprentissage, aussi bien de manière autonome (lectures et travail personnel) que par les techniques acquises chez Cochet et inspirées de Jouvet. Enfin, présenter sur scène un texte de Céline qui a été écrit dans un langage parlé, concède à son image la particularité d'être associée à un acteur lié à l'oralité. Et en choisissant de transposer cette œuvre, Luchini réussit deux choses peu communes : la première étant de dire un texte qui n'a aucune autre fonction que d'être lue, la seconde celle de se fondre dans l'essence même de l'œuvre et dans l'état de celui qui a écrit, respectant donc la pensée de l'auteur, tel que le préconisait Louis Jouvet. En mettant ainsi en lumière le caractère oral de certaines œuvres, comme celles de Céline mais aussi celles de La Fontaine ou encore de Flaubert (*Un cœur simple*), l'acteur transmet par conséquent une image liée à la langue vivante. Mais si avec le texte de Céline Luchini occupe surtout et tout de même une position de 'conteur', il va progressivement, dans ses spectacles ultérieurs, s'éloigner de ce simple statut pour se rapprocher de son public en utilisant notamment la technique des apartés.

A.II.3. Vers un registre de plus en plus familier : la technique et le rôle des apartés.

Dans son spectacle tiré du roman *Voyage au bout de la nuit* de Céline, Fabrice Luchini ne sort donc jamais finalement de ce long monologue et s'adresse au public uniquement pour narrer l'histoire. En revanche, dans ses spectacles sur La Fontaine, Nietzsche etc., l'acteur va à la fois rester dans cette position de conteur, mais aussi orienter davantage la représentation vers une forme beaucoup plus interactive avec la salle. Et pour ce faire, il utilise la méthode que nous venons d'évoquer : les apartés aux spectateurs (ou *ad spectatores*[218]). Cette technique

[218] En latin.

– qui n'est somme toute pas récente puisqu'elle existait d'une certaine manière dans le théâtre grec et latin (dans les tragédies de Sophocle, Sénèque ou Euripide, le chœur jouait d'ailleurs aussi ce rôle) – elle était (et est encore de nos jours dans le théâtre contemporain) le plus souvent utilisée dans des pièces qui mettent en scène divers personnages. Or, son emploi dans les seul en scène de Luchini fonctionne également mais ce, d'une autre manière et engendre un phénomène plus atypique encore : le fait de créer sur scène ce va-et-vient entre un 'Luchini acteur' et un 'Luchini conteur'.

L'ouvrage dans lequel est évoqué pour la première fois le fait qu'un acteur se placerait 'à part' des autres pour parler est *La Poétique* de La Mesnardière écrite en 1640 : « Je nomme ainsi ces beaux discours qu'un Personnage fait à part en la présence d'un autre sur l'un des coins du Théâtre, tandis que le dernier Acteur est contraint pour aider au Jeu, d'être sans yeux et sans oreilles […][219] », exprime l'auteur. Quant au terme 'aparté' proprement dit, il est introduit quelques années plus tard dans le *Dictionnaire universel* de Furetière en 1690 :

> Terme de la Poëtique. Il ne se dit qu'en parlant des pieces de theatre, quand un Acteur dit à part & en un coin pour l'instruction de ses auditeurs quelques-uns de ses sentiments secrets, & qu'il feint de n'être point entendu des autres Acteurs. Il y a des Critiques severes qui condamnent tous les sentiments aparte. En effet ils pechent contre la justesse de la vraisemblance. Neantmoins ils sont excusables, pourvû qu'ils soient courts, par la necessité qu'on a d'en user[220].

En 1776, la définition est reprise ensuite par Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort et l'abbé Joseph de la Porte dans leur *Dictionnaire* également :

> C'est le nom qu'on donne à un discours que tient un Personnage sans être entendu d'un autre, soit que cet autre l'apperçoive ou ne l'apperçoive pas. Quoiqu'il y ait très-peu de cas où un homme puisse parler sans être entendu de son voisin, on a admis cette supposition au Théâtre, vu la difficulté où seroit un Personnage de laisser voir ses véritables sentimens, dans des situations où il importe au Public de les connoître. C'est la Menardiere qui, dans sa Poëtique,

[219] Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, in La Poétique, édition critique par Jean-Marc Civardi, Honoré Champion, Paris, 2015.
[220] Antoine Furetière, in *Dictionnaire Universel, Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences et des arts* […]. 3 vol., la Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers (préf. de P. Bayle), 1690. Réédition par A. Rey, Paris, S.N.L.- Le Robert, 1978. Citation extraite [En ligne], sur : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/aparte.

> a donné à ces discours le nom d'Aparté, qui a passé dans la langue Dramatique. De plusieurs Volumes que ce la Menardiere a faits pour le Théâtre, c'est le seul mot qui soit resté[221].

La question de l'aparté et de son fonctionnement à la scène n'ont par ailleurs fait l'objet d'aucunes études en ce qui concerne le théâtre antique (Aristote lui-même se désintéressait des éléments techniques du spectacle) et si bon nombre de chercheurs et la critique théâtrale se sont penchés sur la question à travers le théâtre contemporain, ils ne l'ont pas fait en revanche pour les dramaturges grecs et romains. Il faut dire que dans l'Antiquité, le procédé n'était indiqué que par des remarques vagues ou des périphrases (pas de didascalies ou de parenthèses). Il n'y a donc pas eu de théorisation. S'y intéresser à l'époque moderne oblige donc à transposer, étant donné que les codes théâtraux et les esthétiques sont de surcroît différents. Mais, d'après Pascale Paré-Rey, auteur de l'article « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », « l'aparté, s'il n'est pas présent dans tous les genres dramatiques et à toutes les époques de manière égale, est pourtant connu des dramaturges grecs et latins et de leurs commentateurs[222] ».

Par conséquent, même si l'aparté semble être une forme méconnue du discours théâtral, il en porte pourtant les caractéristiques linguistiques et stylistiques et peut être définit, comme l'indique cette fois Nathalie Fournier dans sa thèse consacrée à *L'aparté du langage dramatique*, comme « forme dramatique[223] ». Mais il faudra attendre le XVIIe siècle pour apporter à ce mot, encore nouveau alors, une définition nette et précise, ce que vont faire les poéticiens classiques. De plus, compte tenu de son apparition au milieu et par exemple d'un échange de répliques, il convient de comparer l'aparté avec le dialogue théâtral dans son ensemble, puisque étant présent à l'intérieur de ce dernier, il s'ancre dans une situation de discours des personnages. Sa présence pose alors diverses questions : à quel moment et pour quelles raisons l'auteur décide de le placer à tel ou tel endroit, quels effets rhétoriques cela engendre-t-il, etc. ? Nathalie Fournier distingue trois formes d'apartés : « […] l'aparté annoncé et commenté, l'aparté remarqué et surtout la série d'apartés, envisagée en priorité chez Molière, Beaumarchais et Labiche[224] ». Pour Pascale Paré-Rey, il se situerait même en opposition avec le dialogue, « puisqu'il [l'] interrompt en mettant à l'écart un ou plusieurs personnages[225] ».

---

[221] Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort et l'Abbé Joseph de La Porte, in *Dictionnaire dramatique*, Lacombe, Paris, 1776. Citation extraite de l'article de Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op.cit.*, p. 4 (note de bas de page).
[222] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », in *L'aparté dans le théâtre antique*, PUF, Université Paris 8, Saint-Denis, 2014, p. 13.
[223] Nathalie Fournier, « L'aparté du langage dramatique », in *L'Information Grammaticale*, n° 41, 1989, p. 47.
[224] *Ibid.*
[225] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *loc. cit.*

Selon elle, il cause alors « une rupture ou un désordre d'une situation de communication[226] » en même temps qu'il « divise la scène[227] ». Ce qu'il est donc important de comprendre à ce stade – avant d'intégrer ces idées au contexte des spectacles de Fabrice Luchini – c'est que l'aparté joue un rôle dans l'agencement de n'importe quelle œuvre théâtrale (le découpage des scènes), c'est-à-dire dans le rythme proposé, créant une respiration entre les répliques.

Pour certains chercheurs contemporains, comme Pierre Larthomas, Pierre Heugas ou encore Anne Ubersfeld, l'aparté se doit aussi d'être étudié en lien constant avec la définition et les fonctions du monologue, afin de pouvoir le distinguer de ce dernier. Mais cette distinction n'est pas toujours évidente. Xavier Leroux, dans son article « Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part », affirme par exemple que « [l]'aparté serait […] une forme brève du monologue[228] », Pascale Paré-Rey renvoie quant à elle à cette possible confusion entre les deux termes : « […] il y a plutôt un rapport d'inclusion entre les deux, […] l'aparté n'est pas toujours monologué […][229] ». Par conséquent, Pierre Larthomas éprouve le besoin d'étudier ensemble ces deux phénomènes : « [...] monologue et aparté doivent être étudiés ensemble. Au reste, les frontières entre les deux formes sont imprécises : un monologue n'est pas un aparté, mais tout aparté est monologue, même s'il est, comme il arrive le plus souvent et pour des raisons de vraisemblance, extrêmement bref[230] ». Pour contrer la difficulté qui consiste donc à distinguer ces deux formes du discours théâtral, Xavier Leroux utilise alors le terme d'« aparté monologué » : « On pourrait même être tenté de supposer l'existence d'un 'aparté monologué', formule pourtant oxymorique tant ces deux termes se révèlent incompatibles du point de vue de l'énonciation[231] ». En effet, lorsque l'aparté est utilisé sous la forme d'une 'adresse au moi', aparté et monologue ne se distinguent plus si facilement.

Pour bien comprendre l'usage et les effets de l'aparté, il convient aussi de déceler la raison de son apparition dans le texte : pourquoi en effet arrive-t-il à tel moment plutôt qu'un autre ? Quel effet produit-t-il sur la scène en particulier et sur la pièce dans son ensemble ? « Comment […] se présente-t-il, s'interroge Pascale Paré-Rey, (monologué/dialogué ; isolé/en série ; bref/étendu) ? Quand intervient-il (lors d'entrée en scène/au milieu d'une scène)[232] » ? Or ce

[226] *Ibid*, p. 18.
[227] *Ibid*, p. 19.
[228] Xavier Leroux, « Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part », in *Babel*, vol. 22, Université du Sud Toulon-Var, jeudi 01er juillet 2010, p. 76.
[229] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op.cit*, p. 19.
[230] Pierre Larthomas, in *Le langage* dramatique, *op.cit.*, p. 76.
[231] *Ibid*, p. 85.
[232] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op.cit*., p. 24.

qui est sûr, c'est que dans la majeure partie des cas, l'aparté surgit à un moment inopiné, c'est-à-dire sans que le public ne s'y attende, devenant alors un réel procédé dramatique et révélant sa première fonction : dévoiler quelque chose qui serait de l'ordre du 'secret'. Pour Pascale Paré-Rey, l'aparté est effectivement « une parole énoncée dans le secret, à la dérobade » qui permettrait « une révélation des intentions du personnage » ; ce « moment de vérité intérieure » étant causé justement par ce « décrochage énonciatif [233] ». Et c'est ce qui le différencierait du monologue, comme l'explique cette fois Nathalie Fournier :

> La définition du mot aparté, néologisme par emprunt (1639) qui s'intègre aisément dans le vocabulaire dramaturgique classique, conduit à la définition de la forme : procédé dramatique, discours secret (monologue ou dialogue), dérobé par convention aux autres personnages en scène et à ses conséquences, liées à un trait essentiel, la convention du secret, qui implique la présence sur scène des allocutés exclus de l'aparté et oblige à envisager les incidences sur l'aparté du découpage scénique et du lieu scénique[234].

Cette dimension du 'secret' confère à l'aparté une apparence d'invisibilité et provoque parfois même l'apparition de « faux apartés » tel que le note Pascale Paré-Rey : « La dimension du secret permet de distinguer diverses formes de l'aparté, selon que ce secret reste bien gardé ou au contraire est divulgué, surpris.

Une des autres caractéristiques de l'aparté est le fait qu'il engendre une rupture d'énonciation : « Pour le locuteur, explique Nathalie Fournier, l'aparté est en rupture d'isotopie énonciative avec le contexte antérieur[235] ». Or, cette rupture va permettre à la fois « d'exposer au public quelque chose ([…] des sentiments, une situation, un ridicule) », note Pascale Paré-Rey, mais aussi de le faire réfléchir, « de [lui] permettre d'exercer son jugement critique, voire de pratiquer une certaine distanciation[236] ». L'aparté porterait alors ici l'engagement du théâtre épique théorisé par Brecht, théâtre de la réflexion critique (*Verfremdung*) en opposition à celui d'identification. Ce qui nous intéresse donc ici à travers les spectacles de Luchini, c'est que l'aparté se caractérise dans le rapport où l'acteur en scène interagit avec le public. Soit il constitue essentiellement une adresse à celui-ci, soit il se place dans le cadre d'une double énonciation (Ubersfeld) quand le public « surprend ce discours[237] ». Pascale Paré-Rey s'est

[233] *Ibid*, p. 20-21.
[234] Nathalie Fournier, « L'aparté du langage dramatique », *op.cit*., p. 47.
[235] *Ibid*., p. 48.
[236] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op. cit*, p. 22.
[237] *Ibid*, p. 20.

donc intéressée aussi à « la justification et la pertinence de l'aparté » du point de vue de la réception du public :

> Quels effets l'aparté est-il censé produire et produit-il réellement ? Ces effets touchent non seulement le locuteur (livre-t-il sa vérité ? laquelle ? en quoi l'aparté lui permet-il de continuer son action ?) mais aussi les autres personnages (comment perçoivent-ils – ou non – l'aparté et qu'en font-ils ?) et le public (dans quelle mesure est-il destinataire – unique ou non – de ce discours dérobé ? est-il appelé à se faire le complice d'un personnage ? est-il invité à prendre de la distance avec l'action scénique, voire avec le spectacle qu'il regarde ou même avec le théâtre comme lieu de l'illusion ?)[238].

La technique de l'aparté et le jeu de l'acteur sont donc ici intimement liés du fait de la présence du public, ce dernier devenant alors un partenaire et un actant à part entière. Le procédé, explique en effet Paré-Rey, « caractérise à la fois comme une forme de jeu de l'acteur (gestuelle et voix particulières) et comme une forme d'énonciation spécifique, à la fois adressée à soi et aux spectateurs[239] ». Dans ce jeu avec le public, l'aparté inséré dans un cadre comique (comme c'est le cas le plus souvent chez Luchini) semble alors avoir des fonctions spécifiques. Il va par exemple intervenir sous forme de commentaire pour justifier une péripétie (Larthomas). De ce fait, l'aparté sur la scène comique, bien qu'il rompe le dialogue, ne suspend pas l'action. Son rôle est en fait de « doubler [la] parole principale, voire […] mettre en échec cet échange 'normal' et normé, et lui faire écho de diverses manières, à des fins comiques, de distanciation, ou de critique[240] ». En cela aussi, l'aparté se distingue du monologue puisque comme le dit Xavier Leroux « monologuer, c'est refuser de dialoguer avec autrui, c'est refuser de dialoguer avec un autre que soi-même, c'est réfuter à tout autre que soi-même le statut de destinataire[241] ». A la différence, comprenons bien qu'un personnage qui dit un aparté dialogue finalement avec les spectateurs. Mais attention, nous parlons bien ici du personnage et non de l'acteur. Or, cette nuance ne se vérifie pas forcément dans les spectacles de Luchini car selon Paré-Rey « [m]ême dans les apartés *ad spectatores*, il n'y aurait […] pas de rupture de l'illusion théâtrale, mais au contraire une mise en relation du public avec le déroulement de l'action comique, qui aboutit à transformer le public réel en un public fictif[242] ». Et en effet, comme dans les seul en scène de Luchini nous ne pouvons pas proprement parler de 'personnage' – de plus, les apartés étant émis par l'acteur lui-même – le public non plus ne pourrait devenir 'fictif' puisque cette

[238] *Ibid*, p. 24.
[239] *Ibid*, p. 25.
[240] *Ibid*, p. 22.
[241] Xavier Leroux, « Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part », *op.cit*, p. 77.
[242] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op.cit*, p. 20.

dimension (fictionnelle) ne serait pas aussi forte et aussi prononcée que dans les pièces faisant intervenir un ou plusieurs personnages.

Ces aspects théoriques posent donc finalement la question de la rupture de l'illusion théâtrale. Et au bout du compte, c'est la sphère d'énonciation qui va déterminer si on est en présence d'un monologue ou d'un aparté, comme l'explique en ces termes Xavier Leroux :

> […] le texte dit se greffe nécessairement sur une situation d'énonciation déjà inaugurée par le locuteur ou tacitement admise par ses actants (= S.1). Dans le déroulement de S.1, un aparté survient quand un actant produit un énoncé qui, brusquement, s'inscrit dans un nouveau cadre énonciatif (= S.A1, mis pour situation d'aparté relative à S.1). Précisons que S.A1 ne met pas fin, mais simplement met en suspens S.1, sans quoi il ne s'agirait pas d'un aparté mais d'un changement de cadre énonciatif, lequel amènerait une nouvelle situation d'énonciation qu'on appellerait S.2.
>
> […] la spécificité de ce procédé est bien de susciter, provisoirement et furtivement, une seconde situation d'énonciation qui ne se définit que par rapport à celle qui lui sert de support[243].

Dans cette 'mise en suspens', il y a bien un changement de situation : on ne dit plus la même chose. Cependant, même si le cadre énonciatif est modifié, on parle plutôt de « rupture ». Pascale Paré-Rey affirme en effet : « Il nous semble qu'un premier ensemble de critères concerne la définition, au sens large, à donner à l'aparté. Nous retiendrons deux traits principaux, en posant que pour qu'il y ait aparté, il faut d'une part qu'il y ait une rupture avec une situation de communication antérieure ; il faut d'autre part que cette rupture soit intentionnelle […][244] ». Dans le cas de Luchini, cette rupture intervient bel et bien entre le moment où l'acteur restitue les textes – un monologue pour ainsi dire (ce qui paraît évident vu que l'acteur est seul en scène) – et les moments, brefs, courts (mais qui peut durer aussi plusieurs minutes) où il va s'adresser à son public (apartés). La durée consacrée aux textes dits et aux anecdotes racontées pouvant être même quasi égale, plus on s'approche de la fin du spectacle. La mise en suspens se produit alors lorsque Luchini retire son écharpe de 'conteur' (actant antérieur mis en suspens) pour devenir « S.A1 » lorsqu'il émet des apartés en parlant aux spectateurs plus simplement (et plus familièrement). Puis, à la fin de chaque aparté, la « situation d'énonciation » précédente est reprise : Luchini redevient conteur.

[243] Xavier Leroux, « Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part », *op.cit*, p. 78-79.
[244] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op.cit*, p. 23.

Cette rupture peut aussi s'effectuer à l'intérieur même des textes. C'est le cas par exemple dans la récitation de la fable de La Fontaine *Les Femmes et le secret* dont voici la retranscription exacte de la manière avec laquelle Fabrice Luchini y insère des apartés à l'intérieur du monologue[245]. En gras sont indiqués les mots de Luchini lorsqu'il retire son écharpe de conteur :

> Rien ne pèse tant qu'un secret. Le porter loin est difficile aux dames. **Il a pas dit impossible hein** (*rires du public*). **Difficile aux dames et écoutez le génie**. Et je sais même sur ce fait, **là c'est une phrase, c'est le vers le plus parfait.** Et je sais même sur ce fait bon nombre d'hommes qui sont femmes. **On dirait qu'il a prévu la réaction. Hein ?** Rien ne pèse tant qu'un secret. **Il y a trois cent ans hein.** Le porter loin, **j'adore l'idée** (*il mime qu'il porte quelque chose sur le dos*), est difficile aux dames, **on dirait qu'il a prévu déjà** (*il donne l'expression de femmes qui râleraient de ce qui vient d'être dit - rires*). Le porter loin est difficile aux dames **et crac, il les nique,** et je sais même sur ce fait bon nombre d'hommes qui sont femmes. **Ça a l'air de rien mais c'est génial hein.** Et je sais même sur ce fait bon nombre d'hommes qui sont femmes. **Crac. Ah, ils peuvent rien dire.** Et je sais même sur ce fait bon nombre d'hommes qui sont femmes. Pour éprouver la sienne, **là la phrase est étonnante**, pour éprouver la sienne, un mari s'écria, la nuit étant prêt d'elle, oh dieu qu'est-ce cela ? Je n'en puis plus, on me déchire. Quoi ? J'accouche d'un œuf. **Bon la meuf elle a pris un lexomil** (*rires*) **elle fait** Quoi ? J'accouche d'un œuf. **Ça a l'air de rien mais c'est écrit comme ça.** Quoi ? J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui. **Ça, ça a l'air de rien mais si on reprend, écoutez-bien.** Pour éprouver la sienne, **le mec il rentre chez lui hein boum boum** (*il mime*), le mari s'écria, **ils dorment tous les deux, ils se sont fait Mireille Dumas bon, ils dorment** (*il mime*), le mari s'écria la nuit étant près d'elle, oh dieu, qu'est-ce cela ? Je n'en puis plus, on me déchire, **c'est quand même pas rien hein**, on me déchire (*il mime*), **c'est sublime comme phrase**, on me déchire ! **Il a déchiré** (*sur le ton du langage des banlieues*), on me déchire ! On me déchire, **c'est énorme non ?** On me déchire. Quoi ? **C'est écrit comme ça hein**, on me déchire, quoi ? **C'est très mystérieux ce « quoi ».** On me déchire ! Quoi ? J'accouche d'un œuf ! D'un œuf ? **Ça, ça la réveille, ça l'intéresse la meuf.** Quoi ? J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? **C'est écrit comme ça, c'est pour ça qu'il n'y a pas un moderne qui atteint le génie de La Fontaine.** Quoi ? J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? **Ah mais je l'ai fait une heure une fois** (*les rires du public n'ont pas cessé depuis un long moment*). Quoi ? J'accouche d'un œuf ! Pour éprouver la sienne un mari s'écria la nuit étant près d'elle, Oh dieu qu'est-ce cela ? Je n'en puis plus on me déchire, quoi ? J'accouche d'un œuf ! D'un œuf ?? **Vous allez m'aider hein, vous allez juste dire « d'un œuf ».** Pour éprouver la sienne un mari s'écria la nuit étant près d'elle, oh dieu qu'est-ce cela je n'en puis

[245] Les mots en gras correspondent aux moments où Luchini s'adresse au public sous forme d'apartés, le reste correspond au texte de Jean de La Fontaine.

plus on me déchire, quoi ? *Le public* : « D'un œuf » **Nan vous dîtes « j'accouche d'un œuf quand même »** (*rires incessants*). **Faîtes un peu le boulot quand même.** Pour éprouver la sienne un mari s'écria la nuit étant près d'elle, oh dieu qu'est-ce cela je n'en puis plus on me déchire, quoi ? *Le public* : « J'accouche d'un œuf » D'un œuf ?? Oui !! **Il répond oui !!** (*le public dit oui à son tour*) **mais non !!** (*rires*) **C'est merveilleux ! Ecoutez la beauté du génie de la langue !** Quoi ? J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui ! **C'est le « oui » qui est le plus génial.** Pour éprouver la sienne un mari s'écria la nuit étant près d'elle, oh dieu qu'est-ce cela je n'en puis plus on me déchire, quoi ? J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui ! **C'est ce « oui » qui est le génie, ça y est, je l'ai trouvé, c'est le « oui » !!** J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui !! J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? *Le public avec lui* : Oui !! **Sans vous.** J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? (*le public dit à nouveau le « oui »*) Oui ! **Bon ils veulent continuer.** J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui !! J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? (*le public dit encore le « oui »*) Oui !! Nan mais laissez le moi faire !! J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui !! (*le public continue*) Bon ils veulent plus. J'accouche d'un œuf. D'un œuf ? Oui !! Le voilà, frais et nouveau pondu. **Ce qui est génial c'est qu'il dit « le voilà » parce que la meuf un peu réaliste pourrait dire « bah montre le moi ! » et bah non il dit « le voilà » « le voilà » ! La fille elle dit « ah bah le voilà »… « Le voilà », il y a quelque chose de très étonnant, « le voilà » !** Frais et nouveau pondu, **en plus il donne des qualités !** Frais et nouveau pondu, **alors là la meuf elle est zarbi quand même**, frais et nouveau pondu, **et il dit bien « gardez bien de le dire » alors là elle dit olala, oui oui, là il me donne un conseil**, « gardez bien de le dire, on m'appellerait poule ». **Alors il y a le sous-texte hein, « ah bah si on vous appelle poule, alors là ! » C'est le génie de ce La Fontaine.** On m'appellerait poule ! **Et la phrase d'après** : Enfin n'en parlez pas. **Regardez comme c'est étonnant. On a bien travaillé le « j'accouche d'un œuf. D'un œuf ? » On reprend**, frais et nouveau pondu, gardez bien de le dire, on m'appellerait poule… Enfin n'en parlez pas. La femme, neuve sur ce cas, ainsi que sur maintes autres affaires, **c'est un peu une idiote quoi**, la femme, neuve, **elle est neuve hein**, sur ce cas, **c'est étonnant la méchanceté de ça hein, elle est neuve sur ce cas**, ainsi que sur maintes autres affaires, **on voit bien que ce n'est pas une lectrice de Spinoza hein** […][246].

On se rend compte en effet dans l'exemple sélectionné que la manière dont procède Luchini se présente en effet comme une incessante alternance entre deux situations énonciatives, un va-et-vient permanent entre sa position de locuteur récitant le texte (L.1) et le locuteur s'adressant directement au public (L.2). Ces changements brusques et très rapides, ces interruptions provisoires du texte initial – qu'on pourrait illustrer d'ailleurs avec beaucoup d'autres

[246] Retranscription d'un extrait du spectacle *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche, loc. cit.*

exemples – provoquent en outre et incontestablement le rire dans la salle. Ici, les apartés sont donc bien sûr à inscrire dans le registre comique. De même, on voit que si l'acteur est le seul actant (S.1), il se trouve aussi dans la situation d'un second actant (S.1A) pour l'usage de ses apartés qui, comme nous l'avons expliqué, ont comme support la situation première. De plus, nous pouvons affirmer que dans ses spectacles seuls en scène, Fabrice Luchini endosse à la fois le rôle d'un transmetteur de textes savants (acteur de textes classiques et/ou littéraires) tout en se positionnant aussi et quasiment en même temps, dans une dimension plus populaire puisque, nous le voyons dans l'extrait, la langue utilisée au cours des apartés est d'un registre plus familier (le « mec », la « meuf »…), voire vulgaire (« il les nique ») qui s'oppose alors à la langue officielle de Jean de la Fontaine relevant quant à elle d'une littérature plus conventionnelle.

D'une manière générale, ses spectacles procèdent d'ailleurs et à peu près toujours de la même manière : avec cette alternance de textes dits, récités, entremêlés soit de commentaires (voir exemple plus haut), soit d'anecdotes plus personnelles (sa rencontre avec Roland Barthes, son expérience d'acteur dans *Perceval le Gallois* de Rohmer…) ou bien encore de 'blagues' en référence avec l'actualité le plus souvent politique (son déjeuner avec François Hollande par exemple). Encore une fois, le schéma étudié plus haut sur l'utilisation des apartés fonctionne : les familiarités et anecdotes racontées par l'acteur brisent la situation énonciative installée par les grands textes littéraires, au même titre que ceux-ci gardent leur rôle de « support ». Mais dans ses apartés *ad spectatores*, Fabrice Luchini fait surtout intervenir leur fonction spécifiquement théâtrale : le fait de briser sans cesse le quatrième mur et ce, pour s'approcher très près de son public (public qu'il fait même participer). « Permise par la transgression d'une frontière purement conventionnelle entre le monde représenté et celui de la représentation, cette confusion entre les deux niveaux d'énonciation du discours dramatique fait du public un destinataire potentiel (et non systématique) du locuteur (= D2)[247] » explique à nouveau Xavier Leroux. La séparation entre la scène et la salle n'existe plus.

Avant de conclure, revenons tout de même sur la notion de 'monologue'. Car si – comme nous l'avons dit – parler de monologues n'a pas grand sens chez Luchini puisque l'acteur est seul en scène, certains aspects peuvent pourtant entrer dans ce cadre ou, au contraire, s'en distancier. Les parties où l'acteur récite un texte dans son intégralité sans aucune interruption peuvent en effet très bien être considérées comme des monologues. Dans ce cas,

[247] Xavier Leroux, « Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part », *op.cit,* p. 79-80.

Luchini s'adresse bien sûr au public mais n'attend pas nécessairement une réponse de sa part, ni spécialement de réaction telle que nous venons de le présenter à l'instant avec la fable de La Fontaine. On se rend compte en effet que le recours aux apartés – ou au contraire l'absence de ceux-ci – ne dépend nullement de la nature du support choisi (texte littéraire ou anecdote), ni même du contenu et du sens des propos dits par l'acteur. Il semble que ce soit plutôt le jeu propre à Luchini (et donc son rapport au public) qui permettrait de définir s'il y a aparté (au public ou au moi) et/ou s'il s'agirait d'un monologue ou d'aparté monologué. Inversement, lorsque pour tenter de distinguer monologues et apartés, Xavier Leroux affirme qu'« un monologue peut à soi seul constituer une scène, ce qui est impossible à l'aparté qui, par définition, ne peut que se greffer sur une scène en cours[248] », cela ne s'applique pas non plus dans notre cas ; d'abord parce qu'il est difficile de parler d'actes ou de scènes pour les spectacles de Luchini, mais aussi parce que les parties littéraires et les commentaires de l'acteur semblent ne pas se passer les uns des autres. Et pourtant, qu'il soit monologué ou non, l'aparté fonctionne chez Luchini par le fait de brouiller les conventions théâtrales et entre dans la définition qu'en donne Pascale Paré-Rey, autrement dit : « un défi à [la] vraisemblance […] le spectateur acceptant la convention, le compromis entre le fictif et le réel[249] ». Dans le cas de Luchini en effet, non seulement le public « accepte cette convention » mais c'est aussi et surtout ce qu'il recherche puisque très friand de ce rapport scène-salle (les rires et la participation active des spectateurs le montrent aisément). Il faut dire enfin que le contenu du spectacle – des textes souvent difficiles car savants (Nietzsche, Rimbaud, Zola…) – nécessite un besoin de respiration qu'apportent bel et bien les apartés, notamment par le fait que le registre devient alors plus familier : sans eux, le spectacle qui serait alors exclusivement littéraire et soutenu, engendrerait le risque pour l'acteur de ne pas avoir pleinement l'attention des spectateurs.

Les apartés dans les spectacles de Fabrice Luchini font partie intégrante à la fois de la mise en scène (ils découpent le spectacle) mais aussi du jeu de l'acteur et de ses interactions avec un public participatif. L'agencement du spectacle et ces décrochages énonciatifs ont donc des conséquences sur ce qui se passe en salle, notamment celle de provoquer le rire. Dans ses seul en scène, Fabrice Luchini parvient par conséquent à réaliser plusieurs choses : dans ses parties de récitation des textes, il reste acteur de théâtre dans le sens où il endosse le rôle de celui qui prend la parole sous formes de longs monologues. Mais, n'étant en lien avec aucun autre personnage sur scène, son statut d'acteur se confond (on l'a dit) avec celui de conteur.

[248] *Ibid.*
[249] Pascale Paré-Rey, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *op.cit*, p. 15.

D’autre part, en utilisant la technique de l’aparté, soit sous formes de commentaires des textes, soit pour raconter des anecdotes plus personnelles, Luchini dévie de ce rôle pour entrer en communication directe avec son public. A partir de là, son but n’est plus seulement de transmettre le contenu de textes littéraires en usant d’un langage soutenu, mais bien de jouer, grâce à l’emploi d’un langage plus familier, avec cette fois son seul et unique partenaire : le public. Ce va-et-vient perpétuel crée donc une contradiction au sein même du spectacle et cette contradiction, qui émane donc d’un acteur sachant livrer un savoir sans omettre de l’intégrer à une dimension populaire, participe à l’oscillation de son image.

A.III. Entre théâtre, cinéma et télévision : une image controversée.

A.III.1. 1970-1990 : un parcours chaotique, les débuts d'une image atypique.

Le caractère savant et populaire de l'image de l'acteur va prendre aussi et bien sûr naissance via son parcours cinématographique et ce, dès le début. De 1970 à 1990, Luchini connaît pourtant – comme tout acteur débutant en somme – une période d'incertitudes. Mais alors qu'il commence à prendre ses marques dans les univers théâtraux et cinématographiques, il va aussi faire des rencontres, rencontres qui vont (comme souvent chez les acteurs) être déterminantes pour la suite de sa carrière. Des petits rôles au théâtre lui permettront par exemple d'approcher de façon quasi intime l'acteur Michel Bouquet qui deviendra, on l'a dit, un de ses maîtres. Mais ce qui va nous intéresser ici particulièrement, c'est le fait que dès le départ, Fabrice Luchini navigue d'ores et déjà entre théâtre et cinéma, et à l'intérieur de ce dernier, entre un cinéma d'auteur (Éric Rohmer, Pierre Zucca, Christian Vincent) et un cinéma plus populaire (Patrick Schulmann). Cette alternance jouera donc elle aussi un rôle sur l'évolution de l'image. Commençons donc à ébaucher la façon dont se dessine progressivement la *persona* de l'acteur au cinéma, à travers des rôles notamment liés au langage (*Les Nuits de la pleine lune* et *La Discrète*).

Si sa rencontre décisive avec Philippe Labro en 1969 lui permet d'être à l'affiche d'un film du haut de ses dix-huit ans, on ne peut toutefois pas dire que celle-ci ait pour autant lancé sa carrière, car après ce film en effet, Luchini refait des 'petits boulots' (coursier par exemple). Elle a été en revanche un point de départ non négligeable : « Si je n'avais pas rencontré Philippe Labro, affirme l'acteur, je serais probablement resté garçon coiffeur. Parce que c'est grâce à Labro que j'ai rencontré Rohmer et grâce à Rohmer que j'ai rencontré Cochet[250] ». Effectivement, c'est après avoir joué dans *Le Genou de Claire* que Luchini décide de s'inscrire aux cours de Jean-Laurent Cochet, dans lequel (rappelons-le) il découvre la force du répertoire et d'une certaine façon (même si l'acteur n'aime pas ce mot) sa 'vocation', autrement dit celle de restituer les textes en respectant la pensée de l'auteur :

> […] je comprends tout. Après, le répertoire s'impose. Chez Cochet, on ne parle pas d'épanouissement personnel mais de soumission à la partition. Cela dit, à ce moment de ma vie, je me rends compte qu'il va y avoir du boulot, avec une obsession : je m'approprie, jour

[250] Fabrice Luchini, « Johnny Hallyday - Fabrice Luchini, duo d'enfer », propos recueillis par Christophe Buisson et Sébastien Le Fol, *Le Figaro*, n° 19179, samedi 1 avril 2006, p. 60-64.

> et nuit, le problème de la langue. Et je bosse. Moi qui étais mauvais élève, je deviens moins mauvais, je fais des stages[251].

Cette capacité naissante et présente chez l'acteur de façon quasi innée (puisque n'ayant jamais pris de cours), Cochet la décèle de suite, comprenant que l'exigence de Luchini, à travers ce désir de transmission, deviendra une de ses principales qualités et certainement aussi ce qui le distinguera des autres. Ainsi, dira le professeur à propos de Luchini : « [à] 22 ans, il sentait déjà qu'il serait un acteur solitaire[252] » ainsi que les mots suivants :

> Fabrice Luchini ne pouvait être que comédien et l'un des plus grands de sa génération – le plus singulier – le plus original. Et le plus humble pourtant devant les textes. Il respecte le Verbe. C'est sa passion – Son amour du Théâtre est une fièvre, une exaltation. Il le sert avec la palette la plus diverse qu'on puisse imaginer : intelligence avant tout – fine, aigüe, exacte, profonde, sensible fantaisie, malice, observation, pertinence – l'œil et l'oreille aux aguets – humour rarissime, exigence, perfectionnisme. Son travail, son acharnement lui ont permis de lentement devenir ce qu'il était. Au-delà de toute provocation. Il trouve en plus le temps d'admirer, d'être fidèle et de rendre grâce. Il est frénétiquement vivant. Il est, à lui seul, un envoûtant spectacle[253].

Ensuite, Luchini décroche un rôle dans le film de Pierre Zucca *Vincent mît l'âne dans le pré (et s'en vint dans l'autre)*. On est en 1975, Luchini joue Vincent (un adolescent farfelu et bavard qui apprend que son père lui cache le fait qu'il a une relation avec une femme) et ce film, qui ne propulse pas l'acteur non plus, marque néanmoins sa première rencontre avec Michel Bouquet (jouant le rôle du père) et survient chronologiquement juste avant le *Perceval le Gallois* de Rohmer. Or, même s'il a dans ce dernier le rôle-titre aux côtés d'Arielle Dombasle, jouer ce personnage si atypique le renvoie à nouveau au chômage : « L'acteur de *Perceval* ? Non, non, merci, on connaît…, racontera Luchini. […] Ça fait bizarre de refaire des brushings quand on a été acteur principal d'un film avec Michel Bouquet[254] […] ». Pendant ce laps de temps, il obtient quand même un petit rôle aux côtés d'Aldo Maccione dans *T'es folle ou quoi* (1982) de Michel Gérard mais le film est un 'bide', « le seul bide de Maccione[255] ! » précisera Fabrice Luchini. En 1984, il fait une courte apparition dans *Emmanuelle IV*, de sorte que son

[251] Fabrice Luchini, « Le comédien Fabrice Luchini », *loc.cit.*
[252] Jean-Laurent Cochet, « L'énigme Luchini », *loc.cit*.
[253] Jean-Laurent Cochet, in *Monstres sacrés, sacrés comédiens*, Renaissance du livre, Paris, 2004, p. 158.
[254] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Louis Guichard, *loc.cit*., p. 5.
[255] Fabrice Luchini, « Luchini l'incandescent », *loc.cit*.

père n'hésite pas à lui poser cette question : « T'es sûr qu'ils ne se moquent pas de toi[256] ? ». Aussi, quand un journaliste lui demandera bien des années plus tard si « ce grand écart quasi absurde[257] » l'amusait, l'acteur répondra : « Je n'avais pas le choix. Ni de plan de carrière. Lors des castings, je suis dans le couloir de la honte : personne ne veut de moi. *Perceval le Gallois*, d'Éric Rohmer, en 1978, m'a totalement éteint. […] Pendant toute cette période, je suis coiffeur et acteur, coursier et acteur. Un mélange de bonheur et d'humiliation finalement. Jusqu'aux *Nuits de la pleine lune*[258] ».

Dans *Les Nuits de la pleine lune* en effet, le rôle de Luchini fait basculer l'image de l'acteur vers une dimension de plus en plus associée au langage. Le personnage instauré par Rohmer dans ce film (celui d'Octave) est bavard, comme c'est généralement le cas chez ce cinéaste : pour tenter de séduire sa meilleure amie Louise (jouée par Pascale Ogier), Octave discute, argumente… L'action des personnages est principalement celle-ci : discuter sans fin sur l'amour et sur les relations difficiles, compliquées et ambigües que celui-ci engendre. Et ce qui va s'installer ici pour Luchini chez Rohmer, c'est donc bel et bien, comme le dira un journaliste du *Figaro* en 2012, ce « personnage de beau parleur un peu fat qu'on retrouve d'un film à l'autre depuis plus de vingt ans[259] ». Avec ce film commencent donc à se dessiner les premières traces de la *persona* de l'acteur. Voici en effet comment Fabrice Luchini décrit ce 'type de personnage' :

> C'est vraiment Éric Rohmer qui l'a inventé dans *Les Nuits de la pleine lune*, en 1984. Il m'a voulu comme un être de discours, le confident intellectuel de l'héroïne, Pascale Ogier, […]. Bref, ce n'est pas moi, c'est une création de Rohmer. Or, ce rôle m'a façonné une image, presque une fois pour toutes, alors même qu'il ne m'a pas renforcé sur le marché des acteurs à l'époque : Rohmer était prestigieux, mais trop confidentiel, trop déconnecté de la médiocrité naturaliste dominante. Le vrai succès est venu en 1990, avec *La Discrète*, de Christian Vincent, qui n'était qu'une conséquence commerciale du style élaboré pour moi par Rohmer, mon deuxième père[260].

Cette remarque renvoie à deux notions : à la *persona* cinématographique bien sûr puisque nous parlons ici de cinéma, mais aussi et plus particulièrement à l'idée d' 'emploi' au sens théâtral du terme. Or Patrice Pavis, dans Le *Dictionnaire du théâtre*, définit cette dernière comme étant

[256] Propos recueillis et retranscris par Pascal Merigeau, « "Je redoute les metteurs en scène trop sérieux", rencontre avec Fabrice Luchini », *Le Nouvel Observateur*, jeudi 14 août 2008, p. 74.
[257] Eric Libiot, « Fabrice Luchini », *Studio Ciné Live*, n° 62, lundi 1 septembre 2014, p. 10.
[258] Fabrice Luchini, *ibid*.
[259] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Louis Guichard, *loc.cit*., p. 4.
[260] *Ibid*.

le « [t]ype de rôle d'un comédien qui correspond à son âge, son apparence et à son style de jeu : l'emploi de *soubrette*, de *jeune premier*, etc.[261] » et Jean-Marc Leveratto, dans un ouvrage consacré entre autres à cette question , comme suit : « Le système des emplois, c'est-à-dire la spécification contractuelle par l'entreprise de la compétence de chaque comédien recruté […] lui garantissait l'attribution de tous les rôles correspondant à cette compétence. […] Par ailleurs, cette spécification garantissait pour l'entreprise l'obligation de l'exécution par le comédien de tous les rôles pour lesquels il était qualifié, et permettait de traiter la nécessité pour la troupe de présenter plusieurs spectacles dans une même journée, semaine, ou saison […][262] ». Notion assez proche de celle de *persona* et transposée au cinéma, nous pouvons donc dire que Luchini a dès ses débuts un 'emploi' spécifique dans les films de Rohmer, emploi qui va se répercuter ensuite sur sa *persona* cinématographique et dont les autres réalisateurs vont se servir dans un sens plus commercial.

Le type de personnage (bavard) instauré par Rohmer (puis repris par Vincent) va alors construire la *persona* de Fabrice Luchini vers une image d'acteur lié au langage, au sens large ; car grâce notamment à ses cours chez Cochet, l'acteur fournit au cinéma, dans les films de Rohmer, la même attention méticuleuse pour le respect du texte. Par conséquent, Luchini, qui a appris les bases du métier par le théâtre, s'imposera dans ses rôles au cinéma et dans la restitution des dialogues de films, la même exigence que pour les textes dits sur une scène : « […] il [Rohmer] a tout de même utilisé quelques composantes de moi ! affirme en effet l'acteur. Et je suis bien tombé avec lui, si pointilleux sur les dialogues. Car ma seule obsession d'acteur depuis toujours, l'obsession de ma vie, depuis ma sortie de la coiffure, est le problème de l'écrit. Comment faire s'envoler une langue écrite sans la dénaturer ?[263] ».

Par ailleurs, après *Les Nuits de la pleine lune*, si Fabrice Luchini s'exerce dans des films plus populaires tels que *P.R.O.F.S* (1985) réalisé par Patrick Schulmann, dans lequel il campe un professeur d'arts plastiques pour le moins loufoque et excentrique, l'acteur et d'une, n'est pas plus reconnu par le grand public, et de deux, ne sort pas de cette image créée par Rohmer. Cela prouve, en outre, l'impact puissant des débuts de construction d'une *persona*, comme l'explique lui-même Luchini :

---

[261] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*, p. 115.
[262] Jean-Marc Leveratto, « Enjeux et limites de la notion de marché du travail artistique : L'approche sociotechnique de l'emploi théâtral en France, de la nomenclature des emplois du XIXe siècle au statut d'intermittent du spectacle », in *De la construction sociale du rapport salarial*, coll., Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2011, p. 50.
[263] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », *loc. cit.*

> Après *les Nuits de la pleine lune*, de Rohmer, j'ai tourné dans des films populaires, trois avec Patrick Schulmann par exemple, dont un aux côtés d'Aldo Maccione. Mais rien à faire. Je restais l'acteur fétiche de Rohmer parce que j'avais joué dans cinq de ses films. Dans ce cas, la thérapeutique la plus simple consiste à être un acteur de théâtre, le seul lieu où l'on apprend, où l'on se perfectionne. Là on échappe au cloisonnement, on cesse d'être l'objet d'un rêve, d'un univers intérieur qui est celui du cinéaste[264].

Et, si on voit ici que les propos de l'acteur renvoient au sentiment 'visionnaire' de Jean-Laurent Cochet sur le fait que Luchini serait surtout un acteur solitaire (autrement dit, non dirigé par un metteur en scène pour ne pas être seulement « l'objet d'un rêve » de ce dernier), s'ajoute aussi à ces premières difficultés un autre facteur : l'arrivée au cinéma, en même temps que lui, de Daniel Auteuil. « Dans cette période, dira également et en effet l'acteur, il y a eu aussi la réussite de Daniel Auteuil, qui, en plus d'être un acteur remarquable, a le don d'être humainement très intelligent : il donne à son metteur en scène la sensation qu'il sera totalement servi. Pendant ce temps-là, on se disait peut-être : Luchini, il va arriver avec son ego[265] ».

Mais pour bien comprendre l'installation de cette image, revenons encore sur les débuts de l'acteur au théâtre. Car si nous avons largement détaillé ses premiers pas conséquents sur les planches avec les lectures de Louis-Ferdinand Céline, il est important de noter en effet que l'acteur est monté sur scène pour la première fois, un an seulement après son rôle dans *Perceval*, c'est-à-dire bien avant son spectacle sur Céline. Il s'agissait de la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot,* mise en scène par Otomar Krejca, créée en juillet 1978 et jouée dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon. Luchini a le rôle de l'enfant (un petit rôle donc, il n'a qu'une phrase à dire) mais parmi ses partenaires, l'acteur retrouve Michel Bouquet qui joue quant à lui le rôle de Pozzo. Or, si Bouquet aide Luchini, lui donne des conseils et l'oriente vers le métier d'acteur, le jeune débutant aide aussi son maître à sa manière en le faisant répéter. Trente ans après, les deux hommes se souviennent :

> *Michel Bouquet* : C'est la chose qui m'a le plus touché. Je m'étais raccroché à Fabrice comme à l'ange qu'il était censé interpréter. Était-ce la chaleur ou la difficulté du rôle de Pozzo, je ne sais pas, mais j'étais tellement paniqué.
>
> *Fabrice Luchini* : Michel m'a aidé, oui, mais il m'a aimé surtout ! Le bonheur que cela a été d'être ton répétiteur, hein, Michel ? Je n'avais qu'une phrase à dire, alors j'avais le temps. On

[264] Fabrice Luchini, « Envoyé spécial, Fabrice Luchini et la psyché », *loc.cit*.
[265] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », propos recueillis par Aurélien Ferenczi, *Télérama*, n° 2933, samedi 1 avril 2006, p. 29.

> lisait l'Apocalypse de Saint-Jean. On se parlait de tout, on était tout le temps ensemble, ce qui faisait dire à Georges Wilson que nous ressemblions à des séminaristes bizarres. Vous savez, les gens s'aiment quand ils ont le même rapport au texte[266].

L'année suivante, l'acteur est de nouveau sur les planches dans *Troïlus et Cressida* de William Shakespeare, un réel classique cette fois, même si la pièce a été peu représentée. Il s'agit d'un conte autour de la guerre de Troie. L'adaptation de la pièce et la mise en scène sont signées René Dupuy, la création a lieu le 24 septembre 1979 au Théâtre Fontaine à Paris puis elle sera jouée le 16 novembre de la même année au Théâtre de Suresnes Jean Vilar. Luchini a le rôle de Troilus, donc un des principaux. Or, si la pièce est un échec, la présence de Luchini est quant à elle remarquée d'une façon qui concorde avec ce que nous ébauchons ici : il contraste avec les autres acteurs, comme le fait remarquer Georges Faget-Besnard, en charge à l'époque des décors, costumes et lumières de la pièce :

> Troïlus [joué par Luchini] [est] une sorte de benêt naïf et innocent que, à mon avis, Fabrice Luchini campe magnifiquement. Le problème est que Fabrice est tellement original, tellement exceptionnel – il l'est déjà à l'époque – qu'il décale totalement d'avec les autres comédiens, tous bien conventionnels. Disons : normaux. Efficaces. Conformes à ce qu'on attend au théâtre. Grâce à Dieu ou je ne sais quoi, son originalité et son intelligence perdurent […][267].

Ces propos, qui décrivent donc le jeu de Luchini comme sortant d'un cadre « conventionnel » théâtral, marquent donc une nouvelle fois, tel que nous l'avons décrit pour les lectures de Céline, un jeu d'acteur qui ne tomberait pas dans les clichés habituels et qui par conséquent se remarque. L'acteur, qui ne se juge « pas bon » dans cette pièce, en garde pourtant un très bon souvenir :

> Ma première pièce de théâtre, ce n'était pas bon ! Mais pas bon du tout ! J'avais 29 ans. C'était un Shakespeare. J'étais trop jeune. Je ne faisais pas le poids. Pourtant, je devais juste dire quelques lignes. […] Les gens étaient pliés en deux tellement ils n'y croyaient pas. En rentrant dans ma loge, je me suis dit : « C'est foutu ! Personne ne viendra plus me voir. » C'est devenu un très bon souvenir puisque cela m'a donné la motivation de régler les problèmes de textes[268].

---

[266] « Bouquet / Luchini, l'interview croisée », propos recueillis par Laurence Liban, *L'Express*, [En ligne], publié le 22 décembre 2008, disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/scene/bouquet-luchini-l-interview-croisee_727764.html.

[267] « *Troilus et Cressida* au Théâtre Fontaine », site internet de Georges Faget-Besnard, [En ligne], disponible sur : https://www.faget-benard.com/bio/cressida.html.

[268] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Au début, personne ne voulait de moi !" », auteur de l'article non mentionné, *Le Soir*, mercredi 16 janvier 2013, p. 0.

Ensuite, après un rôle en 1982 dans une pièce de théâtre-performance intitulée *De toutes les couleurs* et écrite par Guy de Cointet, dans laquelle l'acteur joue le rôle d'un garçon qui s'enferme dans les livres (donc associé une nouvelle fois à une de ses composantes : la lecture), Luchini se retrouve sur scène en 1985 dans la pièce de Sacha Guitry déjà mentionnée : *Le Veilleur de nuit*, mise en scène par le critique de théâtre Jacques Nerson, avec à ses côtés la comédienne et auteure Yasmina Reza et l'acteur Marc Dudicourt. Le rôle, plus important que les précédents, lui offre donc pour la première fois un travail régulier, pour lequel il est payé, comme les autres comédiens. Puis c'est le début de l'aventure du *Voyage au bout de la nuit*.

Après son premier spectacle sur Céline, l'acteur commence à recevoir plus fréquemment des propositions de rôle. En 1987, il va jouer dans la pièce de Henry Bernstein, *Le Secret*, mise en scène par Andréas Voutsinas au Théâtre Montparnasse, avec pour partenaires Pierre Vaneck et Anny Duperey. Cette pièce sera nommée aux Molières. Tout en reprenant *Le Voyage*, il est à l'affiche l'année suivante (en 1988) d'une pièce mise en scène par Michel Valmer, *Une folie électrique*, d'après un conte inachevé de Diderot, mystification portée au théâtre et jouée par Hélène Duc (Mme Therbouche), Fabrice Luchini (Desbrosse) et Françoise Dorner (Mlle Dornay). On le voit également dans *Deux femmes pour un fantôme - La Baby sitter*, mis en scène par René Obaldia. Nous sommes en octobre 1990, soit un mois avant la sortie de *La Discrète*. L'acteur analysera très bien trente ans plus tard cette période qui, bien que parsemée de diverses propositions, reste tout de même 'incertaine' :

> J'ai eu une chance paradoxale. Je suis parti sans atouts. Je ne sortais d'aucune école, je n'appartenais à aucune famille de théâtre. J'étais allé chez Jean-Laurent Cochet, j'avais beaucoup appris, mais j'étais assez isolé. Avant *La Discrète*, dans les années 1970 et jusqu'aux années 1990, on ne savait pas trop où me mettre[269].
>
> Un acteur, tant qu'il n'est pas reconnu, c'est une boule de colère ou de connerie. Une fois que l'on est reconnu, on devient plus dangereux : « Tiens, celui-là n'est plus un phénomène, c'est un rendement. » Oui, je crois que c'est cela, une carrière, passer du phénomène au rendement[270].
>
> Ensuite, il y a des rencontres fondamentales, comme celle avec Michel Bouquet. Si je devais résumer, c'est une carrière pénible jusqu'en 1985. Ça merde, je ne provoque aucun désir. Et puis il y a ce personnage, sinon homo du moins précieux, qui rencontre le succès avec *Les Nuits de la pleine lune*, de Rohmer. Après, il y a Céline chez Barrault, *Le Veilleur de nuit* et,

[269] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *loc.cit.*
[270] *Ibid.*

en 1990, la clôture d'une belle époque avec *La Discrète*. En gros, depuis trente ans, je n'ai pas à me plaindre[271]. [propos datant de 2015]

De 1970 à 1990, Fabrice Luchini parvient donc, malgré des débuts difficiles qui ne sont finalement que le reflet d'un acteur débutant, à faire ses preuves et ce, aussi bien au théâtre – ses lectures de Céline sont un véritable succès de sorte que le spectacle sera repris jusqu'en 2004 (si l'on inclut *L'Arrivée à New-York*) – qu'au cinéma, dans les films de Rohmer et de Pierre Zucca, où il intègre alors un cinéma d'auteur, c'est-à-dire plus pointu et intimiste. Si certaines caractéristiques liées à la *persona* de l'acteur commencent donc à apparaître notamment grâce à un travail à l'écran et à la scène porté essentiellement par le langage, on s'aperçoit en outre que les connaissances antérieures de l'acteur (son maniement de l'oralité, ses références littéraires liées à la poésie…) servent ce dernier et lui permettent d'accéder quasi simultanément à ces deux mondes. En somme, il met enfin en pratique ces connaissances en exerçant un jeu d'acteur. En effet, ses rencontres successives avec Philippe Labro, Éric Rohmer, Jean-Laurent Cochet mais aussi Jean-Louis Barrault et Michel Bouquet, sont le fruit d'un travail acharné, construit préalablement (l'apprentissage par cœur du *Voyage* par exemple mais aussi ses lectures autonomes de Louis Jouvet). Cet acheminement lui ouvre donc les portes du théâtre et du cinéma, deux domaines dans lesquels il ne cesse ensuite de naviguer.

A.III.2. Le 'style Rohmer' et *La Discrète* de Christian Vincent (1990), retour sur la notion de langage dramatique et ébauche d'une *persona*.

Nous venons de montrer que la *persona* de Luchini est marquée dès les débuts par le lien que l'acteur entretient avec le langage, et qu'elle se construit d'abord et essentiellement à travers les films de Rohmer et celui de Christian Vincent. Aussi, pour mieux comprendre l'évolution de cette *persona*, analysons plus théoriquement cette notion, le terme étant largement utilisé lorsque l'on parle de l''aura' des stars et de leur impact sur la réception des films. Pour cela, détaillons davantage la part faite au langage dans les films de Rohmer car c'est aussi ce type de langage – un langage lié à la conversation – que nous retrouvons dans le film qui a plébiscité Fabrice Luchini au grand public : *La Discrète*, film qui reçoit en outre le prix de la semaine de la critique à la Mostra de Venise (Grand Prix Martini du cinéma). Nous allons voir en effet que ce 'style Rohmer' était présent chez Fabrice Luchini bien avant la direction de ce cinéaste ; son jeu d'acteur (à cette époque) sous la direction de ces deux réalisateurs se

[271] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Bruno Icher, *Télérama*, n° 3418, samedi 18 juillet 2015, p. 5.

ressemblant d'ailleurs étrangement, sauf sur quelques points que nous allons détailler. Ces films posant plus généralement la question du langage ordinaire dans les dialogues de cinéma et de façon plus étendue dans les textes de théâtre, il nous paraît important de s'arrêter également sur la notion du langage dramatique proprement dit.

Rappelons d'abord que le terme scientifique *persona*, que l'on utilise donc pour parler d'un ou des types de personnages souvent incarnés par un acteur au sein de son parcours cinématographique, mais aussi de tout ce qui construit une image de star, puise en réalité son origine dans le théâtre, comme l'explique par exemple Simon Gabay dans un article intitulé « 'Je' est un autre » :

> Au sens étymologique, la *persona* est un terme de théâtre, équivalent imparfait du grec *prosopon*, qui signifie "le masque". Selon Boèce, elle se place devant le visage (*in facie*) non seulement pour dissimuler la physionomie (*vultum*) de l'histrion, mais aussi pour permettre à ce dernier de représenter (*representare*) un personnage individuel (*hominum individuum*) autre que lui-même. Par extension, la *persona* n'est alors pas uniquement le masque, mais aussi ce dont on a une connaissance précise par l'aspect (*forma*)[272].

Selon cette définition, la *persona* est donc d'abord liée à l'image de l'acteur par ce qu'il transmet aux spectateurs grâce à son physique. Elle n'était même et à l'origine autre chose qu'un masque qui permettait à l'acteur de 'se cacher' afin d'entrer dans le personnage sans qu'il ait à se montrer réellement et physiquement aux spectateurs. Mais au cinéma, elle va prendre ensuite un tout autre sens car elle sera influencée par la perception de la personne elle-même et de tout ce que celle-ci va susciter dans les médias (publicité par exemple) : on parle alors de 'l'image publique' véhiculée par l'acteur. La *persona* nous aide ainsi à mieux comprendre les spécificités de la construction d'une image qui se fonde aussi sur la proximité avec le public. À noter qu'en France, à la différence du système hollywoodien classique, les stars ont en outre toujours possédé une grande maîtrise de leur image : elles la contrôlent plus librement, leurs comportements ne sont pas seulement dictés par le réalisateur, le producteur ou l'agent ; le pouvoir de décision finale revenant le plus souvent à l'acteur. Ceci n'était pas le cas pour les acteurs hollywoodiens classiques mais l'est davantage maintenant (les acteurs américains construisant de plus en plus, comme en France, leur carrière de façon autonome[273]).

[272] Simon Gabay, « 'Je' est un autre. Note sur la capacité d'impersonnation de l'acteur avant le XIIIe siècle », *Questes*, Les Amis de Questes (association), Sorbonne Université, Paris, lundi 15 avril 2013, p. 65-80.
[273] Beaucoup de films américains ne sont par exemple plus entièrement vendus grâce à la présence de stars mais davantage via les personnages incarnés (les Marvel par exemple).

La *persona* se dessine ensuite par le type de films dans lesquels joue l'acteur : cinéma populaire, films de cinéastes de renom, cinéma d'auteur… Elle va donc avoir aussi une influence sur le rôle symbolique que jouent les stars dans la projection de l'identité nationale : « comme l'a formulé Istvan Szabo, explique par exemple Ginette Vincendeau, les "vraies" stars doivent avoir la capacité d'"incarner une idée et de rester dans les mémoires"[274] ». La *persona* de Fabrice Luchini, acteur débutant d'abord et surtout dans les films de Rohmer, c'est-à-dire dans un cinéma défini comme étant un cinéma d'auteur, va donc au départ être associée à tout ce qui se dégage de cette réalisation singulière et en partie par le fait que ce sont avant tout des films où l'action se déroule à travers une forme de langage particulière. Dans ces films en effet, où le synopsis est récurrent, le thème – chaque fois le même avec plusieurs variations – est celui-ci : un homme rencontre une femme qu'il cherche à séduire, tente de s'engager, mais au même moment en rencontre une autre et commence à douter. Il aime toujours la première malgré la tentation, l'homme et la femme se cherchent, se quittent, tout en continuant de s'aimer. Rohmer a par ailleurs révélé plusieurs talents en dehors de Fabrice Luchini : Pascale Ogier, Marie Rivière, Arielle Dombasle... Or pour cette dernière – qui à vingt ans joue aux côtés de Luchini dans *Perceval* puis cinq ans plus tard dans *Pauline à la plage* (1983) – c'est aussi le goût du texte, de l'écriture littéraire et de la langue française transposées à l'écran qui est à l'origine de son attachement pour le cinéaste. Elle l'explique ainsi :

> Moi, il m'a fait découvrir le cinéma, […] il m'a fait comprendre ce qu'était le cinéma, l'écriture cinématographique, l'écriture d'un vrai auteur. C'est quelqu'un qui m'a fait lire pour la première fois Marivaux et qui m'a montré ce qu'était la beauté classique des textes, [qui] a su inventer un langage cinématographique qui puise dans les subtilités mêmes de la langue française. Il a su être à la fois un homme de cinéma complet et, en même temps, une réminiscence parfaitement incarnée de la grande tradition littéraire des analystes du cœur[275].

Rohmer aussi avait une affection toute particulière pour les acteurs avec lesquels il travaillait : il aimait les connaître, discuter avec eux en dehors des prises, écouter leurs propos, observer leurs gestes… Ainsi, il formait une troupe (comme au théâtre) constituée le plus souvent de jeunes comédiens, qu'il reprenait ensuite régulièrement dans ses films. La jeunesse avait pour lui une certaine grâce, une fraîcheur qui correspondait très bien aux dialogues de ses films. Il

[274] Istvan Szabo, contribution au colloque « La valeur de l'acteur : L'Europe a-t-elle besoin d'un star-système ? », Londres, 15 novembre 1996, cité par Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 51.
[275] « Mort d'Éric Rohmer, fondateur de la Nouvelle Vague et cinéaste du badinage amoureux », propos recueillis par Marie Rivière, *La Dépêche* [En ligne], publié le 11 janvier 2010, disponible sur : https://www.ladepeche.fr/article/2010/01/11/752675-mort-eric-rohmer-fondateur-nouvelle-vague-cineaste-badinage-amoureux.html.

mettait cette parole au cœur de ses œuvres et l'intrigue narrative se nouait donc, comme on l'a dit, autour de la conversation et du badinage amoureux. Parler, discuter pendant des quarts d'heure entiers étaient d'ailleurs souvent le 'seul' jeu des personnages, ceux-ci n'étant en outre pas plus de deux ou trois. Le but du réalisateur était de filmer le dialogue pour que celui-ci s'enracine et s'incarne dans une réalité concrète, à travers une ou plusieurs situations précises. Dans les films de Rohmer, c'est donc le langage qui exprime la pensée, même si les actes des personnages contredisent parfois leurs paroles. Les idées peuvent être confuses, le spectateur assistant alors à une métamorphose : le héros met de l'ordre dans sa vie, devient sujet moral, prend conscience de sa liberté, etc.

Dans ces films, le plus souvent composés de longs monologues, Luchini adopte par conséquent un langage particulier : celui de la conversation et qui plus est, de la conversation amoureuse. Les dialogues de Rohmer sont simples mais précieux, naturels mais subtils. Or, dans les années 1980, si on commence, comme on l'a vu, à parler d'acteurs *rohmériens*, on parle aussi d'une ambiance *rohmérienne* ou de tumultes *rohmériens*. Ce sont donc les films dans leur ensemble qui correspondent à cette image et qui ont bien sûr un impact sur la *persona* des acteurs : Arielle Dombasle tournera d'ailleurs la plupart du temps dans des films qui resteront des films d'auteur. Mais en ce qui nous concerne, l'univers de Rohmer, s'il construit la *persona* de Luchini, correspond en outre à une particularité de l'acteur qui semble lui être propre et résider en amont et donc n'être pas seulement le fruit semé par Rohmer, à savoir : l'utilisation de ce langage conversationnel. En effet, dans un article consacré à la mort du cinéaste en 2010, les films de ce dernier sont définis comme étant « un mélange de fraîcheur, de badinage amoureux, de bavardage irrésistible à la Luchini[276] ». Luchini semblait donc posséder cette faculté avant même d'intégrer la 'troupe' de Rohmer, cette faculté s'intégrant alors très naturellement dans l'univers du cinéaste. Surtout qu'ajouté au fait que les films de ce dernier soient basés autour de la parole, Éric Rohmer adapte aussi des œuvres littéraires : *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (qui deviendra *Perceval le Gallois*) et *La Marquise d'O* d'Heinrich von Kleist. Il est donc aussi défini comme un cinéaste classique ou tout au moins « empreint de classicisme, digne successeur de Marivaux qui préfère le texte aux mouvements de caméra[277] ». Et pourtant, bien que la parole soit omniprésente, Rohmer, en agissant ainsi et en faisant en sorte qu'il y ait moins de montage et davantage de plans longs, permet aux acteurs de *performer* et d'exprimer leur singularité en dehors du champ du langage dramatique, c'est-à-dire aussi par

[276] Alain Grasset et Hubert Lizé, « Rohmer, mort d'un géant discret », *Aujourd'hui en France*, mardi 12 janvier 2010, p. 0953168_1.
[277] Jean Roy, « Cinéaste français », *L'Humanité*, mercredi 13 janvier 2010, p. 4.

leur corps et leur appropriation plus singulière de l'espace que les plans longs permettent de décanter. Ce goût des grands textes et de la littérature, point commun non négligeable donc entre Rohmer et Luchini, a par conséquent et indéniablement eu une influence à la fois sur le travail de l'acteur et son jeu, mais aussi sur celui du réalisateur et de sa direction, puisque les deux hommes se basent sur le respect et l'amour de la langue française. L'exemple le plus frappant étant la réécriture par Rohmer du roman de Chrétien de Troyes (et Luchini dans ce rôle) qu'il traduit en vue d'offrir son propre texte – le rendant plus moderne pour qu'il soit facilement compréhensible – mais duquel il conserve néanmoins les vers presque originaux, et des expressions, archaïques certes, mais qui respectent le contexte de l'œuvre et la période à laquelle se déroule l'action : le Moyen-âge. Le cinéaste maintient aussi bien sûr le récit à la troisième personne quand un personnage, pour décrire sa propre situation, récite par exemple des morceaux non dialogués dans le poème. Ainsi, il préserve, comme l'indique Jean de Baroncelli dans un article consacré au film, le « ton de narration[278] » qui était celui du roman, en appliquant scrupuleusement le principe selon lequel « la seule manière de rajeunir un texte est de le rendre à son époque ». Même chose en ce qui concerne les décors : Rohmer voulait que ce soit vrai, que ça appelle le rêve. Il créa donc, tel que nous l'avons décrit auparavant, un espace scénique directement inspiré des miniatures de l'époque : quelques arbres pour symboliser les forêts, un champ, une prairie aux fleurs peintes, un rocher derrière lequel se dresse la maison du roi pêcheur, sans oublier le château fort aux parois recouvertes d'or (mais qui ne s'élève pas à plus de trois mètres du sol) et à l'intérieur de ce château : une ruelle, une salle de réception, une alcôve… Luchini, dans tout cela, n'a donc plus qu'à exercer la parole, voire sa propre parole. En effet, à propos de Perceval, Rohmer dira : « Si je n'avais pas rencontré Fabrice Luchini, je n'aurai jamais tourné mon film[280] », et affirmera aussi, pour tous les autres films dans lesquels il a proposé un rôle à l'acteur : « [i]l avait quelque chose d'unique, une capacité d'improviser qui fait que, quand je revois les films où il a tourné, je ne sais plus ce qui vient de lui ou de moi[281] ».

Cela nous amène donc à interroger deux choses : d'abord le rapport qu'entretenait Rohmer avec l'écriture du scénario original, ensuite la manière dont Luchini, qui fait ses premiers pas, entre dans un système de jeu qui semble (à cette époque) lui correspondre. On parle beaucoup en effet à propos de Rohmer, hormis ses adaptations d'œuvres littéraires, d'improvisation. Mais, en dehors du *Rayon vert*, film qui date de 1986 où c'est effectivement le cas, ceci n'est pourtant

[278] Éric Rohmer cité par Jean de Baroncelli, « Le pari de Perceval », *Le Monde*, jeudi 8 février 1979.
[280] *Ibid*.
[281] « Tout sur Robert », par Ostria Vincent, *L'Humanité*, samedi 22 avril 2000, p. 30.

pas toujours vrai. Certes, Rohmer faisait improviser ses acteurs de sorte que ceux-ci contribuaient aux dialogues, apportaient leurs tics gestuels et de langages puisque le cinéaste les faisait converser longuement sur l'amour, la passion, le travail ou le loisir – conversations qu'il lui arrivait même d'enregistrer ; après tout cela, il réalisait néanmoins une trame scénaristique et ceci, bien avant les prises. S'il se servait donc des mots de ses acteurs pour écrire les dialogues en amont, tout était en revanche et au moment du tournage bien écrit et le naturel des acteurs prenait alors fortement appui sur le texte. C'est le cas pour *Les Nuits de la pleine lune*, écrit à la virgule près. Il n'y avait donc pas de hasard. Mais ce qui est important et qui nous intéresse, c'est qu'en procédant ainsi Rohmer parvenait à donner au langage une certaine épuration, le rendant minimaliste et réussissait à inventer un langage cinématographique qui puise dans les subtilités de la langue française. L'univers *rohmérien*, répétons-le, se situe donc dans la parole et dans le verbe : « Nous, les gens de la Nouvelle Vague, avons voulu nous affirmer comme dialoguistes[282] » disait Rohmer, mais aussi dans une certaine façon de regarder, dans un naturel contemporain et dans le physique des acteurs où le cinéaste y puisait la jeunesse. Théoricien à l'écrit, Rohmer devient donc poète à l'écran, il était « l'homme qui filmait les mots[283] » ou, selon certains critiques, « l'homme qui a su le mieux filmer les mots, leur pouvoir, leur érotisme[284] ». Ancien professeur, il avait enfin cette pédagogie subtile avec ses acteurs à qui il apprenait les beautés de la langue. « Le texte doit être entendu et j'aime les acteurs qui articulent bien[285] » disait-il par exemple à Jean Douchet dans le cadre de l'émission « Cinéma de notre temps ». De son côté, Thierry Jobin, journaliste et critique de cinéma suisse, « considère les dialogues de Rohmer comme l'expression même de "l'hétérogénéité qui habite naturellement le parler courant dans notre vie quotidienne"[286] ». À travers tous ces éléments, on comprend donc mieux comment Luchini devient à ce moment un des 'acteurs fétiches' du réalisateur, que ce soit, comme nous venons de le voir, par un certain goût commun pour l'improvisation afin que les dialogues aient 'l'air' naturels, mais aussi et pourtant, tel que nous venons de le dire également, par le respect du texte, autrement dit de la langue française et de ses mots desquels il faut, pour mettre en valeur celle-ci et la transmettre le plus fidèlement, trouver la note juste et la sonorité qui accompagne le langage.

[282] « Le vouvoyeur » par Mathilde La Bardonnie, *Le Monde*, lundi 4 mars 1985, p. 3.
[283] « Éric Rohmer, un cinéaste à part », par François-Guillaume Lorrain, *Le Point*, mardi 12 janvier 2010, p. 4.
[284] *Ibid.*
[285] « Rohmer, ou la série artisanale », propos recueillis par Marie-Claude Martin,*Le Temps*, n° 166, samedi 19 septembre 1998, p. 3.
[286] *Ibid.*

La Discrète raconte l'histoire d'un écrivain en mal d'inspiration, Antoine (joué par Fabrice Luchini), qui vient d'être quitté par sa fiancée. Son éditeur invente alors l'idée saugrenue que pour se venger, il lui faut trouver une jeune fille, lui faire croire qu'il l'embauche en tant que secrétaire, la séduire pour finalement la quitter. Il racontera ensuite cette histoire dans un journal qui pourra être publié. Fabrice Luchini partage l'affiche avec Maurice Garrel (l'éditeur) et Judith Henry (Catherine). Notons aussi que ce n'est pas la première fois que le réalisateur fait appel à Luchini : en 1983, les deux hommes avaient travaillé ensemble sur le court métrage *Il ne faut jurer de rien* dans lequel l'acteur tenait le rôle d'un frère qui cherche à mettre sa sœur dans les bras d'un homme, film qui couronna en outre l'examen de sortie du cinéaste à l'Idhec, école de cinéma dans laquelle il fut inscrit de 1979 à 1982.

À la sortie du film, *La Discrète* est un succès bien qu'il sorte au milieu de gros canons américains (*Jurassic Park*, *Le Roi lion*, plus tard *Titanic*…) et s'achemine très vite vers le million d'entrées à Paris (1 405 415 au total[287]) au moment où la fréquentation des salles est quasiment à son plus bas historique en France. Bien que découvert à Venise, le film représente en France 'la découverte de l'année' et le public qui vient le voir est très composite.

Comme pour les films de Rohmer, la mise en scène, assez classique et sans artifice, donne au film un caractère littéraire : par le sujet d'abord (un écrivain qui souhaite publier un livre), par l'action ensuite, qui se déroule dans un Paris un peu mondain : le café de la Mairie (qui deviendra célèbre et qui est aussi celui où Georges Pérec a écrit son récit *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*[288]), les scènes à l'ombre de Saint-Sulpice et de Saint-Germain-des-Prés, la librairie aux livres anciens, les chambres de bonne... Par les dialogues enfin, dans lesquels il est tour à tour cité Guitry, Truffaut… Il s'agit donc d'un film très écrit et, comme chez Rohmer, qui se termine par un proverbe : « Quand on regarde quelqu'un, on n'en voit que la moitié[289] ». L'œuvre de Christian Vincent ressemble aussi étrangement à celles de Rohmer par les personnages, comme celui d'Antoine, bavard et contemporain. Mais si on retrouve effectivement des dialogues bien ciselés, la fonction du langage est tout de même différente dans le sens où chez Rohmer, l'action est inhérente à celui-ci alors que chez Vincent elle reste indépendante. Aussi, les personnages *rohmériens* sont porteurs d'une morale alors que le sujet de *La Discrète* est quelque peu amoral : le protagoniste se sert d'une jeune fille innocente pour arriver à ses fins. Par conséquent, lorsque la critique compare son film à ceux de Rohmer,

[287] Chiffre collecté sur le site jpbox-office.com.
[288] *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Georges Perec, Christian Bourgois, Paris, 2020.
[289] Proverbe prononcé par une voix-off à la fin du film.

Christian Vincent approuve l'idée mais nuance tout de même : « Rohmer a un côté un peu coincé, dit-il. Il a beaucoup d'humour, mais son humour est plus grinçant que celui de *La Discrète*. Je crois que mon film est plus drôle que les siens[290] ». Mais si le nom de Rohmer vient aussi facilement, c'est aussi et certainement dû à la présence de Fabrice Luchini. Christian Vincent affirme d'ailleurs que le scénario a été écrit en pensant à lui. Pour Vincent, Luchini est en effet « un menteur en puissance. C'est quelqu'un capable de dissimuler parfaitement ses sentiments tout en étant capable de dire un texte très drôle[291] ». Si *La Discrète* fait donc la renommée de Luchini, elle fait aussi celle du réalisateur dont le film est son premier long métrage. Christian Vincent reçoit les *Césars de la meilleure première œuvre et du meilleur scénario*. Judith Henry reçoit quant à elle le *César du meilleur espoir féminin*. Pas de récompense particulière en revanche pour Luchini, mais le film confirme son talent dans le rôle d'un écrivain libertin et impose Christian Vincent en tant que cinéaste. Dans les années 2000, Luchini affirmera d'ailleurs sa reconnaissance envers ce réalisateur qui lui a confié jusqu'ici deux rôles dans des longs métrages (*La Discrète* et plus tard en 2015 *L'Hermine*) : « J'avais déjà tourné dans l'un de ses courts métrages il y a très longtemps, rappelle l'acteur. Ensuite, *La Discrète* a changé ma vie. Chaque fois que j'ai tourné avec Christian, ma vie a changé et je ne saurais vous dire pourquoi. Notre lien a toujours été heureux[292] ». Si ce n'est pas non plus le premier film dans lequel joue Luchini – bien avant il y a eu la période Rohmer mais aussi le film *P.R.O.F.S* – c'est pourtant celui-ci qui va faire sa renommée aux yeux du public. Il devient grâce à lui un acteur reconnu et cristallise cette image qui le poursuivra ensuite : celle d'un beau parleur et d'un acteur à textes.

Ce qui est plus étonnant encore, c'est que dans certains dialogues du film, on va même retrouver des réparties et expressions qui seront présentes dans la bouche même de Fabrice Luchini bien des années après et qui, avec le recul, semblent aussi lui correspondre, comme s'il s'agissait d'une manière de parler qui lui est propre. Notons par exemple : « C'est effarant » ou encore : « Ce matin figure-toi je suis allé Gare de l'Est, assez content de moi d'ailleurs parce que j'avais bien préparé ma rupture, tu sais, je voulais lui dire à la façon de Guitry quittant une de ses femmes "allons, faisons la paix, veux-tu, séparons-nous" » ou encore : « Je lui ai même parlé de Gilles de Rais, tu te rends compte ? Pourtant généralement c'est très très dangereux les citations… », mais aussi cette réplique devenue assez célèbre : « Elle est immonnnnnde !! ».

[290] Christian Vincent, « Christian Vincent ou le charme discret de La discrète », propos recueillis par Luc Perreault, La Presse, dimanche 10 février 1991, p. C9.
[291] *Ibid*.
[292] Fabrice Luchini, « Luchini, tout en... sagesse ! », propos recueillis par Marc-André Lussier, *La Presse*, samedi 5 mars 2016, p. 13.

Replacées ici, les formules adoptées par l'acteur, qui ne sont pourtant que celles du personnage créé en 1990 par le réalisateur, semblent en effet se fondre avec celles que l'acteur utilisera surtout dans les années qui suivront et ce, aussi bien dans ses rôles au cinéma que dans ses apparitions médiatiques, ou même encore sur scène, lors de ses apartés au public. En effet, il est courant d'entendre l'acteur prononcer ces phrases typiques, comme celle par exemple que reprendra aussi l'humoriste Laurent Gerra pour ses imitations de Luchini : « c'est énorme ! ». Ajouté à cela, on remarque en outre que le personnage de Vincent use de citations : ici, Guitry en l'occurrence. Ces correspondances font donc de nouveau écho avec l'image de l'acteur qui se véhiculera ensuite, à travers ses nombreuses références littéraires et théâtrales et ses nombreuses citations qu'il se plaît à restituer, sur scène et dans les médias : ces phrases cultes de Guitry, Jouvet, Bouquet, Paul Valéry ou Nietzsche… Par ailleurs, il y a également dans ce film une scène qui joue indéniablement avec ce type de personnage lié au langage, c'est celle où l'héroïne (jouée par Judith Henry) demande tout bonnement à Vincent de se taire ! Mise en situation qui – on le verra – sera reprise ultérieurement par certains cinéastes tels que Hervé Mimran dans *Un homme pressé* (2018) où le personnage principal (incarné par Fabrice Luchini) réapprend le langage suite à un AVC[293]. Qu'il parle ou au contraire qu'il soit forcé de se taire, le personnage incarné par Luchini dans *La Discrète* devient donc aussi une des caractéristiques de cette *persona* associée au langage.

Le langage de conversation ordinaire présent dans les films de Rohmer et dans celui de Christian Vincent, pose en outre des questions liées au langage dramatique dans son ensemble et ce, aussi bien au cinéma que sur une scène de théâtre. Nous choisissons donc de nous y arrêter ici car d'une manière générale, cela fait écho avec le caractère oral des œuvres de plus en plus choisies par Luchini au cours des années 1990 (Céline, La Fontaine…). Il y a en effet un parallèle non-négligeable entre le langage choisi par l'acteur sur scène et ceux utilisés dans les films d'auteur de Rohmer et dans celui de Christian Vincent, c'est-à-dire le choix d'un langage qui rendrait compte à la fois du caractère oral de la langue (un parler ordinaire) mais qui en plus s'inscrirait dans une structure 'poétique' qui fait que ce n'est pas totalement et pourtant 'parler comme dans la vie'. Nous allons le voir, ce jeu perpétuel entre ces écarts (de langage) fonde donc aussi les bases d'une image d'acteur singulier.

Pour qu'un langage soit défini en tant que 'dialogue de théâtre', il faut en effet, nous rappelle Anne Ubersfeld, qu'il « passe son temps à violer toutes les lois de l'échange

[293] Accident vasculaire cérébral.

conversationnel[294] ». C'est au moment où le spectateur prend conscience de cela que « jaillit le sens proprement dramatique du dialogue[295] ». De même, Francis Jacques, philosophe du langage et logicien, confirme lui aussi que la conversation n'est pas un dialogue :

> Tout change ici : décor verbal, liturgie de la parole, et même politesse. La conversation ne se donne pas comme un dialogue, même tronqué. Il y a quelque sens à dire : « Entre eux, ce n'était pas un dialogue, mais une simple conversation ». Ou bien « Je ne suis pas un homme de conversation, mais de dialogue. » [La conversation] ne progresse pas et n'a pas besoin de progresser. Elle peut se poursuivre sans présuppositions unifiées[296].

Pourtant, poursuit Anne Ubersfeld, le dialogue de théâtre contiendrait tout de même des éléments empruntés au langage de la vie quotidienne (récits, dialogues conflictuels, plaidoyers...) même s'il est, dit-elle, « le fruit d'une production littéraire[297] ». Du côté des auteurs, rares sont ceux qui ont réussi à introduire le langage parlé dans leurs œuvres écrites. Si Céline, Queneau, Cendrars y sont parvenus, Marivaux par exemple a seulement tenté de retrouver le naturel du langage des conversations, comme il l'explique lui-même : « On est accoutumé au style des auteurs, car ils en ont un qui leur est particulier ; on n'écrit presque jamais comme on parle ; la composition donne un autre tour à l'esprit[298] ». « J'ai tâché de saisir le langage des conversations et la tournure des idées familières et variées qui y viennent…, poursuit-il, mais je ne me flatte pas d'y être parvenu[299] ». Pour pouvoir écrire (au théâtre et en littérature) un langage dit 'conversationnel', il faudrait finalement qu'il règne, selon les ethnologues, les mêmes signes linguistiques. C'est ce que note Claire Blanche-Benveniste :

> Ces observations rejoignent celles des ethnologues notant que leurs informateurs illettrés ont parfois des difficultés à utiliser *les mêmes mots* pour redire *la même chose* quand on leur demande de répéter quelque chose qui a été dit dans la conversation. C'est que l'attention aux *mots exacts* de la langue n'est pas la même dans tous les exercices du langage. Elle est habituellement très faible dans la conversation ou le dialogue et en général dans les formes de communication immédiate. Ce qui passe là pour *identique* peut facilement se dire avec des

[294] Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, *op.cit*., p. 8.
[295] *Ibid.*
[296] Francis Jacques, in *L'Espace logique de l'interlocution*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, p. 117-119, cité par Pierre Larthomas, in *Le langage dramatique*, *op.cit*., p. 79.
[297] Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, *loc.cit*.
[298] Marivaux, « Avertissement », in *Les Serments indiscrets*, Théâtre complet, Tome I, Henri Coulet et Michel Gilot, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993, p. 817-818.
[299] *Ibid.*

> mots variables. Ce n'est pas le cas dans les œuvres de littérature orale, surtout lorsqu'elles sont versifiées[300].

D'après celle-ci, les mots employés seraient donc différents selon le mode choisi (écrit ou oral) mais les deux registres de langue viendraient se compléter et enrichir le langage dans son ensemble. D'ailleurs, pour Pierre Larthomas, l'emploi du langage ordinaire en littérature et au théâtre, serait même une « revalorisation du langage », un « caractère essentiel du langage dramatique[301] ». Ainsi Claudel explique : « Les mots que j'emploie, Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes[302] ». Et ce qu'il faut comprendre enfin quand on parle de 'langage ordinaire' ou de 'conversation ordinaire', c'est que la parole est avant tout un acte de communication et que le langage peut prendre plusieurs aspects, tels que le classifie par exemple Larthomas lorsqu'il distingue :

- Les langues étrangères ou prétendues telles
- Les jargons
- Les patois et dialectes
- L'argot
- Les langues spéciales
- Les français marginaux
- Le français déformé[303].

Ces emplois découlent ensuite, toujours selon Larthomas, sur divers niveaux de langue : *les parlures* (il emprunte ce terme à Damourette et Pichon qui le définissent ainsi dans le glossaire de leur *Essai de grammaire de la langue française* : « Manière de parler propre à une classe sociale » / « La parlure d'une classe sociale, disent-ils, c'est l'ensemble des habitudes syntactiques et vocabulaires qui la caractérisent entre les autres[304] ») et *la langue littéraire* : « Le terme de 'langue littéraire' ne laisse pas, en effet, d'être équivoque, précise Larthomas. Il est commode car il exprime l'écart entre les textes auxquels il s'applique et la conversation courante […][305] ». L'auteur conclue donc ainsi :

> En somme cette langue littéraire constitue un véritable code, au sens linguistique du terme ; un code dont le public connaît tous les secrets, un code qui établit entre l'auteur et son public

[300] Claire Blanche-Benveniste, in *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, *op.cit*., p. 16.
[301] Pierre Larthomas, in *Le langage dramatique*, *op.cit*., p. 42-43.
[302] Paul Claudel, « Cinq Grandes Odes, La Muse qui est la Grâce », in *Œuvre poétique*, Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, n° 125, Gallimard, Paris, 1957, p. 265, cité par Pierre Larthomas, *ibid*., p. 43.
[303] Pierre Larthomas, in *Le langage dramatique*, *op.cit*., pp. 409-413.
[304] Damourette et Pichon, in *Essai de grammaire de la langue française*, D'Artrey, Paris, 1970, cités par Pierre Larthomas, *ibid.*, p. 412.
[305] Pierre Larthomas, in *Le langage dramatique*, *op.cit*., p. 417.

> une sorte de complicité et des liens qui sont d'autant plus étroits qu'on s'éloigne davantage de la langue parlée. Ce langage a ses rites, la représentation devient cérémonie, le naturel, et c'est là le miracle, s'exprime par et dans l'artifice[306].

Marcel Pagnol distingue quant à lui trois genres littéraires : « Il me semble qu'il y a trois genres littéraires bien différents : la poésie, qui est chantée, le théâtre, qui est parlé, et la prose, qui est écrite[307] ». Partant de cela, le langage dramatique semble donc être un compromis entre ces deux langages que sont l'écrit et le dit. Pierre Larthomas distingue alors dans son ouvrage cinq éléments paraverbaux du langage dramatique :

- La *prosodie* : intonations, mélodie, inflexions… / faits d'accentuation, les accents, la quantité, les coupes, les arrêts, et les pauses, le tempo, le souffle et le timbre de la voix, les exclamations (ou gestes vocaux)
- Les *gestes* : rapports avec la parole dans la vie, les gestes au théâtre, leurs rapports avec le texte, langage gestuel
- Le *décor*
- *Action et situation*
- Le *temps*[308].

Ce qui se joue ici, à travers tous ces éléments théoriques d'un point de vue linguistique, c'est donc le lien qui s'établit entre langage dramatique (c'est-à-dire un langage inventé et mis sous une certaine forme) et langage ordinaire (que nous utilisons soit pour parler, soit pour converser). Or, en rapprochant ces idées de notre corpus, on a l'impression que Luchini, qui oscille tel que nous l'avons dit entre ces deux formes de discours – et ce, aussi bien sur scène que dans ses rôles au cinéma chez Rohmer ou Vincent – parvient en quelques sortes à réunir ce qui les différencie. Sur scène en effet, l'acteur utilise un registre à la fois littéraire (dans la récitation des textes) et un registre plus familier (lors des apartés) ; et au cinéma, il passe d'un langage dit 'conversationnel' (chez Rohmer et Vincent) à un langage plus littéraire que l'on retrouve par exemple ensuite dans les films historiques : *Beaumarchais l'insolent* d'Edouard Molinaro[309] en 1996, *Molière* de Laurent Tirard[310] en 2007… Car si les premiers mots de Beaumarchais (joué par Fabrice Luchini) sont : « Quelle redondance, quelle pesanteur ! » lorsque celui-ci regarde ses comédiens répéter, et si l'on y ajoute une certaine référence à Jouvet

[306] *Ibid*., p. 418.
[307] Marcel Pagnol, in *La Gloire de mon père*, « Préface », De Fallois, Paris, 2004.
[308] Termes extraits de la « Table des matières » de l'ouvrage de Pierre Larthomas, in *Le Langage dramatique*, *op.cit*., p. 475-476.
[309] Edouard Molinaro, (réal.), *Beaumarchais, l'insolent*, Telema, sorti en France le 20 mars 1996, 100 min.
[310] Laurent Tirard, (réal.), *Molière*, Fidélité Films, sorti en France le 31 janvier 2007, 120 min.

lorsque le personnage dit ensuite qu'« il faut se contenter de dire les répliques, c'est tout[311] », ce type de langage se trouve aussi représenté lors de la prise de parole du héros pour sa défense au parlement, celle-ci étant ponctuée notamment par la formule « nous en avons assez ». C'est en effet ce que nous pouvons lire dans le dialogue retranscrit ci-dessous :

> *Le conseiller parlementaire* (joué par Jean Yanne) : Avez-vous quelque chose à ajouter ?
> *Beaumarchais* (joué par Fabrice Luchini) : Oui, monsieur le conseiller, oui.
> *Le conseiller parlementaire* : Qu'avez-vous à dire ?
> *Beaumarchais* : Tout. […] Comment établir ma bonne foi ? Je n'ai rien à vous proposer que ma parole… et nous savons ce qu'elle vaut pour les membres éminents de ce parlement que j'abomine et dont vous êtes le personnage le plus représentatif.
> *Le conseiller parlementaire* : Ainsi c'est à moi que vous vous adressez ?
> *Beaumarchais* : Oui, oui, oui et à l'institution que vous incarnez qui se soucie beaucoup moins de la vérité que de la protection de ses privilèges, oui Monsieur le conseiller. Nous en avons assez des scandales quotidiens qui nous sont révélés chaque jour au réveil et qui le soir venu tomberont dans l'oubli ! Nous en avons assez des ministres falots qui prétendent nous gouverner alors qu'ils ne savent même pas se conduire eux-mêmes ! Nous en avons assez des lettres de cachets ! Nous en avons assez d'être mis en prison pour des raisons secrètes ! De tant d'impostures ne sentez-vous donc pas que la France est lassée ?[312]

On a donc affaire ici à un langage qui semble ni expressément soutenu, ni exclusivement ordinaire, mais plutôt un combiné de ces deux registres qui donne finalement naissance à une certaine poétique. Or comment, en usant de ce langage ordinaire, faire apparaître en effet la poétique dans les œuvres littéraires pour que ces dernières se hissent à un niveau d'écriture permettant de les considérer comme telles ? Dans son ouvrage, Anne Ubersfeld nous éclaire sur cela : « On sait, dit-elle, que la poétique est l'ensemble des procédures d'écriture qui constituent un langage second, artistique[313] » et elle poursuit de la manière suivante :

> La fonction poétique est axée sur le signifiant (vocabulaire, sons, images), et sur toutes les combinaisons possibles des éléments concrets du langage. Elle trouve son lieu préférentiel dans les textes en vers, vu la présence dans le langage versifié de contraintes physiques (rimes, mètres…), mais ce n'est aucunement une nécessité : il y a poétique de la prose, le jeu du verbal et du sonore y trouvant place tout autant que celui des images et des tropes[314].

[311] Extraits des dialogues du film de Edouard Molinaro, (réal.), *Beaumarchais, l'insolent*, Telema, sorti en France le 20 mars 1996, 100 min.
[312] *Ibid.*
[313] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, *op.cit.*, p. 117.
[314] *Ibid.*

Le travail de Luchini (au théâtre notamment) trouve ici tout son sens puisqu'en s'adonnant à deux sortes de langages, l'acteur restitue donc le poétique d'une part (par la récitation des textes savants), le familier d'autre part (par ses apartés et commentaires). De plus, en choisissant des textes variés (philosophiques, poétiques, sociologiques) qu'il transmet sous forme de longs monologues, Luchini entre dans des formes de discours définies par Ubersfeld : le *dialogue informatif* (qui va par exemple exposer une situation ou un fait), le *long discours*, le *discours informatif* (qui va prendre la tournure d'un grand récit épique par exemple) et le *chant méditatif* (instauré par le chœur) ; ses apartés pouvant quant à eux être considérés comme « forme dialogique[315] », telle que le nomme également Ubersfeld.

Pour aller plus loin, on pourrait même affirmer que Luchini, qui transmet des textes ayant une valeur poétique, réunit une contradiction du langage et entre ainsi par exemple dans la conception de Jean Cohen qui, dans son ouvrage *Structure du langage poétique*, affirme qu'« il est deux manières d'envisager le poème, l'une qui est linguistique et l'autre qui ne l'est pas[316] ». « Depuis l'Antiquité, poursuit en effet Cohen, la rhétorique définit les figures comme des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, c'est-à-dire comme des écarts de langage[317] ». C'est, nous semble-t-il, ce qui s'opère chez Luchini quand il expose les deux registres de langue dans un même spectacle ou dans un même film ou encore dans deux films différents (l'un d'auteur, l'autre plus populaire). Un autre élément important encore est le fait qu'au théâtre, à la différence de la vie de tous les jours, le dialogue entre deux ou plusieurs personnages prend en compte un autre élément : la présence du spectateur, récepteur de l'échange, qui devient, selon les termes d'Ubersfeld, « un destinataire caché[318] ». Aussi, le fait de manier ces deux sortes de discours a une (double) influence sur le spectateur : si celui-ci est amusé lorsque Luchini 'fait son show', il a une tout autre perception quand il entend les parties plus 'poétiques' du spectacle. Le spectateur s'inscrit alors dans une réception plus concentrée étant à même de recevoir ce qu'Ubersfeld appelle un « signal », un message transmis par l'acteur :

> Il y a dans l'intervention « massive » du poétique un *signal*. Un signal : un mode de « réveil » contraignant le spectateur à « faire attention », ou, plutôt, à tourner son attention vers ce qui

[315] *Ibid*., p. 21.
[316] Jean Cohen, in *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 27.
[317] *Ibid*.
[318] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, *op.cit.*, p. 9.

> n'est pas le message évident ; à rechercher le sens de l'énigme, mais surtout à entendre dans la parole un autre message[319].
>
> Le poétique signale un changement dans la situation d'énonciation. Dans cette énonciation double, qui est celle de tout dialogue de théâtre, le spectateur entend soudain une sorte de baisse dans le régime interpersonnel, comme si tout lui était adressé directement à lui spectateur. […] Le spectateur alors adopte une position d'écoute autre ; il prend ses distances par rapport au moment précis de l'action et à tout l'univers fabulaire. La fiction cède le pas au message ; le *locutoire* l'emporte sur l'*illocutoire*[320].

Ici, la réception du public est donc essentielle, elle est même indispensable au bon déroulement du spectacle : si le public ne réagissait pas aux commentaires et propos de Luchini, on peut sans aucun doute affirmer que le spectacle perdrait de son essence. Luchini compte sur les réactions du public car elles s'intègrent à son jeu et ce, aussi bien dans les moments dits 'comiques' déclenchant le rire dans la salle que dans les parties plus 'savantes' (la récitation des textes) au cours desquelles il arrive d'ailleurs aussi aux spectateurs de réagir (lors des commentaires de citations). Autrement dit, le spectateur qui reçoit de Luchini une information sur tel ou tel écrivain se retrouve juge de ce qui est dit, comme l'exprime à nouveau Anne Ubersfeld :

> Il [le spectateur] a besoin non seulement d'une histoire qu'on lui raconte, de destinées qu'on lui montre, mais de questions que l'on pose, qu'on *lui* pose. Tout à coup sa fonction change : il n'est plus seulement contemplateur (ou voyeur), il devient arbitre ; et, par une sorte de projection, il est bien davantage appliqué dans les figures qu'on met sous ses yeux[321].
>
> Le spectateur assiste à une parole pour laquelle il est non un voyeur, mais un tiers. […] Et nous voici conviés à assister à un échange auquel nous participons sans pouvoir intervenir. Avec un rôle qui est le nôtre, à nous spectateurs : nous devenons les juges de la parole[322].

Enfin, la différence entre un échange de dialogues ordinaires et l'échange théâtral réside aussi dans les formes d'énonciation puisque dans ce dernier, le texte, écrit à l'avance, est doté de la présence d'un autre énonciateur, non visible sur le plateau et pourtant indéniablement là : l'auteur. C'est en effet ce qu'explique Ubersfeld : « La tension de l'énonciation diminue, le discours n'est plus perçu comme s'adressant à l'allocutaire scénique – mais à un destinataire flou, anonyme ; c'est-à-dire à nous, spectateurs, sans intermédiaire. Du même coup, le spectateur se demande confusément si, ce qu'il entend, ce n'est pas *aussi*, contre toutes les

[319] *Ibid*., p. 119-120.
[320] *Ibid*., p. 120.
[321] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre, op.cit.*, p. 108.
[322] *Ibid*., p. 152.

règles, la voix du scripteur, du poète[323] ». Or nous avons bien dit que ce que recherche Luchini, c'est faire entendre la voix du poète : il respecte donc là aussi bel et bien une des fonctions essentielles du théâtre qui consiste, selon Ubersfeld, à être « toujours porteur d'une parole[324] ».

Parmi les types de personnages les plus souvent incarnés par Fabrice Luchini au début de son parcours cinématographique, le premier est donc celui d'un jeune garçon, en proie à la passion amoureuse, et le rôle correspondant est basé autour de la discussion le plus souvent romantique. On retrouve ce personnage dans son premier rôle chez Philippe Labro (*Tout peut arriver*), chez Rohmer (*Le Genou de Claire* et *Les Nuits de la pleine lune*) et en 1990 dans *La Discrète* de Christian Vincent. Dans ces quatre films, tournés entre 1969 et 1990, c'est donc tout comme si, dès les débuts de l'acteur, les réalisateurs avaient vu et/ou perçu chez lui cette faculté de pouvoir parler à tout bout de champ (parfois même en improvisant). Fabrice Luchini utilise pour cela soit un langage familier (*verlan*), soit plus soutenu (riche d'expressions hors du commun, de citations célèbres). Mais on se rend compte que les cinéastes ont par ailleurs aussi utilisé et exploité son physique juvénile et le caractère assez original de celui-ci (cheveux longs, look branché de l'époque). La *persona* de l'acteur prend donc naissance dans des genres de films que l'on pourrait définir comme étant 'intimistes' (souvent d'auteur) et qui révèlent déjà la part belle mise à la parole (alors que Luchini ne fait que débuter) et grâce à un physique atypique (asexué…). L'image de Fabrice Luchini se modélise donc tout autant sur l'incarnation de cette parole que sur ce qu'il reflète en tant qu'individu dans son originalité.

A.III.3. Vers une image plus populaire.

Nous venons de comparer les styles de langage employés par Luchini dans les films de Rohmer et de Vincent à celui utilisé sur scène et avons conclu que l'acteur brisait les frontières entre deux types de langage, son image se plaçant alors dans une sorte d'entre-deux. Au cœur même de son univers cinématographique, nous retrouvons cette oscillation, entre des films définis comme étant 'd'auteur' et d'autres plus 'populaires' ou 'commerciaux'. Si Luchini navigue donc de suite entre théâtre et cinéma, il le fait aussi entre ces deux formes. Tentons donc d'en distinguer les différences (en termes de production par exemple) mais soulevons de plus l'existence d'une autre catégorie de films : les « films du milieu[325] » qui semblent quant à

[323] *Ibid*., p. 120.
[324] *Ibid*., p. 9.
[325] Expression utilisée par Pascale Ferran dans son texte prononcé aux César 2007. L'ensemble du texte est retranscrit en outre dans l'ouvrage *Le Milieu n'est plus un pont mais une faille*, Le Club des 13, Annexe 1, rapport de synthèse, Stock, Paris, avril 2008, p. 190.

eux se situer entre ces deux catégories. Parmi les premiers films dits 'populaires' dans lesquels on retrouve Fabrice Luchini, nous choisissons d'analyser ici celui de Patrick Schulmann, *P.R.O.F.S,* car il apparait chronologiquement après *T'es folle ou quoi* de Michel Gérard sorti en 1982 (autre film populaire dans lequel l'acteur a eu un rôle) et ceux d'Éric Rohmer, Claude Chabrol (*Violette Nozière,* 1978) et Pierre Zucca (*Rouge gorge,* 1985) qui sont quant à eux d'auteurs ; et marque donc le début de cette oscillation.

Dans son article « Le cinéma populaire et ses idéologies », Nicole Beaurain tente de distinguer films d'auteur et films populaires :

> […] il faudrait entendre par « populaire » un cinéma visant un public de masse sans impliquer pour autant une « popularité » exceptionnelle : le cinéma populaire serait en quelque sorte un lieu privilégié où les représentations sociales s'expriment par le scénario, l'image, et la mise en scène, hors cette distanciation que l'on retrouve dans les films d'auteur, ancrés dans une vision critique et/ou novatrice dans le style et la forme cinématographiques, l' « art » définissant l'ouvrage comme une expression personnelle destinée aux initiés/es[326].

Si l'auteure marque donc des différences en termes de public par exemple, les disparités ne sont pour autant pas toujours évidentes à établir : « [l]e clivage entre les films 'populaires', destinés au plus grand nombre, et les films d'auteur, rappelle Beaurain, semble cependant moins marqué qu'il n'y paraît[327] ».

La notion de 'cinéma d'auteur' naît en réalité dans les années 1950, peu de temps avant la Nouvelle Vague. Rappelons-en les principales caractéristiques : les réalisateurs sont considérés comme des auteurs, de la même manière qu'un écrivain peut l'être : on parle alors de style ; et dans ce cinéma, le metteur en scène serait davantage mis en avant que les acteurs. Partant de là, le film d'auteur serait un film qui ne ressemblerait qu'à celui qui le crée, comme l'exprimera François Truffaut, un des cinéastes de la Nouvelle Vague :

> […] la Politique des auteurs était un appel en faveur du genre de cinéma que pratiquaient les metteurs en scène. Mais c'était surtout l'idée que l'homme qui a les idées et l'homme qui fait le film doivent être le même. […] je suis aussi convaincu qu'un film ressemble à l'homme qui l'a fait… […] c'est le metteur en scène qui compte, c'est à lui que le film ressemble comme

[326] Nicole Beaurain (*dir.*), « Le cinéma populaire et ses idéologies », in *L'Homme et la société*, n° 154, avril 2004, p. 5.
[327] *Ibid.*

> des empreintes digitales ; son film peut lui ressembler en mieux ou en moins bien, mais cela ne ressemble qu'à lui[328].

Le réalisateur a donc un certain contrôle – le terme 'metteur en scène' étant d'ailleurs emprunté au théâtre – , contrôle qui s'effectue via la direction des acteurs certes, mais aussi sur le choix des images, du montage et de la copie finale (*final cut*). Mais dans l'Histoire du cinéma, la Nouvelle Vague, comme l'explique Geneviève Sellier dans un ouvrage consacré à ce sujet[329], apparaît dans un contexte particulier, à savoir : le moment où l'État accorde certaines aides (notamment par l'influence de la création du ministère de la Culture en 1959). La première est la 'prime à la qualité' (1953) visant à soutenir les films « de nature à servir la cause du cinéma français ou à ouvrir des perspectives nouvelles à l'art cinématographique ou à faire connaître les grands thèmes et problèmes de l'Union française[330] », c'est-à-dire et finalement les « films jugés plus originaux ou plus difficiles[331] » ; la seconde est 'l'avance sur recettes' qui en 1959 vient renforcer la précédente et qui pour sa part est versée dès la fin de l'écriture du scénario, sur présentation de celui-ci, avant donc la réalisation finale du film. Or, ce qui est perçu comme un clivage entre les deux formes de cinéma (l'un d'auteur, l'autre commercial) daterait justement de cette époque. En outre, c'est surtout 'l'avance sur recettes' qui ferait la différence puisque dans un cinéma dit plus 'commercial', en dehors du cadre juridique qui impose les mêmes droits ('d'auteur'), la version finale est souvent très influencée par les producteurs. Ainsi, dans cette optique générale et arbitraire, le cinéma commercial serait le 'cinéma des producteurs' et des 'grosses machines de production' ; le cinéma d'auteur s'opposerait quant à lui simplement (seulement ?) par le fait de concevoir le septième art d'une autre manière. François Truffaut explique à nouveau :

> À cette époque il existait ce qu'on appelait la « tradition de qualité française ». […] Ces films [commerciaux] étaient généralement le résultat d'un travail de groupe, réalisés par de grosses équipes… Ces films employaient quelqu'un de très célèbre pour les décors, un grand nom pour la musique, et remportaient chaque année les plus grands succès commerciaux et critiques, et ceci au détriment des films d'auteurs, de films faits par des gens plus cultivés qui préféraient

[328] François Truffaut, in *Le Cinéma selon François Truffaut*, propos recueillis par Anne Gillain, Flammarion, 1988, p. 72.
[329] *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, Geneviève Sellier, CNRS Éditions, Paris, 2005.
[330] Extrait de l'article 10 de la loi du 24 juillet 1953, rapporté par Geneviève Sellier, *ibid*., p. 33.
[331] Geneviève Sellier, *ibid*.

> travailler sur un film qui n'était pas inspiré d'un roman célèbre, et qui travaillaient d'une façon plus personnelle, plus individuelle[332].

En ce sens, la vocation première des films dits 'd'auteur' ne serait pas la recherche du profit – même si bien entendu celle-ci reste primordiale dans l'optique de continuer à créer – mais plutôt une recherche artistique. Certains de ces films coûtent d'ailleurs souvent plus chers qu'ils ne rapportent. Financés néanmoins par une aide publique à travers le CNC (Centre national de la Cinématographie), nous les retrouvons par ailleurs et souvent dans les salles de cinéma d'Art et d'Essai[333]. Mais pour bien montrer que ce cloisonnement peut parfois être trop excessif et pour ne pas entrer justement dans cette dimension, précisons enfin que les films commerciaux bénéficient d'aides eux-aussi : l'aide automatique et les salles UGC, Gaumont, Pathé et CGR notamment. La comparaison qui est faite ici ne peut donc se baser uniquement sur les critères dits plus haut.

Dans l'article où figurent les propos de Truffaut cités, on trouve aussi du cinéma populaire la définition suivante :

> On appelle cinéma populaire l'ensemble des films qui remplissent avant tout une fonction de divertissement et qui sont destinés à toucher un public large. Le cinéma populaire est en général un cinéma commercial puisque les films produits ont pour but de générer des profits par la vente des places de cinéma et des produits dérivés (VHS, DVD…). C'est donc dans le cinéma populaire qu'on trouve les plus grands succès (commerciaux) du cinéma français[334].

Et pourtant, encore une fois, cette définition résume bien trop simplement ce que le cinéma populaire est en soi et à côté du cinéma d'auteur. Et comme le dit à nouveau Geneviève Sellier en s'appuyant sur les pensées d'André Bazin : « Chez Bazin plus que chez aucun autre critique ou théoricien de l'époque, on peut lire une contradiction entre la volonté de prendre en compte le cinéma comme culture populaire et le désir de le légitimer comme élément à part entière de la culture 'cultivée'[335] ». Là encore, s'efforcer de différencier hasardement ces deux formes conduit à une impossibilité naturelle.

---

[332] Citation extraite de « Cinéma d'auteur et cinéma populaire », *School of Modern Languages and Cultures*, The University of Hong Kong LANG3073 - French and Francophone Cinema, Lecture III, p. 1 : « Entretien avec François Truffaut », *Le Cinéma selon Truffaut*, Anne Gillain, Flammarion, 1988.

[333] Créée en 1955 par des directeurs de salles et critiques de cinéma, l'AFCAE (Association Française des Cinémas Art et Essai) est un réseau français de cinémas de proximité indépendants et d'associations. Il regroupe aujourd'hui 1203 établissements et 31 associations régionales et départementales.

[334] « Cinéma d'auteur et cinéma populaire », *School of Modern Languages and Cultures*, The University of Hong Kong LANG3073 - French and Francophone Cinema, Lecture III, p. 2.

[335] Geneviève Sellier, in *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, op. cit., p. 21.

De ce cinéma dit pourtant 'populaire' mais sans aucune connotation péjorative, notons par ailleurs le palmarès des films français qui ont ainsi dépassé les dix millions d'entrées : *Bienvenue chez les Ch'tis* de Dany Boon (2008) : 17,5 millions de spectateurs, *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (1966) : 17,2 millions de spectateurs, *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2001) d'Alain Chabat : 14,5 millions de spectateurs, *Les Visiteurs* (1993) de Jean-Marie Poiré : 13,7 millions de spectateurs, *Le Corniaud* (1964) de Gérard Oury : 11,7 millions de spectateurs, *Les Bronzés 3 - amis pour la vie* (2005) de Patrice Leconte : 10,3 millions de spectateurs, *Taxi 2* (1999) de Gérard Krawczyk : 10,3 millions de spectateurs et *Trois hommes et un couffin* (1985) de Coline Serreau : 10,2 millions de spectateurs[336].

Si le cinéma populaire joue donc un rôle sur la santé économique du cinéma français – il permet en outre de représenter la meilleure concurrence face aux grosses productions hollywoodiennes – , le public de ce genre de films est par ailleurs davantage national que transnational. Le cinéma français dans son ensemble s'exporte assez bien depuis les années 1990 : « Si le cinéma français a connu des années fastes dans les années 1960 et 1970 et un véritable trou d'air dans les années 1980 et 1990, il a retrouvé récemment à l'étranger un niveau certes modeste mais significatif[337] » note en effet Gilles Renouard dans son ouvrage *Le cinéma français dans le monde*. Cependant, le cinéma populaire (français) peine parfois à être 'au-devant de la scène' face aux productions américaines : « [l]e cinéma français a beau rouler des mécaniques en face de ses voisins européens, précise Renouard, il est un nain face aux Américains[338] ». Et finalement, il l'est aussi à côté du cinéma d'auteur puisque celui-ci serait davantage reconnu à l'étranger. Pour preuve et avec l'appui du même auteur : « l'expérience Vivendi-Universal[339] » au cours de laquelle *Studio Canal* (société française de coproduction, d'acquisition et de distribution de productions audiovisuelles, filiale du Groupe Canal+), possédant un studio à Hollywood, n'a pas résisté à l'ampleur du groupe américain *Universal* et « s'est vu désigné comme une branche art et essai, une division *arty* du studio américain[340] ». Néanmoins et enfin, le cinéma populaire attire en France un public très large, étant même le cinéma préféré de la population dans son ensemble, même s'il est paradoxalement décrié (parfois fortement) par certains critiques et se retrouve par conséquent absent des grandes compétitions internationales telles que le Festival de Cannes, la Mostra de Venise ou bien

[336] Chiffres collectés sur l'article « Cinéma d'auteur et cinéma populaire », *School of Modern Languages and Cultures*, The University of Hong Kong LANG3073 - French and Francophone Cinema, Lecture III, p. 2-3.
[337] Gilles Renouard, in *Le Cinéma français dans le monde*, Klincksieck, Paris, 2012, p. 87.
[338] *Ibid*., p. 80.
[339] *Ibid*.
[340] *Ibid*., p. 81.

encore le Festival de Berlin. On aurait donc d'un côté : le cinéma populaire – simple divertissement destiné à un public de masse – et d'un autre : le cinéma d'auteur, davantage intellectuel, intimiste et destiné à un public plus cultivé.

Mais partager aussi fortement les films en deux groupes distincts finit par n'avoir plus beaucoup de sens, la limite franchie entre ces deux domaines étant finalement assez variable. C'est pourquoi l'expression « films du milieu », utilisée par Pascale Ferran aux Césars 2007, paraît pertinente :

> Jusqu'à il n'y a pas si longtemps, ce qu'on appelait les films « du milieu » – justement parce qu'ils n'étaient ni très riches ni très pauvres – étaient même une sorte de marque de fabrique de ce que le cinéma français produisait de meilleur. Leurs auteurs – de Renoir à François Truffaut, de Jacques Becker à Alain Resnais – avaient la plus haute opinion des spectateurs à qui ils s'adressaient et la plus grande ambition pour l'art cinématographique. Ils avaient aussi, bon an mal an, les moyens financiers de leurs ambitions. Or, ce sont ces films-là que le système de financement actuel, et en premier lieu les chaînes de télévision, s'emploient très méthodiquement à faire disparaître[341].

Si nous devions donc établir une frontière plus caractéristique, c'est finalement et peut-être par les genres auxquels ces films appartiennent. On pourrait dire par exemple que le cinéma populaire regroupe davantage de comédies (« tous les films qui figurent sur la liste des films français qui ont dépassé les dix millions d'entrées sont des comédies[342] ») dans lesquelles la notion de divertissement atteint son paroxysme ; mais aussi de films d'action, de polars ou encore de films dits 'à costumes'. Alors que le cinéma d'auteur entrerait dans un autre type de genre (drames ?). Mais là encore, cette affirmation ne se vérifie pas toujours, certains films d'auteur étant aussi des comédies (les films de Rohmer par exemple).

Poursuivons donc cette analyse avec le film *P.R.O.F.S* qui correspond d'une certaine manière aux critères du film 'populaire'. S'il ne fait pas la renommée de Fabrice Luchini, il s'agit en revanche du premier rôle de l'acteur dans un film de ce type, c'est-à-dire une comédie qui, en outre, fait succès puisqu'il réunit près de trois millions de spectateurs.

Le scénario met en scène divers professeurs d'un lycée qui vont se révolter contre l'autorité en s'amusant à faire renvoyer tous ceux qu'ils jugent néfastes à leur bien-être quotidien. Le casting réunit : Patrick Bruel dans le rôle du professeur de littérature et lettres modernes, Laurent

[341] Pascale Ferran, extrait du discours prononcé aux César 2007, *loc.cit.*
[342] « Cinéma d'auteur et cinéma populaire », *School of Modern Languages and Cultures*, The University of Hong Kong LANG3073 - French and Francophone Cinema, Lecture III, p. 3.

Gamelon dans celui du professeur d'EPS, Christophe Bourseiller dans celui du documentaliste, Étienne Draber dans celui du censeur, Martine Sarcey dans celui de la directrice, Yolande Gilot dans celui du professeure de philosophie, Charlotte Julian dans celui de la documentaliste et déléguée syndicale, Guy Montagné dans celui du professeur de mathématiques et Isabelle Mergault dans celui de la professeure de sciences naturelles. Luchini incarne quant à lui celui du professeur d'arts plastiques, prénommé Michel. Le film place donc l'acteur au milieu d'autres comédiens plus ou moins connus (Patrick Bruel est à ses débuts dans la chanson et au cinéma). Enfin, c'est le premier film où Luchini joue le rôle d'un professeur, type de personnage qui sera ensuite souvent incarné par l'acteur. Et ce qui va être frappant dans ce film dit 'populaire', c'est que Luchini, par le langage, va à nouveau se démarquer des autres acteurs. Observons par exemple les dialogues de la scène suivante :

> *En classe. Les élèves sont en train de peindre avec leurs mains, et ce, à la demande de leur professeur. Celui-ci passe dans les rangs.*
>
> *Une élève* : Ce serait quand même plus pratique avec un pinceau…
> *Le professeur* (joué par Fabrice Luchini) : L'art n'est pas fait pour être pratique. Une planche à repasser c'est pratique, les couches-culottes c'est pratique, les WC c'est pratique mais ça n'a rien à voir avec l'art. Certains d'entre vous pourraient me répondre : « Et l'urinoir de Duchamp ? »
> *Une élève* : J'allais vous le dire.
> *Le professeur* : Très bien… *(il se penche sur le travail d'un autre élève)* Qu'est-ce que vous faîtes, vous exactement ?
> *Un élève* : Je ne sais pas.
> *Le professeur* : Vous attendez peut-être que je vous le dise ? Faire le con en espérant que celui qui regarde sera intelligent c'est bon quand on est célèbre, pour vous c'est encore trop tôt… *(il passe à une autre élève)* Excellent ça *(puis une autre, elles peignent la même chose)* Ça c'est n'importe quoi.
> *Un élève, qui s'amuse à mettre de la peinture sur le visage d'une autre élève* : Je te trouve un peu pâle.
> *Le professeur* : Très bon de changer de support ! Excellente initiative ! Duchamp adorait qu'on change de support. Vous pouvez intervenir sur les visages par exemple[343].

Dans ces deux répliques : « L'art n'est pas fait pour être pratique » et « Faire le con en espérant que celui qui regarde sera intelligent c'est bon quand on est célèbre », on trouve en effet des

[343] Retranscription d'un extrait du film de Patrick Schulmann, *P.R.O.F.S.*, Madeleine Films, sorti en France le 18 septembre 1985, 95 min.

composantes de ce que sera l'image de l'acteur au fil des ans : d'abord par le fait qu'elles soient associées à l'art, ensuite parce qu'on le voit, les propos du personnage appartiennent au registre familier (« faire le con »). Par leur forme et leur contenu, elles s'inscrivent par conséquent dans une dimension (ici tournée en dérision) liée aux règles fondamentales de l'art en termes d'esthétique (en renvoyant d'ailleurs aussi à un certain savoir scientifique et artistique), tout en ayant un caractère populaire grâce au langage employé par le professeur. Ainsi, c'est comme si, dans la scène de ce film qui ne date pourtant que de 1985, on avait déjà l'ébauche d'une image de l'acteur mêlant ces deux formes contradictoires. On retrouve d'ailleurs l'évocation d'un savoir mêlé à un langage familier dans une autre scène :

> *À l'extérieur. Les élèves sont en train d'accrocher des couches-culottes partout dans la cour. Le professeur (joué par Fabrice Luchini) discute avec un collègue :*
>
> *Le collègue* : Mais c'est quoi au juste l'idée ?
> *Le professeur joué par Fabrice Luchini* : Bah c'est évident, c'est une invasion, une prédominance de la couche-culotte. La couche-culotte c'est l'enfant, ça reste du fondamental des êtres, se reproduire, comme n'importe quelle bactérie mais hypocritement ils subliment. L'enfant c'est beau, c'est l'objet du désir alors ici on dé-sublimise, on montre la réalité du désir, l'inévitable couche-culotte, mais ça les gens ne veulent pas le voir, ils ne voient que la couche-culotte de leur progéniture. Faut montrer la réalité dans sa masse ! C'est la masse qui révèle ! Quand tu fais l'amour à deux, ça peut être beau. À dix, ça devient déjà beaucoup plus viande, alors imagine, un milliard de personnes en train de faire l'amour en même temps, une gigantesque partouze, mais toi tu ne t'en rends pas compte, t'es concentré sur ton mètre-carré de partenaires, alors tu n'entends pas l'immense orgasme, la cascade, la cataracte de sperme qui déferle de Poitiers jusqu'en Chine !
> *Le collègue* : Je ne vois pas bien le rapport avec le *land art* là…
> *Le professeur joué par Fabrice Luchini* : Et bien ici, on révèle le désir fondamental des êtres ! Mais on révèle aussi leur désir de pureté. L'enfant, né sans emmerdements, ici la couche est vierge. Faut voir dans cette exposition virginale et triomphante, l'ironie précoce de sa destination.
> *Le collègue* : Mais heu…ça va rester comme ça là ?
> *Le professeur joué par Fabrice Luchini* : Surtout pas, la couche-culotte c'est le symbole de l'éphémère : sitôt utile, sitôt inutile, le cours suivant décrochera.

Ici aussi, le contenu qui 'semble savant' (même s'il est bien entendu quelque peu parodié) est retranscrit par un langage soutenu, tout au moins scientifique (« ici on dé-sublimise », « ici, on révèle le désir fondamental des êtres » ou enfin « Faut voir dans cette exposition virginale et

triomphante, l'ironie précoce de sa destination ») mais fait appel aussi à la forme populaire par le langage familier (« Quand tu fais l'amour à deux, ça peut être beau. À dix, ça devient déjà beaucoup plus viande »), voire vulgaire (« partouze », « L'enfant, né sans emmerdements »). On a donc dans ce film déjà une variation des niveaux de langage. Enfin, il y a dans le personnage même incarné par l'acteur une part de comique qui là aussi commence à poindre, ce qui n'était pas franchement annoncée comme telle dans ses précédents rôles, que ce soit chez Rohmer ou chez Zucca. On la retrouve par exemple dans la scène suivante :

> *Le personnage de Fabrice Luchini (Michel) travaille une autre sorte d'œuvre de land-art. Sa femme s'approche de lui.*
>
> *Sa femme* : Qu'est-ce que tu fais ?
> *Michel* : Ça paraît clair.
> *Sa femme* : Oui, mais les clous là, pourquoi tu les mets comme ça ?
> *Michel* : Les clous sont disposés selon la disposition des étoiles dans le ciel au moment où on a fermé le sarcophage.
> *Sa femme* : Ah oui ? Et le sarcophage de qui ?
> *Michel* : Bah… de *Thoutmôsis III*.
> *Sa femme* : Mais, il rentrait là-dedans *Thoutmôsis III* ?
> *Michel* : *Thoutmôsis III* est un pharaon mort-né. D'où ce rapport métaphysique entre la treizième et splendide dynastie égyptienne et l'obscur négociant de l'Omar.
> *Sa femme* : Ce sera certainement très bien quand ce sera fini.
> *Michel* (*il plante un dernier clou*) : C'est fini.

Dans ce passage, en plus du fait que le langage soit de nouveau sublimé, le personnage frôle le ridicule par la situation : sa femme ne remarque pas que ce que vient de faire son mari est terminé.

Ce film nous met face à plusieurs choses : d'abord le fait de jouer un professeur – l'acteur apparaît donc pour la première fois dans un rôle où il transmet quelque chose (et nous verrons que cela revient de manière récurrente au sein de son parcours cinématographique) – et qui plus est, Luchini n'est pas n'importe quel professeur mais professeur d'arts (plastiques en l'occurrence). La figure de l'acteur prend donc déjà à cette période un certain aspect lié à une culture (artistique), culture qu'il s'agit de mettre en exergue. Ensuite, par l'alternance entre langage savant (théories sur l'art, connaissances de l'Histoire…) et langage familier, son rôle dans ce film reflète aussi ce que sera l'ambivalence de sa *persona*. Enfin, tout comme l'ensemble du film, le personnage se veut de nature comique (justement et surtout par le

langage). Or, plus les années passeront et plus ceci fera partie des critères de choix dans le jeu et dans les rôles acceptés par l'acteur, comme le prouvent ces propos énoncés par ce dernier en 1991 (soit un an après *La Discrète*) :

> Je ne peux pas entreprendre un travail si n'existe pas une dimension de comique. Il n'y a pas de tragédie, pas d'art théâtral même, sans la comédie, sans un matériau à jubilation. C'est la seule raison qui pousse à être comédien et on a le droit de le vivre comme une exigence. Quand j'ai joué Guitry, Bernstein ou Céline, les gens riaient. Dans le film d'Edouard Niermans que je viens de finir [*Le Retour de Casanova*, sorti en 1992], j'interprète Camille, le valet de Casanova. […] De même, dans *Rien du tout*, de Cédric Klapisch, que je tourne en ce moment, je joue un PDG de grand magasin sincèrement naïf et inconséquent qui croit en la vertu de la communication et qui se dépensera en vain pour sauver l'entreprise. C'est encore une comédie. Et demain, entre une mécanique Feydeau-Labiche, entre Courteline, Tristan Bernard ou Molière, naturellement, et un film, je n'hésiterai pas[344].

Le dernier aspect que nous souhaitons évoquer ici et qui montre que l'image de Fabrice Luchini tend vers un caractère populaire est le fait que ces années correspondent aussi (et sûrement par conséquent) aux premières apparitions médiatiques de l'acteur. Quatre jours après la sortie du film de Schulmann, Luchini est en effet invité au « Divan » d'Henry Chapier. Or, la présentation même de l'émission, tout en situant très bien la position de Fabrice Luchini dans le paysage cinématographique, exprime très nettement comment la télévision va être un élément déclencheur sur le devenir de son image publique :

> Ce soir, sur le divan d'Henry Chapier : Fabrice Luchini. Acteur fétiche d'Éric Rohmer, sa réputation de comédien intellectuel lui colle à la peau jusqu'au jour où la télévision lui permet de jouer à contre-emploi et de faire rire. Dans un métier où tant d'acteurs de sa génération sont interchangeables, Fabrice Luchini impose son image singulière, sa finesse d'esprit et son éclectisme au point qu'on ne voit surgir à l'horizon aucun concurrent[345].

Ses propos – somme toute assez pertinents – montrent effectivement comment l'image de l'acteur est à cette période en pleine mutation. S'ils n'insistent peut-être pas assez sur le fait que cette « réputation de comédien intellectuel » continuera de persister (notamment au théâtre), ils évoquent bien en revanche l'idée que le support médiatique de la télévision va être l'occasion pour l'acteur de « jouer à contre-emploi », c'est-à-dire et finalement de continuer à

[344] Fabrice Luchini, « Envoyé spécial, Fabrice Luchini et la psyché », *loc.cit*.
[345] Générique de l'émission « Le divan » d'Henry Chapier, invité : Fabrice Luchini, *France 3*, 25 novembre 1990, Archive INA.

jouer, dans un univers qui n'est d'ailleurs et à fortiori pas destiné à cela. Notons enfin qu'est soulevée ici aussi la question du rire et que Luchini est défini (déjà en 1991) comme un acteur singulier : la présentation de cette émission allant même jusqu'à affirmer qu'il n'existerait à cette époque aucun acteur qui puisse venir lui faire de l'ombre.

Une autre apparition médiatique de Fabrice Luchini, datant de mars 1996, est également notable. Il est invité, aux côtés de Sandrine Kiberlain, par Bernard Pivot dans l'émission « Bouillon de culture ». Les deux acteurs y étaient venus pour parler de la sortie du film *Beaumarchais l'insolent*. En voici un extrait :

> *Bernard Pivot* : C'est difficile de jouer avec Luchini ?
> *Sandrine Kiberlain* : Non, au contraire, c'est un plaisir et ce n'est pas pour vous dire « tout est rose tout le temps et tout », c'est quelqu'un de compliqué mais c'est quelqu'un que j'aime beaucoup parce qu'il n'aime pas la mièvrerie, moi non plus, il n'aime pas tout le monde, moi non plus et je trouve ça plutôt bien de ne pas aimer tout le monde, donc il faut s'adapter, l'adopter, se faire adopter mais bon, une fois que c'est fait, c'est très généreux ce qu'il donne à l'acteur qu'il a en face de lui.
> *Bernard Pivot* : Alors Luchini qu'est-ce que vous vouliez dire ?
> *Fabrice Luchini* : C'est une idée géniale de Guitry : un homme est dépossédé de tous ses biens, après ce procès qui décide qu'on le mette complètement de côté, il est seul dans sa pièce, il est seul et Guitry imagine une scène complètement érotique, complètement chaude, qui est le fruit de tous les fantasmes que nous pouvons avoir. T'es déprimé, on t'annonce que t'as plus d'émission, t'es viré d'Antenne 2, y'a plus rien, votre femme se barre, y'a plus de pognon, on vous hait, et tout seul déprimé dans votre studio, plus de projets, on vous envoie plus rien, vous êtes plus rien, plus rien et tout à coup, dring, tu ouvres la porte : une bombe merveilleuse, super sexe, ouvre et dit : « voilà, ça fait quelques années que je vous observe Bernard, j'étais persuadée que je vous admirais mais à partir de ce soir » et elle ouvre la robe, une énorme paire de… et elle dit « maintenant je suis sûre que je vous aime ». Et quand même ça, dans tous les hommes, y'a une belle idée… (*Pivot rit*) Il est mort de rire, en même temps il est inquiet, il se dit « si ça m'arrive c'est quand même déprimant » et il se dit « est-ce que je préférerais pas garder l'émission et pas avoir de gonzesse ? » Il est en train de s'interroger, en même temps il cracherait pas sur Kiberlain, parce qu'il a tout de suite repéré, j'ai regardé ça pendant le maquillage, il faisait semblant mais il matait, mais il y a une chose qui est étonnante c'est que c'est très lié à la dépression…
> *Bernard Pivot* : On est loin de Beaumarchais là…
> *Fabrice Luchini* : A mon avis on n'est pas très loin…

Ce passage met en évidence divers aspects : Luchini, qui n'est pourtant célèbre que depuis six ans seulement, semble d'abord très à l'aise (ce qui a l'air d'être moins le cas pour Sandrine Kiberlain), n'hésite pas à s'amuser avec Bernard Pivot, en s'adressant directement à lui, en le tutoyant et encore une fois, en usant d'un langage familier (« viré », « se barre », « pognon », « super sexe », « mort de rire », « gonzesse », « matait »). Or, il fait ceci devant un journaliste assimilé (déjà à l'époque) au caractère sérieux de cette émission qui se voulait intellectuelle, culturelle en tous cas. Rappelons en effet que Bernard Pivot, critique littéraire et reconnu en outre pour sa manière de s'exprimer, avait animé de 1975 à 1990 une précédente émission : « Apostrophes », diffusée tous les vendredis soir sur *Antenne 2* et celle-ci était d'une telle qualité (littéraire et culturelle) qu'elle devint « le magazine littéraire de référence de la télévision française[346] » et reçut en outre deux *7 d'or* (prix décerné lors d'une cérémonie de l'époque récompensant la télévision française). À la même période, à partir de 1985, est aussi créée la fameuse « dictée de Pivot », qui n'était autre que la finale du championnat de France (puis du monde) d'orthographe, créé par le journaliste avec l'aide de Catherine Matausch et Florence Klein et pour lequel les participants devaient se soumettre à une dictée et à un QCM élaborés quant à eux par la linguiste Micheline Sommant. Et, lors de cette finale nationale retransmise à la télévision, c'est Bernard Pivot lui-même qui écrivait les textes des dictées. Cette « dictée de Pivot » durera jusqu'en 2005 et deviendra même l'objet d'un livre : *Les Dictées de Bernard Pivot,* publié aux Editions Livre de Poche en 2006. Après « Apostrophes », l'animateur présentera donc « Bouillon de culture » jusqu'en 2001. Gardant le même esprit – dans le sens où l'émission traite de l'actualité littéraire, théâtrale et cinématographique – , « Bouillon de culture » reçoit également deux *7 d'or*. L'apparition (voire la prestation) de Fabrice Luchini dans celle-ci, alors qu'il use d'un langage et d'un comportement qui déjà se dirigent contre certaines manières attendues pour ce type d'émission, contraste donc (assez catégoriquement) avec l'esprit de 'sérieux' que Pivot a installé depuis de nombreuses années. L'image de l'animateur (intellectuelle) se confronte donc à celle de l'acteur, qui impose pour sa part un caractère plus populaire et 'grand public'. Mais pour preuve que Bernard Pivot n'est pas du tout agacé de ce comportement atypique, Fabrice Luchini sera régulièrement invité, par exemple en avril 1998 puis en 2001, aux côtés notamment d'Isabelle Huppert. Nous avons jugé intéressant d'analyser également cette fois-ci :

[346] Formulation extraite d'un article consacré au journaliste, « Bernard Pivot : Goncourt, Twitter... Biographie d'un amoureux des mots », [En ligne], publié le 16 janvier 2020 par Sarah Dieu, disponible sur : https://www.linternaute.fr/television/biographie/1777190-bernard-pivot-goncourt-twitter-biographie-d-un-amoureux-des-mots/.

Bernard Pivot : Vous ne donneriez pas des conseils à une jeune metteur en scène ?

Fabrice Luchini : C'est une belle émission Bernard. *(rire d'Isabelle Huppert)*

Bernard Pivot : Non ? Donc on ne peut pas raconter ça ?

Fabrice Luchini : Non, parce que je trouve qu'il y a des gens passionnants donc les acteurs… c'est merveilleux ce que dit Isabelle, il y a des textes de Jouvet sublimes, moi je prépare un spectacle dans un an sur le génie absolu qu'est Jouvet. On ne peut pas à la télévision parler sérieusement des choses, c'est ça votre génie car vous, vous avez toujours parlé avec de la jubilation, quelquefois réductrice, mais la télévision ce n'est pas un lieu sérieux, sauf quand il y a des identités exceptionnelles comme les gens qui sont là, admirables. Donc on parle des gens qui vraiment… avec Isabelle bien sûr que j'intègre, mais moi je donne ma place dans une espèce de démarche totalement fraternelle. Mais Bernard très grande forme ce soir ! Mais bonne humeur, vous pourriez être nostalgique, pas du tout ! Dynamique, vivant, physique ! Comme il est quoi ! Et bah vous finissez par être assez beau. *(rires discontinus dans la salle)*

Bernard Pivot : A mon avis y'a eu un incident.

Fabrice Luchini : Notre Pivot il est beau ! Alors parlons aux gens passionnants. Non pas que je suis très humble non plus, Bernard, je ne dis pas que je suis humble, je dis que sur l'art de l'acteur… on va faire un texte sur Jouvet.

Bernard Pivot : Alors, justement sur le théâtre… Parce que Jouvet c'est quand même le théâtre, plus que le cinéma à mon avis, quelques mots sur le théâtre…

Fabrice Luchini : C'est intéressant ce que j'ai dit sur la télévision.

Bernard Pivot : Mais bien sûr.

Fabrice Luchini : Elle n'est pas faite pour être intéressante et passionnante du tout, contrairement à ce que disent les gens, c'est réducteur l'image toujours, allez-y Bernard.

Bernard Pivot : Je voulais le faire parler, il me parlait de la télé ! C'est incroyable ! Au lieu de parler du théâtre et du cinéma ![347]

Dans ce passage, on a à nouveau plusieurs éléments intéressants. Le premier d'abord est cette affirmation de Fabrice Luchini comme quoi la télévision n'est pas un domaine fait pour 'parler de choses sérieuses'. De plus, ses propos sont en partie le reflet (et les bases) de la pensée de l'acteur au sujet de ce support médiatique (qu'il affectionne pourtant) et ce pourquoi et par conséquent, il 'joue' autant avec lui. Le second élément et on le remarque, est le fait que malgré son comportement qui semble détaché de tout intérêt d'être ici (ce qui n'est pas tout à fait vrai bien sûr), l'acteur parvient quand même à placer dans son intervention le fait qu'il prépare un

[347] Retranscription d'un extrait de l'émission « Bouillon de culture » diffusée en 2001, [En ligne], « Fabrice Luchini
dans une tentative de déstabilisation de Bernard Pivot », *Archive INA*, vidéo publiée le 29 juin 2001, disponible s ur : https://www.ina.fr/video/I08184583.

spectacle. Il n'oublie donc pas totalement qu'il est là aussi (et avant tout ?) pour faire sa promo. Enfin, cette dernière remarque de Bernard Pivot : « Je voulais le faire parler, il me parlait de la télé ! C'est incroyable ! Au lieu de parler du théâtre et du cinéma » est elle aussi très caractéristique de ce qui se passe souvent dans les émissions où l'acteur est présent. C'est-à-dire qu'en invitant Luchini sur un plateau télé, les journalistes aimeraient sans doute que l'acteur parle sérieusement ; ils connaissent l'homme, savent comme tout à chacun que celui-ci possède de grandes connaissances, littéraires et savantes, des références précises sur le théâtre, le cinéma et le métier d'acteur. Pour une émission culturelle telle que « Bouillon de culture » entre autres, ce serait donc véritablement une aubaine si Luchini pouvait théoriser longuement sur tel ou tel sujet de théâtre et/ou de cinéma. Or, si cela lui arrive bien entendu, ce n'est aussi et très souvent (comme ici précisément) pas le cas. En faisant cela, en refusant de parler sérieusement, de se soumettre aux questions des interviews, Luchini crée ainsi une sorte d'attente qui crée elle-même un suspens, puisqu'en ne répondant pas franchement aux questions sérieuses des animateurs, il 'déçoit'. Le désir de celui qui dirige l'émission est par conséquent non assouvi. De même, à travers cette démarche, l'acteur entre dans un personnage qui, par le langage et le comportement, offre une image populaire et comique.

Par ses premiers rôles au cinéma dans des films d'auteur et/ou dans des films plus populaires, par ses premiers seul en scène et par ses premières apparitions médiatiques, Fabrice Luchini véhicule donc, dès ses débuts, plusieurs images. Incarnée fortement par le langage, la première est d'abord liée à ses connaissances (littéraires, artistiques…) qu'il transmet au théâtre mais aussi – et nous ne l'avons peut-être pas assez dit ici – par ces références pointues dans ces domaines, références auxquelles il n'hésite pas à faire appel lorsqu'il cite par exemple les grands auteurs. La seconde, associée quant à elle au comique et à un langage plus familier (voire vulgaire et argotique) se caractérise par le fait que l'acteur ne souhaite pas – à la télévision en l'occurrence – tomber dans 'l'esprit de sérieux' ; ce qui lui permet en outre de se rapprocher de son public, que celui-ci soit représenté par les spectateurs de théâtre, de cinéma ou par les téléspectateurs du petit écran. Pourtant, son oscillation au cinéma entre films d'auteur et films populaires à cette période où il devient célèbre, crée déjà chez ce public un sentiment de confusion, si bien que définir Fabrice Luchini entre les années 1980 et les années 1990 et post-1990 pose le fait que l'acteur, de ses débuts jusqu'au moment de sa reconnaissance, paraît d'abord inclassable. Il faut en fait attendre quelques années avant que cette image ambigüe ne s'installe dans l'esprit collectif, notamment par la diversité de ses rôles au cinéma.

DEUXIEME PARTIE

JEU ET LANGAGE

B.I. Quels rôles pour quel langage ? Construction de sa *persona*.

Parmi les personnages incarnés par l'acteur tout au long de sa filmographie, se dégagent donc certains types de rôles qui vont construire naturellement sa *persona*. Nous en avons en réalité relevé neuf et les avons récapitulés sous la forme ci-dessous (on notera d'ailleurs qu'on peut retrouver dans le même film plusieurs types de personnages) :

- **1969 - 1990 : Jeune garçon** (souvent en proie à la passion amoureuse) / rôles basés autour de la discussion (romantique, amoureuse…) - **4 films**

- 1 film de Philippe Labro : *Tout peut arriver* (1969)
- 2 films d'Éric Rohmer : *Le Genou de Claire* (1970) et *Les Nuits de la pleine lune* (1984)
- 1 film de Christian Vincent : *La Discrète* (1990)

- **1970 - 2016 : Beau parleur - 8 films**

- 2 films d'Éric Rohmer : *Le Genou de Claire* (1970) et *Les Nuits de la pleine lune* (1984)
- 1 film de Christian Vincent : *La Discrète* (1990)
- 2 films de Laurent Tirard : *Molière* (2007) et *Astérix et Obélix au service de sa majesté* (2012)
- 1 film de Philippe Le Guay : *Alceste à Bicyclette* (2013)
- 1 film de Christian Vincent : *L'Hermine* (2015)
- 1 film de Bruno Dumont : *Ma Loute* (2016)

- **1978 - 2016 : Exubérant / excentrique / original / isolé de la société - 5 films**

- 1 film d'Éric Rohmer : *Perceval le Gallois* (1978)
- 1 film de Laurent Tuel : *Jean-Philippe* (2006)
- 1 film de Philippe Le Guay : *Alceste à Bicyclette* (2013)
- 1 film de Anne Fontaine : *Gemma Bovery* (2014)
- 1 film de Bruno Dumont : *Ma Loute* (2016)

- **1978 - 2016 : Personnage en costume – films souvent à caractère historique – 9 films**

- 1 film d'Éric Rohmer : *Perceval le Gallois* (1978)
- 1 film de Yves Angelo : *Le Colonel Chabert* (1994)
- 1 film de Edouard Molinaro : *Beaumarchais l'insolent* (1996)

- 1 film de Philippe de Broca : *Le Bossu* (1997)
- 2 films de Laurent Tirard : *Molière* (2007) et *Astérix et Obélix au service de sa majesté* (2012)
- 1 film de Philippe Le Guay : *Alceste à Bicyclette* (2013)
- 1 film de Christian Vincent : *L'Hermine* (2015)
- 1 film de Bruno Dumont : *Ma Loute* (2016)

- **1985 - 2012 : Professeur (de lycée et/ou d'université) - 3 films**

- 1 film de Patrick Schulman : *P.R.O.F.S* (1985) - lycée
- 1 film de Cédric Klapisch : *Paris* (2008) - université
- 1 film de François Ozon : *Dans la maison* (2012) - lycée

- **1986 - 2015 : Avocat/Juge - 4 films**

- 1 film de Costa Gavras : *Conseil de famille* (1986) - avocat
- 1 film de Anne Fontaine : *La Fille de Monaco* (2008) - avocat
- 1 film de Anne Le Ny : *Les Invités de mon père* (2010) - avocat
- 1 film de Christian Vincent : *L'Hermine* (2015) - Président de Cour d'Assises

- **1990 - 2019 : Personnage voué à se taire - 4 films**

- 1 film de Christian Vincent : *La Discrète* (1990)
- 1 film de François Ozon : *Potiche* (2010)
- 1 film de Hervé Mimran : *Un Homme pressé* (2018)
- 1 film de Rémi Bezancon : *Le Mystère Henri Pick* (2019)

- **1996 - 2016 : Personnage qui perd le contrôle / angoissé / hypocondriaque / dépressif, maniaque… - 7 films**

- 1 film de Claude Lelouch : *Hommes, femmes : mode d'emploi* (1996)
- 1 film de Philippe Le Guay : *Le Coût de la vie* (2003)
- 1 film de Cédric Klapisch : *Paris* (2008)
- 1 film de François Ozon : *Dans la maison* (2012)
- 1 film de Anne Fontaine : *Gemma Bovery* (2014)
- 1 film de Emma Luchini : *Un début prometteur* (2015)
- 1 film de Bruno Dumont : *Ma Loute* (2016)

- **2003 - 2016 : Bourgeois / cadre supérieur** (cherchant ou non à s'émanciper de son milieu) **- 8 films**

- 3 films de Philippe Le Guay : *Le Coût de la vie* (2003), *Les Femmes du sixième étage* (2011) et *Alceste à bicyclette* (2013)
- 1 film d'Anne Le Ny : *Les Invités de mon père* (2010)
- 2 films de François Ozon : *Potiche* (2010) et *Dans la maison* (2012)
- 1 film de Christian Vincent : *L'Hermine* (2015)
- 1 film de Bruno Dumont : *Ma Loute* (2016)

Si, comme on le voit ici, le premier type de rôle, « un jeune garçon en proie à la passion amoureuse » se cantonne des années 1969 à 1990, c'est-à-dire la période correspondant aux films d'Éric Rohmer et à celui de Christian Vincent, on remarque cependant que les suivants : exubérant/excentrique/original/isolé de la société, personnage à costumes, personnage de professeur, avocat, beau parleur et personnage voué à se taire, pallient quant à eux une période qui se situe des premières années (1978, 1985, 1986, 1990 et 1996) jusqu'en 2019. Le type bourgeois/cadre supérieur ne débutant quant à lui qu'à partir des années 2000 (2003 exactement). Cela marque donc un premier critère : celui sans doute lié à l'âge de l'acteur (Fabrice Luchini a entre trente et quarante ans dans le premier cas et une cinquantaine d'années dans le second).

Parmi les neuf films à costumes cités, notons aussi qu'ils sont le plus souvent à sujet historique[348] : *Perceval le Gallois* (rôle-titre), *Le Colonel Chabert* (Derville), *Beaumarchais l'insolent* (rôle-titre), *Le Bossu* (Gonzague) et dans les années 2000 : *Molière* (M. Jourdain) et *Astérix et Obélix au service de sa majesté* (César). Dans ces films et par ailleurs, mis à part pour *Perceval le Gallois* et *Beaumarchais l'insolent*, Luchini n'a pas le rôle principal mais joue aux côtés des rôles-titres incarnés par : Depardieu dans *Le Colonel Chabert*, Daniel Auteuil dans *Le Bossu* et Romain Duris dans *Molière*. Cette remarque s'applique moins pour *Astérix et Obélix* qui est un film choral.

De cette classification, se dégage aussi le fait que ses rôles sont le plus souvent associés au langage (soit dans des films basés autour de la conversation, soit à contrario, où le personnage peine à se faire entendre). De plus, nous avons aussi beaucoup de rôles qui renvoient au physique et/ou à l'allure du personnage (exubérant, excentrique, personnage en costume,

[348] On notera entre parenthèses dans la liste qui suit le rôle de Fabrice Luchini dans ces films.

bourgeois), ce qui nous permet de dire également à ce stade que la figure de l'acteur semble se définir autant par l'image véhiculée par les personnages que par le langage utilisé par ces derniers.

Nous avons choisi de nous intéresser en priorité aux films qui dépassent le million d'entrées. Cela dit, le corpus peut être élargi, par exemple lorsque nous avons affaire à des personnages qui ont un impact non-négligeable sur la construction ou l'évolution de la *persona* de Fabrice Luchini. Enfin, il est bon de préciser que l'analyse qui va suivre ne suit pas l'ordre chronologique des films (étant donné qu'on peut retrouver un type de personnage dans des films datant d'époques différentes) mais va plutôt se faire selon les types d'individus incarnés : d'abord un personnage qui perd le contrôle et un lié au savoir et à la littérature (le rôle pouvant d'ailleurs posséder les deux composantes) et d'autres qui relèvent alors plus d'une position sociologique : un personnage dit 'bourgeois' et un associé au langage dans des films historiques.

B.I.1. Un personnage qui perd le contrôle (*Hommes, femmes : mode d'emploi* ; *Le Coût de la vie* ; *Paris* ; *Dans la maison*).

Dans *Hommes, femmes : mode d'emploi* (1996) de Claude Lelouch, *Le Coût de la vie* (2003) de Philippe Le Guay, *Paris* (2008) de Cédric Klapisch et *Dans la maison* (2012) de François Ozon, le personnage incarné par Fabrice Luchini va en effet avoir du mal à se maîtriser, soit à cause d'une situation, soit encore à cause d'une réalité physique ou mentale existant en amont de cette situation ; un trait de caractère pourra alors accentuer l'impossibilité pour ce personnage de gérer certains événements qui vont se présenter à lui. Par ailleurs, si ces personnages sont le plus souvent odieux et agaçants, ils peuvent aussi devenir touchants, voire attachants. Enfin, la plupart du temps, ces personnages et les situations dans lesquelles ils se retrouvent sont aussi source de comique.

Dans l'histoire du cinéma (français mais aussi étranger), il est fréquent de retrouver ce type de personnage 'perdant le contrôle' d'une situation. Bertrand Guyard, journaliste au *Figaro*, affirme en effet dans un article intitulé « Dix films où les héros perdent le contrôle » : « Kubrick, De Palma, mais aussi les réalisateurs français Autant-Lara, Sautet, Lautner, Pinoteau... ont émaillé leurs films de scènes où l'excès est roi. Elles sont dramatiques, drôles, parfois cruelles. Quelques acteurs sont mêmes des icônes de ces scènes dantesques. Nicholson,

Pacino, Pecci, Gabin, de Funès, Cotillard... ont immortalisé des scènes d'anthologie[349] ». Ainsi, l'auteur fait référence autant à des films du milieu du XXe siècle : *La Traversée de Paris* (Claude Autant-Lara, 1956) avec un Gabin en colère et un de Funès empli de folie ; *La Gifle* (Claude Pinoteau, 1974) dans lequel Lino Ventura perd son sang-froid ; mais aussi à certains plus récents tels que *Le Prénom* (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2011) et *Les Nouveaux Sauvages* (Damián Szifron, 2014) dans lesquels la folie est commune à tous les personnages. Guyard ajoute à cette liste certains autres films, comme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) et *Scarface* (Brian de Palma,1983) où cette fois la perte de contrôle est liée à la violence de la guerre par exemple. Si le registre de tous ces films est donc différent, il s'avère pourtant (toujours selon l'auteur) que « [l]'éruption est volcanique. Soudain le héros perd le contrôle, se met en colère... Aujourd'hui, on dit 'péter les plombs'. La métaphore est juste. Les connexions neuronales ne se font plus[350] ».

Dans certains cas, ces types de personnages dits 'en crise' peuvent aussi l'être dans un but spécialement comique, comme ceux imaginés par les frères Coen. C'est ce que note cette fois Louise Vandeginste, journaliste aux *Inrockuptibles* : « On pourrait dire que tous les personnages des films des frères Coen sont des caricatures. Et, en cela, il ne faut pas entendre une critique négative, bien au contraire. Ils font partie des rares héritiers du cinéma burlesque, s'inscrivant en ligne directe avec le cinéma hollywoodien des années 1920 et 1930. Leurs personnages sont grotesques et leurs intrigues toutes plus ou moins des farces[351] ». Ces personnages sont alors plongés dans un désarroi inhérent à leur perte de contrôle :

> Nos personnages coenesques préférés, Larry Gopnik l'homme sérieux (*A Serious Man*) et Barton Fink, le dramaturge du film du même nom, sont deux êtres désemparés face à la cruauté de la vie. Que ce soit une crise spirituelle ou un manque d'inspiration, ils se confrontent à un brusque vide. Ils ne sont plus en possession des moyens qui leur permettaient de saisir la réalité, de la comprendre et d'en maîtriser les tenants et les aboutissants. Soudain, il n'y a plus de lien causal, plus de logique pour expliquer les évènements dont ils deviennent de véritables victimes. Contraints de subir passivement les choses, ils perdent pied[352].

[349] Bertrand Guyard, « Dix films où les héros perdent le contrôle », *Le Figaro*, [En ligne], publié le 13 janvier 2015, disponible sur : //www.lefigaro.fr/cinema/2015/01/13/03002-20150113ARTFIG00299-dix-films-o-les-heros-perdent-le-controle.php.
[350] Bertrand Guyard, « Dix films où les héros perdent le contrôle », *loc.cit.*
[351] Louise Vandeginste, « Le cinéma des frères Coen en 7 motifs récurrents », *Les Inrocks*, [En ligne], publié le 14 août 2020, disponible sur : https://www.lesinrocks.com/2020/08/14/cinema/actualite-cinema/le-cinema-des-freres-coen-en-7-motifs-recurrents/.
[352] *Ibid.*

Dans le film de Lelouch, Luchini joue, aux côtés de Bernard Tapie, un ancien acteur devenu policier. Le film totalisera en tout 1 266 030[353] entrées. Pour Tapie, il s'agit de son premier (et seul) grand rôle au cinéma alors qu'il vient d'être condamné dans l'affaire VA-OM. Il y incarne le rôle de Benoît Blanc, un homme d'affaires intraitable. Les deux hommes vont se rencontrer dans une salle d'hôpital car tous deux souffrent de maux à l'estomac. Mais si Benoît Blanc n'a rien de grave (mise à part une petite anxiété), Fabio Lini (joué par Luchini) est atteint d'un cancer. Seulement, la doctoresse (jouée par Alessandra Martines) ayant reconnu son ancien amant (Benoît Blanc) va pour se venger de leur histoire ancienne intervertir les résultats. Quoiqu'il en soit, les deux hommes décident de partir en hélicoptère pour Lourdes et pendant le voyage vont parler, réfléchir sur la vie, avec comme support les pensées de Pascal. Par les circonstances, le personnage incarné par Luchini est donc un personnage nerveux et angoissé. Ainsi, on retrouve plusieurs scènes représentatives de ce mal-être, notamment à l'hôpital, lorsque Fabio Lini vient consulter le médecin :

> *Lors de sa consultation avec un professeur :*
>
> *Fabio Lini* : J'ai combien de chances réellement sur dix ?
> *Le professeur (joué par Pierre Arditi)* : Réellement neuf, réellement neuf.
> *Fabio Lini* : C'est-à-dire qu'il y a quand même une chance ?
> *Le professeur* : Il y a une malchance mais quand même la plus grande probabilité est de votre côté.
> *Fabio Lini* : Mais s'il y a cette malchance, c'est une malchance radicale ?
> *Le professeur* : Neuf chances sur dix, donc vous pouvez dormir sur vos deux oreilles. Vous savez, il faudrait vraiment un concours de circonstances invraisemblable.
> *Fabio Lini* (*il s'énerve*) : Nan mais vous parlez, vous parlez, je vous demande un truc super simple ! Moi j'attends pas une chance, mais même s'il y en avait une sur mille c'est trop ! C'est hallucinant ce que vous êtes en train de me faire ! Vous êtes en train de me parler, de me parler avec fonction, enfermé dans une fonction.

[353] Chiffre collecté sur le site http://www.jpbox-office.com.




« J'ai combien de chances sur 10 ? » / « Mais même s'il y en avait une sur mille c'est trop ! »[354].

Dans l'image de gauche, l'angoisse est exprimée par l'expression du regard et par les mains croisées et ramenées vers soi, gestes que l'on fait lorsqu'on ne veut pas voir (ou qu'on craint de voir) la réalité. Et dans l'image de droite, elle se traduit par le visage crispé et quasi livide qui diffère d'ailleurs de celui du médecin puisque ce dernier affiche quant à lui un sourire léger. Cette angoisse est donc liée à des problèmes de santé, c'est ce qui fait perdre pied au personnage. Cette inquiétude sera en outre omniprésente tout au long du film, comme par exemple au cours d'une discussion avec l'un de ses collègues :

> Y'a des gens qui peuvent, qui savent être malades, moi je ne peux pas, ça me rend malade. […] Pourquoi il m'aurait dit « le pire n'est jamais décevant » ? C'est qu'il s'attend au pire ! C'est évident ! On ne dit pas à quelqu'un dans une situation pareille « le pire n'est jamais décevant », c'est qu'il s'attend au pire, c'est l'angoisse !! » […] le mec il te dit en te disant au revoir « le pire n'est jamais décevant », tu peux aimer les phrases mais pas des comme ça, « le pire n'est jamais décevant » mais c'est qu'il s'attend au pire, c'est effrayant !

Ajouté au fait qu'il soit réellement malade, certains dialogues définissent même le personnage comme étant (en plus) hypocondriaque et nerveux :

> *Le professeur lui annonce par téléphone qu'il n'a rien (puisque les résultats ont été interchangés par sa consœur) :*
>
> *Le professeur* : Vous n'avez rien, voilà, presque rien.
> *Fabio Lini* : Mais alors toutes ces douleurs que j'ai ?
> *Le professeur* : Bah écoutez, c'est les nerfs voilà, parce que tous les grands nerveux sont persuadés d'avoir toutes les maladies du monde**.**
> *Fabio Lini* : Merci beaucoup Docteur, vous êtes sûre de ce que vous me dîtes là ?

[354] Captures d'écran du film de Claude Lelouch (réal.). *Hommes, femmes : mode d'emploi*, produit par *Les Films 13* (France), sorti en France le 28 août 1996, Fox France, UGC Distribution, 122 minutes.

Sept ans après ce film, nous retrouvons ce type de personnage dans *Le Coût de la vie* : Brett (joué par Fabrice Luchini) est lui aussi nerveux et hypocondriaque. Et à cela va s'ajouter un autre trait de caractère : il est avare, ce qui va accentuer la perte de contrôle du personnage. Ici, à la différence du rôle incarné dans le film de Lelouch (rôle qui n'est pas conçu avant tout pour être drôle), cela provoque donc aussi un effet comique. Le personnage de Brett, conscient de son avarice, décide par ailleurs de tout faire pour y remédier et Héléna, une prostituée de luxe, va l'aider à dépenser, en l'obligeant par exemple à lui offrir une nuit complète dans un hôtel 5 étoiles ou encore un voyage à Venise. Si le film de Lelouch est défini comme « une comédie inhumaine » (tel qu'il l'est inscrit sur le générique) et s'il traite d'un sujet plutôt tragique, *Le Coût de la vie* s'inscrit en revanche dans un registre plus populaire (il s'agit d'une comédie) qui se sert des défauts du personnage pour faire rire les spectateurs.

Le film est par ailleurs ce qu'on appelle un film choral. Il regroupe, entre autres : Vincent Lindon (Coway), Fabrice Luchini (Brett), Géraldine Pailhas (Héléna), Loràn̂t Deutsch (Patrick), Isild Le Besco (Laurence), Claude Rich (Maurice), Camille Japy (Mylène), Catherine Hosmalin (Karine). Comédie de mœurs sentimentale sur l'argent, le film comporte par conséquent des personnages issus de diverses conditions sociales et de ce fait, oppose des figures contrastées. Certains personnages se croisent ou tentent d'entrer en contact, mais tous ne joueront pas ensemble. Ainsi, on assiste à différentes tranches de vie dans lesquelles chaque personnage, qu'il soit riche ou de condition modeste, a un rapport différent à l'argent mais pour tous et de manière générale, celui-ci est pathologique : Coway, chef d'entreprise, n'arrive pas à économiser et dépense sans compter pour son restaurant ; Laurence, héritière d'un père millionnaire, n'a pas besoin de travailler pour vivre mais, souffrant de cette différence, va tout de même se faire engager comme serveuse pour se faire accepter telle qu'elle est ; Héléna, la prostituée, fait payer très cher ses innombrables clients ; et Maurice qui est pourtant très aisé mais pas plus heureux va, pour rompre la solitude, tenter de séduire une femme beaucoup plus jeune que lui. A la sortie, le film fait succès et arrive en tête de la fréquentation des salles (250 000 entrées, dont 80 000 à Paris), devançant même les grosses productions américaines. Il comptabilisera ensuite et au total 1 131 697[355] entrées.

Le personnage de Brett est donc angoissé pour sa santé car il souffre entre autres d'une sérieuse constipation. C'est cette première facette qui va d'abord donner l'effet comique du personnage, comme l'illustre la scène ci-dessous, lorsqu'il se décide enfin à consulter :

[355] Chiffres collectés sur le site http://www.jpbox-office.com.

Chez le docteur :

Brett : C'est vraiment bizarre parce que parfois il y a quelque chose qui bloque et puis parfois tout va bien et je n'y pense plus du tout.
Le médecin : A priori je ne vois pas le problème. Faut que vous fassiez une radio.
Brett : On risque de m'opérer ?
Le médecin : Pas nécessairement, c'est juste pour vérifier.
Brett : C'est peut-être parce que je mange beaucoup de charcuterie et pas assez de légumes. Il paraît qu'il y a des influences.
Le médecin : Non, franchement la charcuterie n'a rien à voir là-dedans.
Brett : Et puis surtout, je ne bois pas assez, non ?
Le médecin : Ça fait longtemps que vous avez des problèmes de constipation ?
Brett : Moi je n'emploierai pas le mot « constipation », je dirais que… d'ordinaire tout va bien, hein… et puis, parfois j'ai du mal à … je ne sais pas comment dire…
Le médecin : Vous avez du mal à aller à la selle…
Brett : Voilà exactement.
Le médecin : Vous allez faire une radio et vous prendrez deux gélules de *Transiteg*, midi et soir, ça devrait faciliter le transit. Il se peut que vous ayez une lésion de l'intestin, c'est très fréquent dans les cas du cancer du côlon mais je ne veux pas vous inquiéter, ce n'est certainement pas ce que vous avez.




« Parfois j'ai du mal à… je ne sais pas comment dire » / « C'est très fréquent dans les cas du cancer du côlon »[356].

Dans ces deux images, on a à la fois une expression un peu 'idiote' (image de gauche) : le regard du personnage est hagard, celui-ci a la tête légèrement baissée (traduisant une honte de son état) lorsqu'il 'avoue' au docteur sa constipation ; puis il traduit ensuite une réelle inquiétude (image de droite) lorsque ce même médecin lui annonce que cela peut être éventuellement le signe d'un cancer : le visage se relève alors, le regard est plus grave et les muscles de la bouche et des

[356] Captures d'écran du film de Philippe Le Guay (réal.). *Le Coût de la vie*, Les Films des Tournelles, sorti en France le 30 juillet 2003, Pathé Films, 100 minutes.

joues tirent quant à eux vers le bas. Le personnage ici fait donc rire – en outre, par les répliques associées à l'image (« C'est peut-être parce que je mange beaucoup de charcuterie et pas assez de légumes. Il paraît qu'il y a des influences ») – mais il fait également pitié, devenant même presque touchant (on ne sait pas si on doit rire ou compatir). On retrouve cela également dans la scène illustrée ci-dessous, lorsque le personnage est assis sur les toilettes et attend que les médicaments fassent leur effet :



Fabrice Luchini dans *Le Coût de la vie*[357].

La seconde caractéristique de ce personnage qui va 'perdre le contrôle' est ensuite, le défaut d'avarice. Celui-ci va se traduire notamment sur le fait d'aller jusqu'à mentir pour ne pas avoir à dépenser un seul centime, comme par exemple dans cette scène :

> *Au restaurant avec ses collègues de travail, au moment de payer l'addition.*
>
> *Un des collègues* : Tu demandes l'addition s'il te plaît ?
> *Brett* (*regard et expression inquiète*) : Bien sûr, Monsieur s'il vous plaît ! On peut avoir l'addition ? Bon, l'apéritif c'est pour moi, pour le reste je sais pas comment on fait, je sais pas… on partage ?
> *Un des collègues* : Non, non, on ne partage pas, depuis trois mois c'est toujours nous qui payons, c'est ton tour.
> *Brett* : Ok, y'a aucun problème, je la prends l'addition. S'il vous plaît je vais payer en carte bleue. C'est quand même pénible ce genre d'insinuation heu… je pourrais me vexer hein. Dix ans qu'on bosse ensemble, en ce moment c'est un peu dur, dis-donc j'attendais un peu plus de soutien et un peu plus de compréhension.
> *Un des collègues* : Mais on te comprend Brett, on compatit. Sauf que là aujourd'hui c'est toi qui payes.
> *Brett* : Je paye l'addition *(il fait son code sur la machine).*

[357] *Ibid.*

Le serveur : Il y a un problème Monsieur.

Brett : Quoi y'a un problème ? Putain j'arrive même plus à me rappeler de mon code… Vous voyez l'état dans lequel vous me mettez quoi ! *(il refait son code*)

Le serveur : Je suis désolé, il y a toujours un problème.

Un des collègues : Si ça ne marche pas avec la carte bleue, t'as qu'à payer par chèque.

Brett : Attends tu t'es donné le mot avec Éric ou quoi toi ? (*il s'énerve*) Vous êtes lourds hein tous les deux, vous êtes extrêmement lourds. J'ai laissé mon chéquier dans mon manteau. (*Il se lève pour aller le chercher aux vestiaires mais au moment de prendre, le range à nouveau dans son manteau)*

Un des collègues (à part) : On arrête.

L'autre collègue (à part) : C'est pas le moment de flancher.

Brett : C'est vraiment bête, j'ai oublié mon carnet de chèques. Je dois avoir assez de liquide…

Un des collègues : A quoi tu joues là ? Tu veux nous faire croire que tu as cent-cinquante euros en liquide sur toi ? Tu te fous de nous ?

Brett : Toi tu me lâches d'abord hein ! Je paye comme je veux, d'accord ?

Un des collègues : J'ai plus de colère pour lui, j'ai que de la pitié. Tu veux que je te dise ce que tu es ? Tu es un radin, t'es petit, t'es rien, t'es minuscule. Salut.




« Tu demandes l'addition, s'il te plaît ? » / « J'arrive même plus à me rappeler de mon code ».




« Tu t'es donné le mot avec Éric ou quoi ? » / « T'es un radin »[358].

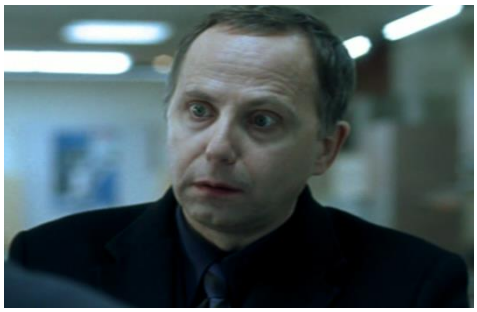
Ici et à nouveau, le visage est inquiet (trois premières images), le mouvement des mains indique une agitation nerveuse (main droite sur la tempe lorsque le personnage se concentre pour se

[358] *Ibid*.

souvenir de son code – image 2 – , main levée lorsqu'il commence à s'énerver contre ses collègues – image 3) ; puis quelques minutes après, lorsqu'on le traite enfin de « radin » (image 4), l'expression change, le regard traduit de la tristesse et du désarroi : le personnage devient touchant. Brett se retrouvera dans cet état à chaque fois qu'il sera confronté au fait de devoir dépenser et perdra donc totalement le contrôle et la maîtrise de lui-même. En outre, on remarque que la plupart du temps, les répliques du personnage ne paraissent pas spécialement drôles en elles-mêmes (elles pourraient très bien être dites sans faire sourire le spectateur) : dans la situation vécue (le spectateur rit alors que le personnage souffre), c'est donc bien le jeu d'acteur de Fabrice Luchini – ses mimiques, ses attitudes, son comportement et ses réactions surdimensionnées – qui provoque l'effet comique. Aussi, le personnage comme on l'a dit est touchant (on s'attriste de le voir prisonnier d'un mal contre lequel il ne peut pas lutter) et drôle, par ce que donne Luchini. On retrouve dans le film d'autres scènes qui traduisent ce caractère et dans lesquelles le visage de l'acteur affiche les mêmes expressions. Par exemple lorsque Brett échange les enveloppes d'une collecte pour un départ à la retraite d'une de ses collègues afin de faire croire qu'il a donné alors qu'il ne donne pas un sou ; ou encore, comme dans la scène retranscrite ci-dessous, lorsqu'il souhaite se faire rembourser d'une bouilloire qui a failli l'électrocuter :

> *Au service après-vente du magasin où il a acheté la bouilloire.*
>
> *Brett* : Bonjour monsieur, j'ai eu un énorme problème avec la bouilloire.
> *Le vendeur* : Est-ce que vous avez la garantie s'il vous plaît ?
> *Brett* : Oui, non seulement j'ai la garantie mais j'ai la photocopie de la facture et le relevé de la carte bleue correspondant. Excusez-moi (*il montre la feuille de garantie bien rangée et triée dans un beau classeur)*. Y'a la petite agrafe dessus, tout est là.
> *Le vendeur* : La garantie est valable deux ans. Ah, elle expire dans dix jours *(Brett fait des yeux de panique)*
> *Brett* : Bah, ce qui veut dire qu'elle est encore valable non ?
> *Le vendeur* : Je vais voir Monsieur (*il cherche sur son ordinateur*).
> *Brett* : Une date de garantie c'est quand même une date de garantie, si vous me dîtes qu'elle est valable encore dix jours, quand même j'estime avoir le droit d'être remboursé, non ?
> *Le vendeur* : Y'a pas de problème monsieur, vous allez être remboursé.
> *Brett* : Ah. Ce n'est pas une question d'argent c'est une question de principe.
> *Le vendeur* : Bien sûr.
> *Brett* : Vous savez qu'aux Etats-Unis il y a des gens qui font des procès pour beaucoup moins que ça.

Le vendeur : Oui, tout va bien je vous dis, on va la changer votre bouilloire.

L'arrivée de Brett au S.A.V / « La garantie expire dans 10 jours ».



« On va la changer votre bouilloire »[359].

Dès lors, si le film de Philippe Le Guay n'a pas pour objectif principal de faire rire (même s'il reste une comédie légère, spécifique à ce réalisateur), le rôle incarné par Luchini est peut-être, parmi tous les autres, le plus comique. On pourrait d'ailleurs comparer ce rôle avec ceux de certaines autres œuvres traitant du même sujet : *L'Avare* de Molière bien sûr (le film de Jean Girault avec de Funès par exemple, sorti en 1980), mais également deux films de Gérard Oury : *La Folie des grandeurs* (1971) avec Louis de Funès et Yves Montand et *La Soif de l'or* (1993) avec Christian Clavier. Or ces films sont portés par des acteurs typiquement comiques dont le jeu repose en grande partie sur le comportement démesuré de leur personnage. Il en est de même dans le film de Fred Cavayé (sorti en 2016) qui a pour titre tout bonnement « *Radin !* » où certains dialogues rappellent en effet ceux de Philippe Le Guay : « T'es toujours aussi radin ? / Non, pas du tout. / Je te rappelle hein que tu m'as larguée la veille de mon anniversaire pour ne pas m'offrir de cadeau. / C'est une coïncidence » ou encore « Vous avez raté votre bus ? / Avec ce qu'on paye en impôts locaux, je le prendrai quand ce sera gratuit ». Or, ici encore, le personnage principal est joué par une figure on ne peut plus comique : Dany Boon, artiste issu du *one-man-show* qui jouera au cinéma exclusivement dans des comédies (et réalisera même le

[359] *Ibid.*

film populaire à succès *Bienvenue chez les Ch'tis*). Nous sommes donc en mesure de penser, en établissant ce parallèle, que l'apport de Fabrice Luchini au rôle proposé par le réalisateur a d'une certaine manière orienté le registre du film, comme le prouvent les propos de l'acteur :

> J'avais dit à Philippe Le Guay qu'un personnage ayant un tel niveau de névrose était indéfendable, peu crédible. Ce n'est pas un radin, c'est un pathologique. Difficile de trouver une équivalence pour le jouer car je ne le comprenais pas. […] Alors, j'ai en effet essayé d'entraîner le personnage vers le comique et de lui donner un côté enfantin, attachant, même si c'est une véritable ordure. J'ai tenté de trouver dans cet être-là des rétractions que j'ai pu avoir quand j'étais flippé au niveau de l'argent[360].

Ce personnage en perte de contrôle est ensuite présent dans *Paris*. Comédie dramatique et film choral, ce film réunit une ribambelle d'acteurs incarnant une dizaine de personnages. Parmi eux : Juliette Binoche, Romain Duris, Fabrice Luchini, François Cluzet, Albert Dupontel ou encore Karin Viard. C'est en outre la seconde fois que le réalisateur fait appel à Fabrice Luchini (après *Riens du tout* en 1992, film dans lequel l'acteur joue le patron des Grandes Galeries).

Dans *Paris*, Roland Verneuil (joué par Luchini) est historien chercheur et professeur à la Sorbonne qui va, au cours du film, décrocher un emploi supplémentaire en tant que guide touristique pour la réalisation d'une émission télévisuelle sur la ville de Paris. Son frère, Philippe Verneuil (joué par François Cluzet), est quant à lui architecte et travaille sur un projet de modernité d'un quartier de la capitale. Romain Duris incarne Pierre, ancien danseur de cabaret au Moulin-Rouge mais qui, malade du cœur et attendant une transplantation cardiaque, a dû mettre un terme à sa carrière artistique. Sa sœur Elise (jouée par Juliette Binoche), bénévole dans une association qui aide les sans-papiers, va ainsi mettre sa vie de côté pour s'occuper de son frère. Pierre, qui aime inventer de sa fenêtre des histoires à partir de la façon dont les gens vivent, aperçoit dans l'immeuble d'en face une jeune femme, Laetitia (jouée par Mélanie Laurent) qui s'avère être une des étudiantes de Roland Verneuil. On a aussi, en bas de la rue où habite Pierre, une boulangère raciste (jouée par Karin Viard) et plus loin dans Paris, un poissonnier des Halles (joué par Gilles Lelouch) et un maraîcher (joué par Albert Dupontel). Si tous ces personnages ne se connaissent pas entre eux, certains vont pourtant se croiser à un moment ou à un autre, vivre un bout de chemin ensemble (Roland Verneuil séduit la jeune étudiante qui elle-même reçoit la visite d'Elise qui elle passera la nuit avec le maraîcher…etc.)

[360] « Fabrice Luchini : "Tout est manipulation" », propos recueillis par Emmanuelle Frois, *Le Figaro*, n° 18343, mercredi 30 juillet 2003, p. 17.

Le film, dans sa définition chorale, se base donc sur tous ces destins entrelacés, de sorte qu'il présente plusieurs séquences de scènes différentes, n'ayant en apparence rien de commun mais qui pourtant se lient les unes aux autres. Le succès du film repose en outre sur la présence de ces acteurs-stars (Romain Duris, Juliette Binoche, Fabrice Luchini, Mélanie Laurent, François Cluzet et Karin Viard), acteurs que Klapisch a choisis en amont pour écrire le scénario avant de sélectionner les autres sur *casting*.

La première scène du film dans laquelle on voit le personnage incarné par Luchini perdre le contrôle est celle qui a lieu dans les catacombes de la ville de Paris pour le tournage de l'émission en question : en plein milieu de la séquence filmée, Roland Verneuil craque et est sur le point de faire un malaise, comme on le voit dans les images suivantes :



Fabrice Luchini dans *Paris*[361].

La seconde, dont voici ci-dessous les dialogues, est lorsqu'il se décide (suite à ce malaise) à consulter un psychanalyste (joué par Maurice Bénichou) :

> *Chez le psychanalyste.*
>
> *Roland Verneuil* : Ne le prenez pas mal mais j'y crois pas du tout. J'ai toujours trouvé tout ce truc-là très très ridicule.
> *Le psy* : C'est quoi tout ce truc-là ?
> *Roland Verneuil* : Bah vous, ici, le divan, la psychanalyse quoi, j'ai toujours trouvé ça complètement con. Je trouve ça débile.
> *Le psy* : Oui. Bah pourquoi vous êtes venu alors ?
> *Roland Verneuil* : Oui, alors évidemment je ne sais pas bien pourquoi je suis venu ici mais le problème, c'est que je n'y crois pas du tout quoi. Je trouve qu'il faut être sacrément naïf pour faire ça, non ?
> *Le psy* : Pour faire quoi ?

[361] Captures d'écran du film de Cédric Klapisch (réal.). *Paris*, produit par *Ce Qui Me Meut* (France), sorti en France le 20 février 2008, Mars Films, 130 minutes.

Roland Verneuil : Bah pour y aller, raconter sa vie, sa petite enfance, avec tout le côté complexe d'Œdipe, « je suis très attachée à ma maman, est-ce que c'est grave ? Combien je vous dois Docteur ? » Il y a un petit côté pathétique, non ?

Le psy : Non.

Roland Verneuil : Moi je n'arrive pas à penser simplement qu'en s'allongeant là-dessus sur le divan et en déblatérant sur son passé, on arrive à (je ne sais pas comment on dit) réparer des plaies. Je suis pragmatique, vous comprenez ça ? Moi je suis concret, donc tout ce qui est machin d'envoûteur, de gourou, c'est pas mon truc. Je suis le contraire d'un naïf, je ne crois qu'à ce que je vois moi.

Le psy : Et vous voyez quoi ?

Roland Verneuil : Bah, moi je suis historien donc dans mon boulot on avance par traces tangibles.

Le psy : Mmmh.

Roland Verneuil : Là vous vous dîtes le gars va très très mal, c'est ça ? Il va très très mal donc il vient ici, il ne s'avoue pas qu'il va très très mal donc il fait le gars qui va très très bien, enfin il met en scène les défenses comme vous dîtes, c'est ça hein ? C'est ce que vous vous dîtes, non ?

Le psy : Non non, je vous écoute. Si vous êtes venu ici, c'est que vous devez sentir qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Vous parliez de traces tangibles…essayez de me dire quelles sont les choses tangibles qui vous ont amené ici.

Roland Verneuil : Alors j'ai un nouveau boulot depuis quelques semaines, je fais un travail de vulgarisation pour la télévision et il y a quelques jours j'ai complètement craqué. J'ai complètement craqué, c'est la première fois que ça m'arrive. J'ai peur maintenant, voilà j'ai peur. J'ai une angoisse que je n'arrive pas du tout à analyser. C'est bizarre hein, je ne la comprends pas. J'ai toujours été assez fort pour analyser les choses, déceler ce qui n'allait pas, résoudre les problèmes, c'est mon activité de base ça, résoudre les problèmes (*il se met à pleurer et sort un mouchoir).* Excusez-moi, j'y arrive pas. C'est complètement con, je me mets à pleurer comme un con. Putain vous êtes fort, vous avez gagné.

Le psy : Non, je n'ai rien gagné du tout. Vous savez ça ne me fait pas spécialement plaisir que vous vous mettiez à pleurer.

Roland Verneuil : C'est pas grave, allez.

Le psy : Si, il y a des choses graves. En pleurant vous venez d'admettre que vous avez une souffrance quelque part. Vous avez compris un truc très important.

Roland Verneuil : J'ai compris quelque chose là ?

Le psy : Oui. Vous venez de comprendre que l'inconscient ça existe, il vient de vous apporter une preuve tangible, comme vous dîtes. On dit souvent que quand on vient voir un psy, le

patient a déjà fait la moitié du chemin…quelque chose qui est arrivé récemment dans votre vie ?

Roland Verneuil : Non, à part mon nouveau boulot…oui alors oui, mais alors là vous allez vous foutre de ma gueule…

Le psy : Oh non non, je ne suis pas là pour me foutre de vous. Alors dîtes-moi.

Roland Verneuil : Non mais ça a peut-être aucun rapport.

Le psy : Allez-y.

Roland Verneuil : Mon père est mort il y a un mois.

Le psy : Effectivement (*il émet un rire nerveux mais se retient)*




Début de l'entretien / « Non, non… Je vous écoute ».




(*il se met à pleurer*) / « J'ai compris quelque chose là ? »[362]

Si l'on retrouve donc toujours les mêmes expressions, c'est-à-dire celles qui oscillent entre inquiétude et désarroi (et qui peuvent à nouveau donner un effet comique, lorsqu'elles s'accompagnent par exemple de répliques comme « J'ai compris quelque chose là ? »), la scène fait référence en plus de cela à un aspect privé de la vie de l'acteur qu'il rend d'ailleurs souvent publique : le fait qu'il soit lui-même en analyse depuis de nombreuses années : « Je suis sur un divan depuis 39 ans[363] » dit en effet Luchini à Marc-Olivier Fogiel dans l'émission « Le Divan » en 2015. Or ce qui est drôle ici justement, c'est que le personnage du film affirme quant à lui ne pas croire du tout à ce genre de choses, comparant même le psychanalyste à un « gourou » et à un « envoûteur ». Aussi, même si la scène est bien sûr drôle dès le début grâce aux dialogues et au scénario (le personnage dit qu'aucun événement particulier ne s'est passé alors qu'il vient de perdre son père – d'où le rire nerveux du psychanalyste), le comique se renforce encore par

[362] *Ibid.*

[363] Fabrice Luchini, « Le Divan », émission animée par Marc-Olivier Fogiel et diffusée sur *France 2* le mardi 03 février 2015.

le fait que ce soit Fabrice Luchini dans ce rôle (on a l'impression de le voir dans sa vie de tous les jours) et en même temps on ne sait plus trop car les propos du personnage sont en contradiction avec l'image que donne l'acteur de cette vie privée. Cédric Klapisch joue donc avec l'ajout de ce dernier élément.

Dans *Dans la maison* de François Ozon en revanche, c'est à travers ce que raconte le scénario que le personnage incarné par Luchini va perdre le contrôle. Sortie en octobre 2012, cette comédie dramatique adaptée d'une pièce de théâtre espagnole (*Le Garçon du dernier rang* de Juan Mayorga) comptabilisera 1 195 518[364] entrées ; le réalisateur recevant *le Coquillage d'or du meilleur film* et le *prix du meilleur scénario* en clôture du 60e Festival international de Saint-Sébastien (Espagne). L'histoire est celle d'un professeur de français, Germain (joué par Fabrice Luchini) qui, lassé de corriger toujours les mêmes copies médiocres, donne son dévouement à un élève dénommé Claude (joué par Ernst Umhauer) car il sent chez celui-ci des capacités à écrire. Le film va donc tourner autour de cette activité : Claude écrit, parties après parties, le déroulement de la vie d'une famille d'un de ses camarades, Rapha (joué par Bastien Ughetto), chez qui il vient régulièrement pour lui donner des cours de mathématiques. Dans ses rédactions, Claude décrit ainsi le quotidien d'un père (« Rapha père », joué par Denis Ménochet) préoccupé par son travail, et d'une mère au foyer (jouée par Emmanuelle Seigner) dont l'activité principale consiste à lire des magazines de décoration. Claude fait ensuite lire ce qu'il a écrit à son professeur et ce dernier à sa femme (jouée par Kristin Scott Thomas). Le suspens s'installe quand l'élève s'immisce de plus en plus dans l'intimité de la famille, allant même jusqu'à provoquer de réels événements pour donner plus de crédibilité à ses rédactions, en y insérant des péripéties percutantes (comme séduire la mère de famille).

Oscillant entre « la réflexion artistique, la comédie et le thriller[365] », le film se base entre autres sur cette relation (ici étrange) qu'entretient le professeur avec son élève mais aussi, et c'est ce qui va nous intéresser, sur le fait que cet élève va peu à peu totalement maîtriser (voire manipuler) son professeur, au point de lui faire perdre le contrôle de la situation, comme le montre par exemple la scène ci-dessous, entre Germain et sa femme :

> *Avec sa femme, après lui avoir fait lire une autre partie.*
>
> *Sa femme* : Oui, tu as raison, il a un don mais sa seconde version est encore plus ironique, plus méprisante.

[364] Chiffre collecté sur le site http://www.jpbox-office.com.
[365] Marie-Aimée Bonnefoy, « Luchini, prof de lettres », *Charente Libre*, [En ligne], publié le mercredi 10 octobre 2012, disponible sur : https://www.charentelibre.fr/culture-et-loisirs/theatre/luchini-prof-de-lettres-6301803.php.

Germain : Tu trouves toi ?

Sa femme : Oui. Là il te manipule. Tu veux lui apprendre la littérature mais c'est lui qui te donne une leçon.

Au fil du temps, cette manipulation va prendre de plus en plus d'ampleur, car si les premières rédactions ne concernaient que Rapha et sa famille, Claude décide d'y ajouter tout à coup le personnage du professeur. Alors que Germain lit un nouveau chapitre de l'histoire de Claude, il s'aperçoit en effet que l'élève l'a inséré dans l'histoire et ce, pour se venger de l'humiliation que vient de faire subir le professeur à Rapha, alors que ce dernier lisait devant toute la classe une rédaction livrant des choses personnelles. L'image à l'écran fait donc apparaître le professeur au milieu des élèves (alors que Claude et Rapha ne sont en réalité que tous les deux), ceux-ci discutant de ce qui vient d'arriver :



« Il m'a foutu à poil devant toute la classe » / « Ah, c'est sûr qu'il l'a mal pris »[366].

Rapha : Je me suis senti comme une merde.

Claude : Tu oublies ce con et tu te concentres là-dessus. […]

Rapha : C'est comme s'il m'avait foutu à poil devant toute la classe.

Germain : Ah, c'est sûr qu'il l'a mal pris hein…

Claude : Fallait pas lui faire ça.

Germain : Je me suis contenté de corriger ses fautes de syntaxe et d'orthographe.

Claude : Oui mais vous n'auriez pas dû insister quand ils ont commencé à rire. Il fallait couper net.

Rapha : Je voudrais qu'il vive la même chose. Je pourrais lui casser la gueule, lui casser la gueule et brûler sa bagnole.

Claude : Je crois pas qu'il ait une voiture.

Germain : Moi je ne sais pas conduire mais ma femme, elle, elle a une voiture.

Rapha : Alors lui casser la gueule, sa gueule de connard de prof !!!

[366] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Dans la maison*, produit par *Mandarin Production*, sorti en France le 10 octobre 2012, Mars Films, 105 minutes.

Claude : Tu pourrais faire mieux.

Rapha : Quoi ?

Claude : Ecrire un article dans *Le Flambeau*, raconter ce qui s'est passé, de ton point de vue.

Germain : Tu l'encourages à écrire contre moi dans *Le Flambeau* ??

Claude : Oui pourquoi pas ? Il faut que le personnage de Rapha existe plus, non ?




« je pourrais […] brûler sa bagnole. » / « Tu l'encourages à écrire contre moi dans *Le Flambeau* ? »[367]

Dans cette scène, le personnage incarné par Luchini commence donc à perdre pied car il se rend compte qu'il est manipulé : Claude soutenant son ami et l'encourageant même à dénoncer le professeur. L'image à l'écran de Germain – dont les expressions expriment d'abord l'étonnement plus que l'inquiétude – est celle d'un homme un peu ballot, sans défense, alors que sa première intention (rappelons-le) était d'aider son élève à écrire. Ce contraste, entre la bienveillance du professeur et la manipulation de l'élève, produit par conséquent un certain effet comique, en même temps qu'il éveille chez le spectateur un sentiment de pitié envers le personnage puisque celui-ci se trouve alors en position de victime. Et pourtant, comme le montre ensuite la scène ci-dessous, Germain n'a pas spécialement envie de se défendre, restant presque soumis à ce qui lui arrive et affirmant même à sa femme que l'élève a raison :

La famille Rafa est à table. Claude a été invité à partager le repas avec eux.

La mère (parlant du professeur) : Rapha dit qu'il est très bizarre cet homme. Un peu aigri.

Claude : Bah je crois qu'il aurait aimé être écrivain et qu'il est prof de français.

La mère : Bah, l'un n'empêche pas l'autre.

Claude : Ouai mais je crois qu'il n'a pas de talent et ça le rend aigri.

Germain fait lire à sa femme cette partie.

La femme : « Aigri », ça ne te dérange pas qu'il parle de toi comme ça ?

Germain : Il a pas tort.

La femme : T'es maso.

[367] *Ibid.*

Dans ces dialogues, ce qui est important aussi et qui rejoint certains aspects du film de Klapisch, c'est que nous retrouvons en partie, dans la figure de ce professeur qui « aurait aimé être écrivain » mais qui n'est que « prof de français », un autre clin d'œil à Luchini en tant qu'acteur de théâtre cette fois, puisque cela renvoie à l'image savante véhiculée par ce biais.

Autre moment enfin où dans le film, la manipulation de l'élève envers son professeur atteint son paroxysme, surgit lorsque Claude demande à Germain de transgresser le règlement du lycée. En effet, la famille Rapha ne voyant pas chez leur fils de réels progrès en mathématiques, Claude s'inquiète de ne plus pouvoir retourner 'dans la maison' car les parents vont certainement décider d'engager un réel professeur. L'élève va donc demander à Germain de voler le sujet de mathématiques, afin que Rapha obtienne une bonne note. Ainsi, les parents penseront que cela est dû au soutien de Claude et accepteront finalement de le garder. Or, le professeur acceptant le délit et celui-ci arrivant aux oreilles de la direction, Germain est renvoyé du lycée et sa femme, définitivement agacée par l'ampleur des événements, le quitte sur-le-champ. Le professeur se retrouve même, à la fin du film, dans une maison de repos. Comme dit précédemment, c'est donc avant tout le scénario qui produit la déchéance du personnage et qui place celui-ci dans une situation sur laquelle il n'a plus aucune maîtrise, mais dans le même temps, cela fait écho à une autre composante de l'image de l'acteur : le désir de transmission (ici, d'un professeur à son élève).

Les quatre rôles incarnés par Fabrice Luchini dans ces films dégagent donc diverses facettes de l'image qui se construit sur la période couvrant la fin des années 1990 (Claude Lelouch), le début des années 2000 (Philippe Le Guay) et les années 2010 (Cédric Klapisch, François Ozon). Ils imposent par conséquent un jeu d'acteur qui doit rendre compte d'un personnage dont l'état est soumis à un désordre lié soit au physique (des problèmes de santé), soit au mental (avarice), soit à un changement de situation créant un stress (un nouveau travail), soit enfin à une position hiérarchique qui se détériore (le professeur manipulé). Aussi, Luchini joue dans tous ces rôles des personnages déstabilisés (voire soumis) qui se trouvent contrariés dans leur position sociale et professionnelle pourtant confortable (policier, cadre moyen, historien, professeur). Il y a en plus dans ces films certains clins d'œil à l'image publique (voire privée) de l'acteur, même dans des scénarios qui ne sont pas forcément écrits pour lui. Ces connotations renvoient ainsi et parfois à des vérités qui concernent l'acteur dans son individualité (rendez-vous chez un psychanalyste, amour de la littérature…) ; elles correspondent donc à l'image que Fabrice Luchini véhicule à ce moment. Mais elles peuvent aussi contredire cette dernière (lorsque cette réalité est fictionnellement déguisée). On voit enfin

que dans ces années-là, Luchini incarne des rôles qui s'orientent de plus en plus vers le comique (de situation principalement) et que son jeu bâtit (voire modifie) parfois même le registre des films.

B.I.2. Des rôles liés au savoir et à la littérature (*Paris*, *Dans la maison, Gemma Bovery*).

Très souvent aussi, Fabrice Luchini incarne au cinéma des rôles liés au savoir et/ou à la littérature. Dès le début de sa carrière, il est professeur de lycée dans *P.R.O.F.S*, puis instituteur dans *L'Arbre, le maire et la médiathèque* ; et plus tard, professeur d'histoire dans *Paris*, de français dans *Dans la maison*. Dans *Gemma Bovery* d'Anne Fontaine (2014), il joue un boulanger passionné de littérature. Ces trois derniers films vont nous intéresser, le premier ayant déjà fait l'objet d'une analyse, le second n'ayant pas atteint le million d'entrées. En tant que professeur, les personnages sont en effet dotés de connaissances riches et solides puisque leur but est d'instruire les étudiants et les élèves. Dans *Gemma Bovery* en revanche, l'acteur est boulanger donc ne transmet pas à proprement parler de connaissances, mais celles-ci sont néanmoins très pointues, notamment sur Flaubert. Notons par ailleurs qu'il existe d'autres films où Luchini incarne un homme en lien avec la littérature et/ou le théâtre : *Alceste à Bicyclette* (Le Guay, 2013), *Le Mystère Henri Pick* (Rémi Bezançon, 2019). Via l'étude de ses rôles dans *Paris*, *Dans la maison* et *Gemma Bovery*, analysons par conséquent comment les réalisateurs (surtout à partir des années 2000) utilisent l'image de l'acteur dans sa dimension savante et ce, soit pour inventer le personnage (dans ce cas le rôle est écrit sur mesure pour Luchini), soit pour l'inspirer (alors certains détails vont se révéler non-anodins).

Dans *Paris*, le personnage joué par Luchini est professeur d'Université, c'est-à-dire qu'il est à la fois enseignant (nous imaginons – au vu de l'âge des étudiants – en licence ou en master) mais aussi chercheur. De plus, ce professeur donne des cours à la Sorbonne (Paris), ce qui accentue le caractère très érudit du personnage. Mais, nous l'avons précisé, ce spécialiste de l'Histoire va également être sollicité pour participer à un documentaire télévisé sur la ville de Paris, ce qui renforce alors la dimension de transmission de ce savoir. Voici par exemple les dialogues retranscrits de la scène où la production de l'émission vient le solliciter :

> *En terrasse près du Palais Royal. Roland Verneuil a rendez-vous avec la personne de la chaîne télévisée.*
>
> *Roland Verneuil* : J'vais être franc avec vous hein, je suis partagé. Je ne suis pas sûr du tout. D'abord l'idée de la vulgarisation de l'Histoire me déprime complètement. Je ne suis pas sûr

qu'on rende un grand service à l'Histoire et d'ailleurs aux spectateurs, avec cette volonté de tout démocratiser. Ne prenez pas ça pour un caprice d'expert mais quand je vois toutes ces émissions de télévision, sur des chaînes nationales, où on voit des collègues expliquer la vraie nature de Louis XVI, l'histoire de la Commune, la Révolution française, l'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, je ne suis pas sûr que ça serve à grand-chose.

Le journaliste : Je comprends complètement vos réticences hein. C'est vrai, quand on est un grand historien comme vous…

Roland Verneuil : Ola, vous y allez là, vous vous dîtes « il n'acceptera jamais ma grosse merde » alors vous sortez les tartines…

Le journaliste : Ah non pas du tout, vraiment, vous vous méprenez je…non. Non non.

Roland Verneuil : Bon, ne vous fatiguez pas, je vais réfléchir.

Le journaliste : Mais c'est vraiment entre vos mains. Sans vouloir tartiner comme vous dîtes. Enfin bon sachez quand même qu'il n'y a pas beaucoup de grand historien comme vous spécialisé sur Paris alors… […] Tenez, regardez tous ces gens-là qui viennent visiter le Palais Royal, tout le monde a de la curiosité pour notre patrimoine hein. Tout le monde a le droit d'avoir accès à un savoir comme le vôtre. Pourquoi forcément *Monsieur Tout le monde* ne pourrait pas accéder à…

Roland Verneuil : Bon, c'est atroce ce que je vais vous dire…mais je crois que je vais le faire. Vous savez en France, quand on est chercheur, on cherche surtout à joindre les deux bouts.

Le journaliste : Bah écoutez, quelle que soit votre motivation, moi je serai très très heureux et pas seulement moi hein, le public aussi, tous ces gens…

Roland Verneuil : Voilà, ce que je sais sur Paris, je vais l'offrir à Madame… *(il se tourne vers les gens qui visitent Le Palais Royal)*, à vous Monsieur ! A vous Messieurs Dames là-bas, tout ce que je sais sur Paris, ça va être à vous !



« A vous Messieurs Dames là-bas, tout ce que je sais sur Paris, ça va être à vous ! »[368]

[368] Captures d'écran du film de Cédric Klapisch (réal.). *Paris, loc.cit.*

Les dialogues ci-dessus jouent principalement avec deux choses. D'abord via les propos suivants : « quand on est un grand historien comme vous », « il n'y a pas beaucoup de grand historien comme vous spécialisé sur Paris », « tout le monde a le droit d'avoir accès à un savoir comme le vôtre », formulations qu'on pourrait très bien imaginer être dites par tout journaliste s'adressant à Luchini dans les médias (en transposant bien sûr la figure de l'historien sur celle du spécialiste de littérature ou de théâtre). Puis, dans la réponse donnée par le personnage : « D'abord l'idée de la vulgarisation de l'Histoire me déprime complètement […] avec cette volonté de tout démocratiser », Klapisch prend là à revers cette particularité de l'image de l'acteur (la possible contribution à la démocratisation) puisque les propos contredisent cette fois ce qui émane de Luchini, créant par la même occasion un effet comique. Notons également deux autres détails qui jouent avec ce que laisse paraître l'acteur en dehors de ses rôles au cinéma : faire dire au personnage que c'est justement la télé qui est coupable de ça – « quand je vois toutes ces émissions de télévision » – alors qu'on sait éperdument que Fabrice Luchini en est féru, et un certain langage qui cette fois montre le personnage à travers une autre facette de Luchini : celle plus populaire, avec les mots « grosse merde » ou l'expression « sortir les tartines », formules qu'on peut alors imaginer sortir de la bouche de Luchini (soit dans les médias, soit lors de ses apartés sur scène). Les références précises sur un savoir, ajoutées à ce langage familier et certains clins d'œil, placent donc encore une fois le spectateur devant le personnage du film mais aussi devant Fabrice Luchini lui-même ou en tous cas, tel que nous le percevons à travers son image. D'autres références – plus littéraires cette fois – vont revenir tout au long du film, comme par exemple lorsque Roland Verneuil cite Baudelaire : « C'est dans cet hôtel bigourdan […] qui date du XVIIe siècle que Baudelaire écrivit son célèbre poème *Invitation au voyage*. […] Dans sa préface au *Spleen de Paris*, Baudelaire explique qu'il s'agit d'un ouvrage sans queue ni tête, une forme moderne de poésie éclatée sans rythme et sans rimes, […] » ; et d'autres écrivains tels que Gérard de Nerval, Théophile Gautier et Balzac. Le réalisateur Cédric Klapisch fait donc en sorte que le personnage d'historien parle aussi de littérature, ce qui n'est évidemment pas anodin. Dernier exemple enfin qui confirme cette idée : la scène où le personnage, tombé sous le charme de l'étudiante, réussit à obtenir son numéro de portable et lui envoie des textos :



Sms envoyés par le professeur à la jeune étudiante[369].

Ici encore, nous avons bien les deux dimensions décrites précédemment : un langage familier (« Suis à la fac avec toi, t'es bel, j'te kif trop grav ») et un autre plus poétique, puisque le personnage utilise les mots de Baudelaire, jusqu'à signer de son nom. Enfin, rappelons que le réalisateur n'a pas choisi n'importe quelle université mais la Sorbonne, la plus prestigieuse de Paris, qui permet par conséquent de placer Luchini dans une position sociale très importante, au sein de la culture savante parisienne.

Dans *Dans la maison*, c'est dès la première scène du film que le type de personnage lié au savoir et à la littérature apparaît. Celle-ci met en jeu le professeur et l'intendante du lycée qui tiennent, le jour de la rentrée des classes, les propos suivants :

> *Dans le hall d'entrée du lycée.*
>
> *L'intendante* : Et au fait, tu as lu la circulaire ?
> *Germain* : Ah oui ! Le triomphe de l'égalité républicaine ! C'est encore un truc bien démago ça.
> *L'intendante* : Et bien tu m'as l'air bien pessimiste toi pour une rentrée.
> *Germain* : Bah j'ai lu Schopenhauer tout l'été.

Dès le premier dialogue en effet, Luchini est associé à la langue française et aux grands auteurs : ici le philosophe Schopenhauer. Et si le nom de ce dernier fait écho une nouvelle fois à la culture savante que transmet Luchini sur scène (ou dans certains médias), c'est-à-dire des textes

[369] *Ibid.*

d'autres philosophes par exemple (comme Cioran ou Nietzsche), les deux dernières répliques renvoient dans une certaine mesure à un autre aspect de l'image de l'acteur. En effet, Schopenhauer étant réputé pour être assez pessimiste et le personnage du film n'ayant pas le moral à la rentrée des classes, cela rappelle les propos de Fabrice Luchini lorsque celui-ci dit publiquement qu'il est parfois, dans sa vie privée, angoissé, voire déprimé. Comme si la phrase « j'ai lu Schopenhauer tout l'été » pouvait être prononcée par Luchini en tant qu'individu, on retrouve donc le même rapprochement que tout à l'heure qui confirme en outre l'idée émise par Jacqueline Nacache : « Le chemin qui mène du personnage à l'acteur est parfois inversé, bien des films s'écrivant pour les acteurs et autour d'eux, à partir d'un désir, d'une image, plus prosaïquement d'une stratégie commerciale[370] ». Le cheminement allant même dans cette scène jusqu'à la personnalité de certains philosophes chers à Fabrice Luchini. Pour les spectateurs qui connaissent cette partie de l'image de l'acteur, cela prête donc à sourire, voir à rire et nous pouvons par conséquent affirmer que dans ce type de rôles, une part de dimension comique se crée aussi.

Nouvelle référence aux lectures de l'acteur et à ses grands auteurs : celle instaurée par le nom du lycée où se déroule le film, comme l'illustre cette photo :



Image du début du film, présentant le lycée où se déroule l'histoire[371].

D'après nos recherches, il semblerait qu'en réalité, le lycée dans lequel est tourné le film est le lycée Emilie du Chatelet à Serris : la devanture a donc été changée pour le film. Le fait de remplacer son nom par celui de Gustave Flaubert apparait alors également comme non-anodin (même si et nous le verrons, le choix de Flaubert a aussi été influencé par l'affection du réalisateur pour cet écrivain). On retrouve donc un autre auteur fétiche de l'acteur : Flaubert (rappelons que Luchini a joué *Un cœur simple* au Théâtre Paris Villette en 1996 et sa

[370] Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, *op.cit.*, p. 87.
[371] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Dans la maison*, *loc.cit.*

passion pour le roman *Madame Bovary*). De même et toujours au début du film, une nouvelle référence aux grands auteurs est ainsi faite, lorsque le professeur présente le programme qui va être étudié cette année :

> Cette année sera donc l'occasion d'étudier les grands auteurs de la langue française : La Fontaine, évidemment qui est l'exemple le plus, je dirai, abouti, entre le fond et la forme et surtout vous inciter à écrire, à défendre un point de vue, à vous exprimer, à raconter des histoires. *(La cloche sonne, les élèves commencent à se lever et à sortir de la classe)* Bon, alors n'oubliez pas le devoir sur les adjectifs pour lundi. Et essayer de lire un peu, je veux vous voir avec des bouquins de temps en temps, oubliez vos portables. Je compte sur vous, des livres, des livres, de la curiosité.



« La Fontaine, évidemment qui est l'exemple le plus, je dirai, abouti, entre le fond et la forme »[372].

On comprend très vite ici également que François Ozon n'a pas choisi l'auteur des Fables par hasard. Remarquons bien aussi les termes « La Fontaine évidemment » et ce détail soulevé par le professeur : « l'exemple le plus, je dirai, abouti entre le fond et la forme » qui accentue le contenu des propos comme si à nouveau encore on entendait ces phrases prononcées par Fabrice Luchini, passionné de lettres et de théâtre, plutôt que par le personnage. Comme dans *Paris*, ces références aux auteurs seront ainsi présentes tout au long du film : La Fontaine via les mots de la fable *Le Chêne et le Roseau* : « Rapha…Rapha…Toi tu penses que tu as été humilié mais en fait tu as été bousculé c'est tout. Toi tu es jeune, tu es en plein apprentissage. Tu es comme le roseau de la fable de La Fontaine : tu plies mais tu ne romps pas (*il prend le livre des Fables*). Vous vous rappelez ? Le Chêne et le Roseau : « Le Chêne un jour dit au roseau / Vous avez bien sujet d'accuser la Nature » etc etc… / Du bout de l'horizon accourt avec furie / Le plus terrible des enfants / Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs. / L'Arbre tient bon ; le Roseau plie[373] » ; et bien d'autres encore : « Bon je t'ai apporté de la lecture : Tchekhov,

[372] *Ibid.*
[373] Retranscription des dialogues du film.

Dickens et le génie : Flaubert, *Madame Bovary*[374] ». Le personnage incarné par Luchini est donc frappant de connotations, de significations qui placent l'acteur dans une position d'enseignant bien sûr mais au-delà, dans un rôle de transmission littéraire, position qui rappelle donc l'image de Luchini au théâtre. D'ailleurs, Germain ne fait pas seulement qu'enseigner la littérature au sens large du terme, c'est-à-dire comme n'importe quel professeur, mais va même jusqu'à donner à l'élève des conseils pour écrire, comme celui d'être au plus près de ses personnages : « La première question que doit se poser un écrivain, c'est 'pour qui est-ce que j'écris ?' dit le professeur. Pour qui est-ce que tu écris toi ? […] Ce qui est rare, c'est de s'approcher au plus près des personnages, sans à priori, sans les condamner… Pense à Flaubert, c'est l'exemple parfait, il ne condamne pas ses personnages[375] », ou encore donner du sens à l'action : « C'est la question en or, c'est la question qu'il faut entrer dans l'esprit du lecteur : 'que va-t-il se passer ?' poursuit-il. Tu peux faire un roman policier, tu peux faire un drame shakespearien, il n'y a qu'une seule question que tu dois te poser : comment je résous le problème de 'que va-t-il se passer ?'. Pas de trêve pour le lecteur, il doit être mis sous pression ».

Du côté du réalisateur, si les répliques et le rôle de Germain n'ont pas été écrits spécialement pour l'acteur, François Ozon avoue quand même s'être servi de certaines de ses composantes : « J'ai joué avec ce que représente Fabrice Luchini dans l'imaginaire collectif, dit en effet celui-ci, jusqu'à assommer son personnage avec un exemplaire de *Voyage au bout de la nuit* […][376] ».



Le personnage du professeur assommé par un exemplaire du *Voyage au bout de la nuit* de Céline[377].

Le cinéaste, qui a bien sûr et aussi choisi les auteurs selon ses goûts personnels, a donc tout de même songé à Fabrice Luchini pour certaines scènes (comme celle présentée ci-dessus) : « J'ai

[374] *Ibid.*
[375] *Ibid.*
[376] François Ozon, « Comment François Ozon s'est sauvé de chez lui », propos recueillis par Aureliano Tonet, *Le Monde*, mercredi 10 octobre 2012, p. 21.
[377] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Dans la maison*, *loc.cit.*

choisi des auteurs que j'aime, explique Ozon, et qui me semblaient justes par rapport à ce que je voulais raconter. *Voyage au bout de la nuit* s'est imposé lorsque Luchini est assommé par un livre. La Fontaine, c'est moi. Flaubert était important car c'était un écrivain cinéaste, un écrivain behavioriste qui décrivait des comportements[378] ». Luchini a en effet et finalement apporté peu de choses : « Très peu : ainsi l'idée de faire assommer le personnage par *Le Voyage au bout de la nuit* [sic] de Céline est de François Ozon. Ça m'a bien plu. Moi, j'ai simplement apporté deux ou trois choses : l'épaisseur des livres que le prof donne à lire à son élève, un conte de Flaubert, et une réplique que j'ai empruntée à ce grand auteur qu'est Johnny Hallyday, à propos de l'art contemporain : "Je ne suis pas sûr que ça se vende"[379] ».



« Je t'ai apporté un peu de lectures »[380].

L'histoire de *Gemma Bovery* se passe quant à elle dans un petit village de Normandie où Martin Joubert (joué par Fabrice Luchini), ancien éditeur parisien, s'est retiré pour reprendre la boulangerie de son père. Comme dit précédemment, le personnage est (entre autres par son passé d'éditeur) passionné de littérature et notamment du roman de Flaubert, *Madame Bovary*. Or, lorsque s'installe dans la maison voisine un couple d'anglais dont le nom de famille est Bovery et leurs prénoms Charles et Gemma (joués par Jason Flemyng et Gemma Arterton), Martin est persuadé que ceux-ci sont l'incarnation des personnages du roman. Fasciné par la beauté de la jeune femme dont le comportement se rapproche de plus en plus de celui de Madame Bovary dans le roman (elle s'ennuie, va prendre comme amant le jeune châtelain du village…), Martin va tout faire pour que le destin de Gemma ne soit pas le même qu'Emma

[378] François Ozon, « L'ode à la fiction de François Ozon, "On est des voyeurs, des manipulateurs" », *La Voix du Nord*, mercredi 10 octobre 2012, p. UNE-TOUTES_34.
[379] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, ou l'art de ne pas trop en faire (!) », propos recueillis par Jean Serroy, *Le Bien public*, dimanche 7 octobre 2012, p. Arts & Loisirs33.
[380] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Dans la maison*, *loc.cit.*

Bovery qui, chez Flaubert, finit par se suicider à l'arsenic. De manière obsessionnelle, le personnage passe son temps à surveiller de près et de loin le quotidien du couple.

Cette adaptation cinématographique est tirée d'une bande dessinée elle aussi inspirée du roman et créée par la Britannique Posy Simmonds. Si les dialogues ont été réécrits car « il y a beaucoup de prose dans le livre de Posy Simmonds[381] » affirme la réalisatrice du film Anne Fontaine, si la fin a été imaginée et si certaines scènes n'existent pas dans le livre, le film respecte néanmoins la trame tout en se révélant, selon la réception critique, « plus lumineux[382] ». Le couple Fabrice Luchini/Gemma Arterton (le hasard a fait que l'actrice porte ce prénom) semble fonctionner et Fabrice Luchini est jugé « impeccable[383] », « très Frenchy[384] » et « étonnant[385] ». Précisons aussi que le film est défini comme étant drôle : « Sensible à leur potentiel comique et à leur profondeur humaine, la cinéaste fait la part belle au talent de Fabrice Luchini et de sa partenaire britannique Gemma Arterton[386] », trouve-t-on par exemple, ou encore : « Il fallait des moteurs de secours à cette mécanique. Luchini en est un, l'humour un autre, et le charme dévastateur de la jolie brune ne compte évidemment pas pour des prunes[387] ».

La collaboration entre Anne Fontaine et Fabrice Luchini n'est en outre pas récente : en 1985, la réalisatrice est alors actrice aux côtés de l'acteur dans *P.R.O.F.S* où elle joue la femme du professeur[388] ; en 1986, elle est collaboratrice à la mise en scène pour le premier spectacle de Luchini sur Céline (*Le Voyage au bout de la nuit*) et en 2008 enfin, elle le dirige dans *La Fille de Monaco* (aux côtés de Roschdy Zem et Louise Bourgoin). Le film *Gemma Bovery* n'atteint pas le million d'entrées (seulement 571 268)[389] mais précisons tout de même qu'il connaît lors de sa sortie un certain succès : « C'est Gemma Bovery, rapporte un article du *Monde*, le nouveau film d'Anne Fontaine, qui réalise cette semaine la meilleure moyenne de spectateurs par copie : 509. Au total, en cinq jours, près de 180 000 personnes sont allées voir Fabrice

[381] Anne Fontaine, « Gemma Bovery : rencontre avec Anne Fontaine et Fabrice Luchini », *Europe 1*, [En ligne], publié le 05 septembre 2014, disponible sur : https://www.europe1.fr/culture/Gemma-Bovery-rencontre-avec-Anne-Fontaine-et-Fabrice-Luchini-674536.
[382] Corinne Renou-Nativel, « Cinéma. Gemma Bovery », *La Croix*, n° 40113, samedi 14 février 2015, p. 22.
[383] On retrouve d'ailleurs l'emploi de ce terme dans deux articles de presse : « Sous le charme de 'Gemma Bovery' », *Aujourd'hui en France*, mardi 26 août 2014, p. 30 et « 'Gemma Bovery' : bien joué », P.V., *Aujourd'hui en France*, mercredi 10 septembre 2014, p. 30.
[384] Françoise Dargent, « Posy Simmonds, 'Dessinatrice ès lettres' », *Le Figaro*, n° 21707, jeudi 22 mai 2014, p. LIT2.
[385] Marie-Noëlle Tranchant, « Luchini au secours de 'Madame Bovary' », *Le Figaro*, n° 21509, lundi 30 septembre 2013, p. 42.
[386] Jean Roy, « La comédie, c'est du désespoir surmonté », *L'Humanité*, [En ligne], publié le mercredi 10 septembre 2014, disponible sur : https://www.humanite.fr/gemma-bovery-la-comedie-cest-du-desespoir-surmonte-551364.
[387] P.V., « 'Gemma Bovery' : bien joué », *loc.cit.*
[388] Voir pour cela la scène retranscrite dans la partie A.III.3 de notre travail.
[389] Chiffre collecté sur le site http://www.jpbox-office.com.

Luchini jouer à l'obsessionnel de Madame Bovary[390] ». Pour le rôle incarné par Luchini, Anne Fontaine ne voyait par ailleurs personne d'autre en dehors de l'acteur pour l'endosser : « Ça ne pouvait pas être quelqu'un d'autre, confirme la réalisatrice. C'est rare de voir une identité aussi fusionnelle entre un personnage et un acteur[391] », « [j]'ai eu un coup de foudre pour le personnage de ce boulanger intellectuel […] et puis j'ai pensé tout de suite à Fabrice[392] ».

Entrons maintenant sur les particularités de ce rôle qui semble en réalité dégager trois types de personnages qui une nouvelle fois font plus ou moins écho avec l'image de l'acteur et influent donc sur sa *persona*. Le premier est d'abord un personnage qui a décidé de s'isoler du monde : un ancien éditeur quittant la capitale pour reprendre une boulangerie au fin fond de la Normandie. Martin a donc totalement changé de condition sociale et professionnelle. Mais son passé induit le fait (et c'est un élément essentiel pour la logique du film) que cet homme, bien qu'appartenant à une catégorie socio-professionnelle plus modeste (comparée au monde de l'édition), reste donc cultivé et intellectuel. Or ce personnage, qui décide tout à coup de se replier, de se mettre à l'écart de la société qui l'entoure, a été incarné d'une autre manière par Luchini un an plus tôt dans *Alceste à Bicyclette*. Dans ce film – qui fut en outre réalisé sur une suggestion de Fabrice Luchini – , celui-ci joue en effet un ancien acteur de théâtre isolé pour sa part dans sa maison sur l'île de Ré car il ne veut plus entendre parler du métier.

Ensuite, le fait que Luchini endosse dans le film d'Anne Fontaine un passionné de littérature fait bien évidemment penser, comme pour le film de Ozon, à son image publique et théâtrale, autrement dit liée au savoir et à la littérature. Ainsi, la réalisatrice justifie le fait d'avoir choisi cet acteur et « pas un autre » pour incarner ce personnage qui sans Luchini « n'aurait jamais pu exister » :

> Ça ne pouvait pas être quelqu'un d'autre du tout. C'est-à-dire que c'est rare pour un metteur en scène d'avoir une conviction vraiment totale que sans cet acteur, le personnage n'existerait pas. Parce qu'il serait joué et on s'en fout d'un acteur qui joue bien. Ce n'est pas du tout ça qui est intéressant, ce qui est intéressant, c'est l'incarnation pure et le fait qu'il ait Flaubert et la littérature dans ses veines, qu'il dise n'importe quelle phrase de Flaubert […] comme si ça lui appartenait. Enfin, il se le réapproprie et ça c'était importantissime pour le personnage[393].

[390] « Les meilleures entrées en France », *Le Monde*, mercredi 15 octobre 2014, p. 12.
[391] Anne Fontaine, « Flaubert en contrebande », propos recueillis par Geneviève Cheval, *Paris-Normandie*, mercredi 10 septembre 2014, p. HAVP_27.
[392] Anne Fontaine, « Gemma Bovery : rencontre avec Anne Fontaine et Fabrice Luchini », *loc.cit*.
[393] *Ibid*.

La ‘ressemblance’ entre le personnage et l’image de Fabrice Luchini est d’ailleurs tellement marquée qu’une spectatrice a eu ses mots : « Moi j’ai eu l’impression que ce film, c’était vous. Je vous ai totalement retrouvé dans le film » ; ce à quoi répond l’acteur : « C’est le plus beau compliment que vous puissiez me faire parce qu’en réalité, c’est pas moi. Mais c’est merveilleux que vous me disiez cela[394] ». On a donc ici la preuve que la confusion entre l’image publique et cinématographique de l’acteur et ce qu’il est réellement, existe dans les yeux du public, comme le définit cette fois Ginette Vincendeau : « Les stars en France construisent fréquemment leur image sur le mythe de la proximité par rapport à leur public […][395] », « [l]es stars sont partie intégrante de la culture populaire des Français. Elles sont rattachées à des événements et à des objets qui entretiennent une “communauté imaginaire”[396] nationale[397] ».

On retrouve cette dimension dans les propos mêmes de la dessinatrice Posy Simmonds : « Fabrice Luchini était une figure familière. Je l’ai admiré dans *Beaumarchais* et *Dans la maison* […]. Je savais qu’il apporterait quelque chose d’extraordinaire au rôle de Joubert[398] ». Ainsi, si la critique elle-même reconnaît que ce rôle convient parfaitement à l’acteur : « Elle a confié le personnage de Martin Joubert à Fabrice Luchini, qui apparaît à son meilleur dans un rôle qui semble taillé sur mesure pour lui » trouve-t-on dans un article du journal *La Croix*, c’est aussi parce qu’aux yeux du public, réunir Flaubert et Fabrice Luchini sur une même affiche de cinéma représente déjà en soi et en amont une garantie au succès du film : « Flaubert-Simmonds-Luchini, l’affiche fait saliver[399] », lit-on cette fois dans un article du *Figaro*. On comprend mieux alors qu’Anne Fontaine n’ait pas hésité à choisir l’acteur pour ce rôle :

> Pour moi, on ne touche pas à Flaubert, mais le plus proche de l’auteur, c’est Fabrice Luchini. Je ne dis pas cela parce que je le connais depuis qu’il a vingt-trois ans, mais il a avec Flaubert un rapport viscéral, et de qui d’autre pourrait-on attendre une formule comme “Madame Bovary, c’est une femme sous un pommier qui attend des poires” ? […] Voyez comme Fabrice Luchini arrive à parler d’un « calva » avec toute la sensualité qu’il apporte au mot. C’est vraiment la marque d’un grand comédien, celle qu’il apportait déjà au texte de Molière dans *Alceste à bicyclette*[400].

[394] Extrait de « Gemma Bovery : rencontre avec Anne Fontaine et Fabrice Luchini », *loc.cit.*
[395] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 29.
[396] Propos de Benedict Anderson, in *Imagined Communities*, Verso, London, New York, 1991.
[397] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 43.
[398] Posy Simmonds, « Posy Simmonds, ‘Dessinatrice ès lettres’ », propos recueillis par Françoise Dargent, *Le Figaro*, n° 21707, jeudi 22 mai 2014, p. LIT2.
[399] Françoise Dargent, *ibid*.
[400] Anne Fontaine, « La comédie, c'est du désespoir surmonté », *loc.cit.*

Les rôles incarnés par Fabrice Luchini dans les trois films analysés ont donc pour point commun la mise en scène d'un personnage savant (historien chercheur dans *Paris*, professeur de littérature dans *Dans la maison*) et d'un homme doté d'une excellente culture littéraire (*Gemma Bovery*). Leur désir de transmettre et/ou de faire partager leurs connaissances est tellement fort que ceux-ci n'ont pas conscience de tout ce qui les entoure (le professeur se fait manipuler, le boulanger confond fiction et réalité) et cette passion leur fait perdre pied de la même manière (mais pour des raisons différentes) que le font les personnages étudiés précédemment. Par conséquent, choisir Luchini pour ces rôles n'est une fois de plus pas anodin de la part des réalisateurs, sachant que les clins d'œil à la vie ou au travail de l'acteur passent ici par les auteurs qui font partie de son répertoire au théâtre. Dans l'esprit du spectateur enfin, il est confus de différencier l'acteur (de théâtre) du personnage incarné, mais aussi de savoir si le rôle a été spécialement écrit pour Luchini. De plus, cela montre la capacité de ce dernier à entrer avec brio dans la peau de personnages de ce type qui quant à eux continuent d'enrichir sa *persona* ; cette faculté, qu'il exploite bien sûr dans d'autres rôles, étant liée aussi et d'une certaine manière à la façon avec laquelle il aborde d'autres registres.

B.I.3. Un personnage de bourgeois (*Les Invités de mon père, Potiche, Les Femmes du 6è étage*).

Venons-en à un rôle incarné aussi assez fréquemment par l'acteur : celui d'un personnage vivant dans un milieu bourgeois. Les trois films intéressants pour cela étant : *Les Invités de mon père* d'Anne Le Ny, sorti en mars 2010, *Potiche* de François Ozon sorti la même année et *Les Femmes du sixième étage* de Philippe Le Guay, sorti peu de temps après aussi, en février 2011. Le fait que ces trois films, réalisés par des cinéastes différents, se placent chronologiquement les uns après les autres (sans que l'acteur ne tourne dans aucun autre durant cette période) montre d'ailleurs une certaine stabilisation liée à ce type de rôles dans l'activité cinématographique de l'acteur, même s'il nous faut rappeler tout de même que dans *Le Coût de la vie*, Luchini incarnait déjà un personnage bourgeois. L'analyse de ces trois rôles permettent là encore de dégager diverses facettes du jeu de l'acteur (et même, une certaine théorie propre à Luchini). En étudiant le positionnement de celui-ci parmi ses autres partenaires de jeu, notamment dans des films dits 'collectifs' comme *Les Invités de mon père* et dans certains où l'acteur partage l'affiche avec d'autres monstres sacrés du cinéma (Deneuve et Depardieu dans *Potiche*), voyons alors comment le jeu d'acteur de Luchini se positionne au milieu de ceux d'autres acteurs.

Les Invités de mon père, second long métrage d'Anne Le Ny après *Ceux qui restent* (2007), raconte l'histoire de Lucien, père de famille et médecin à la retraite (joué par Michel Aumont) accueillant chez lui et pour une durée indéterminée, une femme immigrée moldave sans papiers (jouée par Veronika Novak) beaucoup plus jeune que lui et accompagnée de sa fille. Les enfants de Lucien (le fils Arnaud joué par Fabrice Luchini et la fille Babette jouée par Karin Viard) s'étonnent de cette arrivée, surtout lorsque leur père parle de mariage. Chacun des membres de la famille va donner son avis sur la question, sans oser dire au patriarche qu'il y a 'anguille sous roche', et que cette femme souhaite sûrement se marier pour pouvoir rester en France et scolariser sa fille. Le jeu des acteurs est donc très collectif dès les premières scènes du film, le succès de ce dernier reposant essentiellement sur les dialogues et sur la présence de ces acteurs confirmés (Fabrice Luchini, Karin Viard, Michel Aumont…) desquels, comme le note la réception journalistique, « [p]ersonne […] ne tire la couverture à lui, pas même Fabrice Luchini[401] ».

Le personnage incarné par Luchini est avocat d'affaires. S'il a par conséquent, comme ceux des rôles précédents, une situation socio-professionnelle confortable, il exerce – également comme pour les rôles de professeur – un métier lié à l'oralité. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois (et ce ne sera pas la dernière) que l'acteur joue un personnage dont la profession relève du domaine judiciaire : il est juge dans *Tout ça pour ça* de Claude Lelouch en 1993 (pour lequel il reçoit le César du meilleur acteur dans un second rôle), avocat dans *La Fille de Monaco* et sera président de cour d'assise dans *L'Hermine* (Vincent, 2015). Si le personnage à jouer semble donc correspondre (à première vue) à l'image de l'acteur compte tenu de l'éloquence nécessaire à un tel métier, le rôle en question n'a pourtant pas été écrit spécialement pour Luchini : Anne Le Ny avait effectivement d'abord demandé à Vincent Lindon (comme pour son premier long métrage[402]) mais celui-ci avait refusé faute de disponibilité. La réalisatrice s'étant tournée vers Luchini seulement après, elle ne s'est pas servie – pour construire en amont le personnage de bourgeois – de la *persona* de Luchini bâtie sur ses rôles précédents. Qui plus est et inversement, l'acteur (qui d'ailleurs n'occupe pas le rôle principal) s'intègre alors à un jeu collectif qui va lui demander d'interagir intensément avec ses partenaires.

A ce propos, nous avons relevé dans la filmographie de l'acteur, et ce depuis sa renommée en 1990 et en dehors des films historiques et à costumes, cinq autres films qui pourraient être

[401] « La surprise du chef - Les invités de mon père. D'Anne Le Ny », Jacques Morice, *Télérama*, n° 3142, samedi 3 avril 2010, p. 44.
[402] Dans *Ceux qui restent* (2007), Vincent Lindon partage l'affiche avec Emmanuelle Devos.

définis comme étant des 'films collectifs', dans lesquels Luchini joue parmi d'autres acteurs de renoms. Il s'agit par ordre chronologique de sortie en salles du *Coût de la vie*, de *La Cloche a sonné*[403] (Bruno Herbulot, 2005), de *Paris*, de *Musée haut, musée bas*[404] (Jean-Michel Ribes, 2008) et d'une autre manière de *Ma Loute*[405] (Bruno Dumont, 2016) même si pour ce dernier, le réalisateur a fait appel à de nombreux comédiens amateurs. Or, il s'avère que dans ces cinq films, aucun des rôles joués par l'acteur n'a été écrit spécialement pour lui. Deux questions se posent donc conjointement : le jeu de Luchini varie-t-il selon qu'il s'agisse ou non d'un film dit 'collectif' et, à l'intérieur de celui-ci lorsque c'en est un, en fonction du fait que le rôle ait été ou non écrit pour lui ? Nous n'allons pas répondre à ces questions sur l'ensemble de la filmographie de l'acteur (car nous sortirions alors de notre corpus) mais voyons ce qu'il en est dans le film qui fait l'objet de ce chapitre.

Premier élément d'abord : même si le nom de Luchini dans le film d'Anne Le Ny apparaît sur le générique en première position avec celui de Karin Viard, il n'y a quasiment pas de scènes qui permettent de dire que ces deux acteurs aient les rôles principaux. En effet, nombreuses sont celles où ils sont entourés des autres personnages. On le voit par exemple sur ces images :



La famille réunit autour du repas[406].

Ensuite, les plans les plus récurrents sont soit composés de *duo* de personnages, de *trio* ou de *quatro* et, à défaut de gros plans, les seules fois où apparaît le visage d'un seul acteur (Luchini ou un autre) – ce dernier détenant alors la parole – celui-ci est quasiment toujours accompagné

[403] Luchini partage l'affiche avec (entre autres) : François Cluzet, Elsa Zylberstein, Amira Casar et Valérie Bonneton.
[404] Luchini partage l'affiche avec (entre autres) : Michel Blanc, Gérard Jugnot, Isabelle Carré, Pierre Arditi ou encore Daniel Prévost.
[405] Luchini partage l'affiche avec (entre autres) : Juliette Binoche et Valeria Bruni Tedeschi.
[406] Captures d'écran du film de Anne Le Ny (réal.). *Les Invités de mon père*, produit par *Move Movie*, sorti en France le 31 mars 2010, UGC Distribution, 95 minutes.

de la figure de l'autre interlocuteur qui apparaît quant à lui en champ-contrechamp. C'est le cas ci-dessous (dans la photo de droite) où le personnage de Michel Aumont est en amorce de celui de Luchini :




Fabrice Luchini et Michel Aumont dans *Les Invités de mon père*[407].

Ce type de plan qui consiste donc à toujours garder l'image en contrechamp de l'autre acteur, est récurrent tout au long du film. Il est très rare en effet (et cela vaut pour chaque personnage) qu'un acteur se retrouve seul face à la caméra, ou en tous cas, quand cela arrive, il s'agit rarement de gros plan mais de prises de vue en plan rapproché ou plan poitrine avec un large cadrage permettant de décentrer l'acteur dans l'espace en prenant en compte un autre élément, comme ci-dessous par exemple avec un poisson rouge et la vue sur les toits de Paris :




Fabrice Luchini dans *Les Invités de mon père*[408].

Une des rares fois néanmoins où Luchini apparaît seul face caméra correspond 'curieusement' au moment où le personnage est décrit comme un bourgeois. Voici les dialogues et les images de la scène en question :

> *Babette* : Ce qui me chiffonne, c'est qu'il ne nous ait pas dit avant qu'il allait faire un mariage blanc.
> *Arnaud* : Attends, il n'y a que ça qui te chiffonne toi ? Tu n'as pas manqué un truc au passage ?
> *Babette* : Quoi ? On ne va pas reprocher à cette fille d'être belle et sexy. D'ailleurs, je suis sûre qu'à Kousinoff là, selon les critères locaux, et bien elle n'est pas du tout vulgaire.
> *Arnaud* : Babette, c'est une pute.
> *Babette* : Oh ! Arrête avec tes jugements de petit bourgeois !

[407] *Ibid.*
[408] *Ibid*

Arnaud : Ah mais moi je ne suis pas un petit bourgeois, je suis un nouveau riche, ça n'a rien à voir ! Et je peux t'assurer que je les reconnais moi les aspirants nouveaux riches. Je suis curieux de voir si elle va arriver à tirer quelque chose de Papa. C'est un coriace, elle doit avoir de la ressource. Ça va être intéressant à observer tout ça.

Babette : Bonjour les préjugés !




« Je ne suis pas un petit bourgeois » / « Je suis curieux de voir si elle va arriver à tirer quelque chose de Papa »[409].

Ici, si le spectateur ne sait pas que le rôle n'a pas été écrit spécialement pour Luchini, il pourrait alors très bien imaginer (comme pour les films où ça l'est) que le cinéaste s'est servi de l'image de l'acteur, soit par le fait de faire employer au personnage un mot vulgaire (« pute »), soit même par la possible connotation entre l'expression « nouveau riche » et l'ascension sociale de Luchini (qui gagne mieux sa vie en tant qu'acteur que lorsqu'il était garçon coiffeur par exemple). Pourtant, bien que le plan soit rapproché et qu'on pourrait faire référence à cela, ce que l'on voit à l'écran n'est pas lié à l'image publique, télévisuelle, cinématographique et/ou théâtrale de l'acteur. Le jeu de celui-ci semble par ailleurs posé et très naturel, comme le décrit une nouvelle fois la presse : « Fabrice Luchini incarne le sobre et retenu Arnaud[410] ». Dans *Les Invités de mon père*, à la différence des rôles vus précédemment, le personnage dépend donc essentiellement des dialogues, et les expressions de son visage, sa gestuelle, émanent seulement de ce qu'il représente dans l'histoire. Par conséquent, ce que nous voyons, c'est le personnage (à peine l'acteur qui l'incarne) et on ne pense pas spécialement au fait que ce soit Luchini dans ce rôle, rôle qui pourrait d'ailleurs être joué par un autre acteur sans que cela ne change vraiment quoi que ce soit, ni au caractère du personnage, ni même à un éventuel effet comique. A la différence des films étudiés dans la partie précédente, pas de confusion pour le public, la distance qui sépare le personnage de l'acteur et de l'image de celui-ci est franche et l'humour qui se dégage n'est pas spécialement renforcé par le fait que ce soit Luchini dans ce rôle (la

[409] *Ibid.*
[410] Fabrice Luchini, « Il est libre Fabrice Luchini », propos recueillis par Philippe Manche, Le Soir, lundi 29 mars 2010, p. 37.

question pourrait se posée en revanche pour Karin Viard car celle-ci intègre souvent le type de rôles qu'elle joue ici).

Potiche, comédie produite par Éric et Nicolas Altmayer, marque quant à elle la rencontre entre François Ozon et Fabrice Luchini, avant *Dans la maison*. L'histoire se passe en 1977, dans une petite ville de province du Nord de la France, Sainte-Gudule, et raconte comment Suzanne (jouée par Catherine Deneuve), épouse soumise d'un riche patron d'une usine de parapluies, Robert Pujol (joué par Fabrice Luchini), va prendre tout à coup les rênes de l'entreprise suite au malaise cardiaque de son époux ; et celle que tout le monde prend pour une « potiche » va finalement se révéler en parfaite femme d'affaires et gérer la crise suite aux différents mouvements de grève des employés. Pour cela, Suzanne est conseillée par Maurice Babin, député communiste (joué par Gérard Depardieu) qui s'avère être aussi son amant de jeunesse. Aux côtés de ces principaux acteurs, on retrouve à nouveau Karin Viard, dans le rôle de Nadège, secrétaire et maîtresse du patron, Jérémie Renier et Judith Godrèche dans le rôle des enfants du couple ainsi que Sergi Lopez et Elodie Frégé dans les rôles de Maurice Babin et Suzanne jeunes.

Le film est par ailleurs tiré d'une pièce de théâtre de boulevard co-écrite en 1980 par Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy, célèbres dramaturges de comédies de ce genre (Pierre Barillet a régné sur le théâtre, de Paris à Broadway[411]). Cette pièce fut un immense succès à l'époque, le rôle de la « potiche » étant joué par Jacqueline Maillan, celui du patron par Jacques Jouanneau et celui du conseiller communiste par Pierre Maguelon. François Ozon a découvert cette pièce en vidéo et pour la transposer à l'écran, a gardé la trame originale ainsi que la plupart des dialogues, mais rajouté quelques rebondissements, sous la houlette de Barillet, consultant pour le scénario. Après *8 Femmes*, film sorti en 2001 dans lequel Catherine Deneuve jouait aux côtés d'Isabelle Huppert, Emmanuelle Béart et Fanny Ardant et qui avait attiré 3,5 millions de spectateurs en France[412] (ce qui représente le plus gros succès commercial de François Ozon), le réalisateur retrouve donc l'actrice-vedette et la place aux côtés de Gérard Depardieu. Le tournage du film durera neuf semaines, dans la capitale belge ; et en septembre, il sera déjà vendu en Italie et au Japon. A sa sortie, pour ses trois premiers jours d'exploitation, *Potiche* compte 450 000[413] spectateurs en France pour atteindre ensuite la totalité de 2 318 22, et dans

[411] « Des années 50 aux années 80, Barillet et Grédy ont été les maîtres d'un théâtre de divertissement élégant et irrésistible », Armelle Héliot, « Pierre Barillet, Le dandy du rire », *Le Figaro*, n° 23143, jeudi 10 janvier 2019, p. 36.

[412] 3 711 394 exactement selon le site http://www.jpbox-office.com.

[413] Chiffre extrait de l'article « Une 'Potiche' vraiment très en forme », *Aujourd'hui en France*, dimanche 14 novembre 2010, p. 38.

le monde, 4 152 219[414]. Qualifiée par la réception critique de « chabrolienne », la comédie de François Ozon est jugée comme une de ses meilleures ; la presse rappelant une nouvelle fois la qualité de la direction d'acteurs du cinéaste : « […] cette comédie se révèle malicieusement chabrolienne par sa représentation de la province dans les années 1970. Malicieuse déclaration d'amour au féminisme, c'est aussi par sa direction d'acteurs qu'Ozon brille de tous ses feux[415] ». Avant sa sortie, le film fut même en compétition à la 67e Mostra de Venise qui se tenait du 1er au 11 septembre. Il était présenté parmi les 23 longs-métrages en compétition pour le *Lion d'or* et concourait auprès des autres films français suivants : *Happy Few* d'Anthony Cordier, avec Marina Foïs et Elodie Bouchez et *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche.

Concernant le personnage joué par Luchini, il est important de dire de suite que si le réalisateur a choisi délibérément Luchini pour l'incarner, il n'a évidemment pas été écrit spécialement pour lui, vu qu'il s'agit d'une adaptation. Cela dit, il regroupe tout de même et encore diverses facettes de la *persona* de l'acteur. Celle d'un bourgeois d'abord (nous sommes chez des gens riches, n'ayant aucunes difficultés financières), celle d'un homme hautement antipathique puisqu'il est un patron grincheux et autoritaire autant avec sa femme et ses enfants qu'avec ses employés ; et enfin, celle d'un personnage qui, à nouveau, va perdre le contrôle de la situation quand il va réaliser que sa femme est tout à fait capable (sinon mieux !) de diriger l'entreprise sans lui. D'après la presse, « Luchini et sa verve légendaire se complaît parfaitement dans son rôle de salaud misogyne[416] », le jeu de l'acteur pour incarner ce personnage nerveux et colérique, étant même comparé à celui de Louis de Funès : « Potiche commence comme une comédie à l'ancienne qui n'est pas sans rappeler celles de la grande époque, avec un Luchini qui ferait un bon successeur pour De Funès[417] », trouve-t-on sur une page *web* consacrée au film, et même avec certains autres acteurs comiques : « Fort bien inspiré, Ozon dépoussière ici les grandes valeurs du comique français d'après mai 68, époque où l'on se moquait joyeusement des odieux chefs d'entreprise (Blier, De Funès) aux prises avec plus malins qu'eux ou presque (Jean Yanne, Pierre Richard)[418] », lit-on aussi sur la toile. Enfin, le réalisateur lui-même note cette référence : « Dans la pièce, Robert est le cliché du mari et patron odieux, réactionnaire, plein de mauvaise foi, proche des personnages joués par Louis de Funès dans les années 70, qui traite ses ouvriers de façon paternaliste et ses proches comme des

[414] Les deux derniers chiffres ont été collectés quant à eux sur le site http://jpbox-office.com.
[415] « 'Potiche' : irrésistible », Pierre Vavasseur, *Aujourd'hui en France*, dimanche 8 mars 2015, p. 26.
[416] « Potiche, Un film de François Ozon », [En ligne], disponible sur : https://www.abusdecine.com/critique/potiche/.
[417] Propos recueillis [En ligne] sur : https://voiretmanger.fr/potiche-ozon.
[418] « Potiche, Un film de François Ozon », *loc.cit*.

employés à sa botte[419] ». Pourtant, comme par exemple pour le rôle de l'avare dans *Le Coût de la vie*, le réalisateur a souhaité lui donner aussi un caractère touchant : « Mais j'ai aimé lui apporter une autre dimension, plus enfantine : ce personnage censé représenter le patronat et un certain machisme se révèle vers la fin presque un petit garçon qui se fait dévorer par sa femme et la rejoint dans son lit pour quémander un baiser[420] », explique en effet ce dernier.

Mais en plus de ce caractère touchant, c'est surtout la déchéance du personnage qui va donner au film son caractère comique ; puisque perdant son statut de cadre dirigeant, ce dernier se retrouve alors homme de foyer à la place de sa femme. L'humiliation qu'il ressent se traduisant chez lui par une dégradation physique et mentale. Nous le voyons très bien dans les captures d'écran ci-dessous, les deux premières prises datant du début du film, les deux autres quelques temps après :



Fabrice Luchini dans *Potiche*[421].

Dans ces deux scènes – l'une montrant le moment du petit-déjeuner alors que Robert Pujol est encore le patron, la seconde après que sa femme ait pris la direction de l'usine – , on voit nettement en effet, par les changements de costumes (la robe de chambre de couleur sombre remplaçant le costume-cravate) et les expressions du visage (sérieux, quelque peu hautain, puis un air ahuri), la transformation de l'état du personnage. De plus, ces scènes illustrent aussi le

[419] François Ozon, propos extrait du *Dossier de presse* du film, [En ligne], disponible sur : https://www.unifrance.org/film/30941/potiche, p. 11.
[420] *Ibid.*
[421] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Potiche*, produit par Mandarin Production, sorti en France le 10 novembre 2010, Mars Films, 103 minutes.

changement d'activité : il est d'abord servi par sa femme et, comme tout homme d'affaires, lit le journal (*Le Figaro* en l'occurrence), puis regarde ensuite « bêtement » la télévision, notamment les téléfilms de l'après-midi, sa femme lui ayant conseillé de regarder « Aujourd'hui Madame[422] ». Cette émission, qui fait bien sûr référence aux clichés de la femme au foyer, représentant le plus haut niveau de l'effet comique d'un personnage qui perd totalement le contrôle de la situation et qui plus est (à la différence des rôles précédents où les personnages gardaient leur métier) son rang hiérarchique dans la société et au sein de sa famille. Pourtant, si le personnage est drôle au point de frôler la caricature, le jeu adopté par l'acteur est qualifié par la critique comme étant très naturel et Luchini ne semblerait pas ici non plus, tout comme dans le film de Anne Le Ny, « en faire trop » : « Fabrice Luchini le joue au naturel, sans charger la caricature[423] » affirme par exemple un article du *Figaro*. « J'ai aimé jouer ce rôle ignoble, explique quant à lui l'acteur. Mesquin, ignoble et baiseur[424] », affirmant que sa technique pour l'aborder était justement de ne pas (trop) le jouer : « Le rôle est tellement outré qu'il est inutile d'en rajouter, dit Luchini. Et puis, avec le temps, on sait que le but est de déjouer plutôt que de jouer. Déjouer les pièges et jouer moins, on peut entendre les deux[425] ».

A partir de ces propos et de ces termes précis (« déjouer plutôt que jouer », « déjouer les pièges », « jouer moins »), on commence donc à déceler ce que pourrait être une théorie de jeu d'acteur propre à Fabrice Luchini et ce pour l'ensemble de ses rôles. On voit en effet que pour tous ceux étudiés jusqu'ici, la réception critique (voire celle du public) émet souvent l'idée que Luchini aurait tendance à en faire trop, peut-être alors et surtout lorsque les rôles sont écrits pour lui (car en plus du personnage, on voit aussi le Luchini des médias ou sur scène, et donc cela fait d'autant plus rire). Mais ce peut être le cas aussi lorsque que le rôle ne lui est pas de prime abord destiné. Inversement, comme à l'instant dans *Potiche*, Luchini peut aussi adopter un jeu sobre alors que le personnage est drôle et que le réalisateur a choisi Luchini pour l'incarner. La question qui se pose alors à travers tous ces constats est la suivante : dire que Luchini en fait trop ne dépend-t-il pas seulement et uniquement, et finalement simplement, de cette confusion perçue soit par le public, soit même par la presse elle-même ? Celle-ci se 'faisant

[422] « Aujourd'hui madame » est un magazine télévisé quotidien français créé par Armand Jammot, diffusé sur la deuxième chaîne couleur de l'ORTF de 1970 à 1982 sur *Antenne 2* et présenté successivement par Alain Jérôme, Jacques Garat, Alexa et Nicole André. Il était en effet destiné aux femmes qui restaient à la maison pour s'occuper des tâches ménagères et des enfants.
[423] « Catherine Deneuve entre en campagne », *Le Figaro*, n° 20558, lundi 6 septembre 2010, p. 48.
[424] Fabrice Luchini, « François Ozon et Fabrice Luchini n'ont pas fait leur potiche pour lancer le 11e Festival international du film d'Arras », propos recueillis par Julien Lechevestrier, *La Voix du Nord*, samedi 6 novembre 2010, p. ARRAS_11.
[425] Fabrice Luchini, « Catherine Deneuve entre en campagne », *loc.cit.*

avoir' en quelque sorte, en accusant Luchini d'en faire trop alors que c'est juste parce que nous voyons aussi, en plus du personnage et de l'acteur, son image ; image qui est donc utilisée (à bon escient bien sûr) pour la qualité, l'histoire et/ou le registre du film. La théorie de jeu d'acteur de Luchini ne serait-elle donc pas de déjouer lorsque le rôle est déjà burlesque à l'origine de l'écriture et de sur-jouer lorsqu'il apporte au rôle un comique supplémentaire dans le but d'agrémenter un personnage auquel il pourrait manquer d'utiles facettes ? Dans le cas de *Potiche* par exemple, il n'y aurait pas besoin de ces ajouts, son jeu est donc sobre, il déjoue : « J'ai une tendresse énorme pour mes personnages, explique en effet le réalisateur, je ne voulais pas qu'ils soient ridicules, je ne voulais pas de caricature non plus, même si les choses sont stylisées... Et puis, je voulais garder une certaine part théâtrale, assumer cette stylisation, justement, et, doucement, quitter le théâtre pour aller vers le réel[426] ». Dans le cas de Brett dans *Le Coût de la vie* en revanche, c'est bien Fabrice Luchini qui rend le personnage comique : il peut donc pour cela esur-jouer ce qui était écrit.

En ce qui concerne ce chapitre, cette dernière remarque de François Ozon apporte aussi un nouvel élément : Luchini retrouve dans ce film un genre qu'il affectionne (le boulevard) et semble puiser la force de son jeu aussi dans le texte – ce dernier abondant de dialogues théâtraux – sans tomber par ailleurs dans la psychologie du personnage (qui quelquefois desserre le travail d'interprétation, comme le disait Jouvet) : « Le boulevard est un art noble, explique Luchini. Il n'y a pas d'intellectualité dans le boulevard. Quand les acteurs y sont bons, ils sont bien meilleurs que les acteurs tragiques. Il n'y a rien de plus dur que de faire rire et d'éloigner toute forme de psychologie. Les gens ne se rendent pas compte que c'est plus facile de jouer en creux qu'en plein, qu'il est plutôt plus facile de jouer Racine que Feydeau[427] ». Cette expression utilisée par l'acteur « jouer en creux ou en plein » et sur laquelle nous reviendrons également, peut être aussi un élément nous permettant de trouver une certaine théorie de jeu chez Fabrice Luchini (même si, et rappelons-le ici encore, pour l'acteur à l'instar de Jouvet, le jeu du comédien est avant tout technique). Mais ce que nous pointons d'ores et déjà ici, c'est que l'adaptation cinématographique de Ozon prouve une fois de plus que ce que recherche l'acteur avant tout, c'est toujours et encore ce respect du texte, tel que nous l'avons

[426] François Ozon, « Potiche, pas cruche... », propos recueillis par Sophie Avon, *Sud Ouest*, [En ligne], publié le mercredi 10 novembre 2010, disponible sur : https://www.sudouest.fr/2010/11/10/potiche-pas-cruche-235374-659.php?nic.
[427] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "La France, l'époque, sont crépusculaires" », propos recueillis par Philippe Lagouche, *La Voix du Nord*, mercredi 10 novembre 2010, p. UNE-TOUTES_50.

précédemment décrit, c'est-à-dire la capacité à intégrer le scénario telle une partition, comme il le fait donc et également au théâtre :

> Je suis *(dans Potiche)* l'abject, le facho, l'antipathique, le mesquin, le trompeur, le médiocre. Moi qui viens du théâtre, ce que j'aime c'est jouer les partitions et non les penser. J'y ai trouvé une structure efficace à jouer, où il est impossible de jouer en creux, tout en sachant que l'outrance est terriblement dangereuse. L'écriture impose d'y aller à fond, de jouer la situation jusqu'au bout. Faut pas avoir peur ! Il y a plein d'étages dans le jeu. Chaque soir au théâtre, je joue un philosophe sociologue. Puis, on me demande de jouer une situation Feydeau à la De Funès. Ensuite je vais peut-être jouer le César dans le prochain Astérix. On nous demande de nous déplacer. Je pense souvent à la phrase de Jean Carmet : « Le plaisir et le privilège de l'acteur c'est de se déplacer »[428].

Ce film marque donc lui aussi la capacité de l'acteur à se déplacer dans différents registres et ce, malgré son passé cinématographique d'abord cantonné à des rôles dans des films d'auteurs intimistes, tels que ceux de Rohmer et de Zucca. « Sachant que je l'avais beaucoup aimé dans les films de Rohmer, explique ainsi François Ozon, Fabrice était très surpris que je lui propose ce rôle, mais très vite il s'est emparé de Robert Pujol et a su lui apporter ses excès, sa frénésie et sa folie d'acteur, qui n'a peur de rien et s'amuse d'un rien[429] ». Or cette faculté n'est en outre par récente. En effet, on trouve dans un article des *Cahiers du cinéma* datant de 1988 la même remarque de la part du journaliste Serge Toubiana : « […] au cinéma, dit celui-ci en s'adressant à l'acteur, vous êtes passé de Rohmer et Zucca à des films comiques plutôt populaires, au côté d'Aldo Maccione. C'est votre capacité à aborder ces divers registres qui nous intrigue[430] », ce à quoi répond l'acteur à l'époque : « Ça m'a toujours passionné de voir à quel point le cinéma, comme le théâtre d'ailleurs, avait des contingences ; la vulgarité de Maccione plus celle de P. Clair faisaient un gros succès, la vulgarité de Maccione avec une autre vulgarité font moins de succès[431] ». « Le déplacement est un des merveilleux privilèges de l'acteur, dira ensuite Fabrice Luchini en 2010 à propos de son rôle dans *Potiche*. On a la permission de changer complètement d'univers. Celui du boulevard me plaît, parce qu'il n'a rien de psychologique : c'est un ton, un rythme, mais qui se crée à partir de ce que nous sommes, de notre médiocrité ordinaire. J'aime beaucoup jouer ce genre de personnage, qui frise la bassesse et l'ignominie[432] » !

---

[428] *Ibid.*
[429] François Ozon, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit*.
[430] Serge Toubiana, « Fabrice Luchini, Les lois du rire et de l'émotion », *op.cit.*, p. 47.
[431] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, Les lois du rire et de l'émotion », *op.cit*., p. 47.
[432] Fabrice Luchini, « Catherine Deneuve entre en campagne », *loc.cit.*

Mais le rôle de Luchini dans *Potiche*, et le film en général d'ailleurs, posent aussi d'une certaine façon la question de l'incarnation d'une identité nationale. En effet, en adaptant ce film à l'époque de sa réalisation, à savoir les élections présidentielles de 2007, le cinéaste a inséré plusieurs clins d'œil à l'actualité. On le voit par exemple dans les répliques du personnage de Luchini, la première étant inspirée du slogan utilisé par Nicolas Sarkozy pour sa campagne présidentielle, la seconde aux propos que ce dernier tiendra une fois élu :

> *Robert Pujol* : Vous pourrez dire de ma part aux délégués syndicaux que s'ils veulent toucher leur mois de congés payés et bien ils feraient bien de reprendre le travail dès demain parce que s'ils veulent gagner plus, il faudra travailler plus, vous entendez ?
>
> *Le fils du patron* : Les ouvriers m'ont permis de voir Papa, j'ai essayé de le raisonner, lui dire qu'il fallait qu'il accepte de faire des concessions, c'est là que Papa m'a sauté dessus en hurlant « casse-toi pauv'con ».

On retrouve aussi ces références dans le personnage incarné par Deneuve pour lequel le réalisateur, selon Pierre Barillet, se serait inspiré cette fois de Ségolène Royal : « L'histoire se déroule sur fond d'une intrigue politique et sociale, qui demeure d'une brûlante actualité […]. Certains traits de la femme incarnée par Deneuve ont sans doute été inspirés à Ozon, par Ségolène Royal...[433] ». François Ozon explique d'ailleurs très bien ce choix d'actualisation :

> J'avais envie depuis longtemps d'adapter cette pièce, mais c'est la campagne présidentielle de 2007 et le duel entre Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal qui m'ont fourni les éléments pour l'actualiser, tout en la gardant dans les années 1970. Il est question de la position des femmes dans la société, du couple, du machisme, de la confrontation patrons ouvriers. Mais ça reste une comédie de boulevard qui assume sa théâtralité[434].

De manière malicieuse, le réalisateur parvient donc, tout en reconstituant l'époque d'une France alors giscardienne (l'émancipation des femmes entre autres), à moderniser le contenu de l'histoire grâce à des propos datant de 2007. Cela provoque évidemment un effet très comique, autant par ces clins d'œil contemporains que par le choix du décor et des costumes des années rétro et de la bande son : la chanson de Michèle Torr (*Emmène-moi danser ce soir*.) « C'est mon enfance. J'avais 9 ans en 1977, déclare Ozon […]. Je fais plein de références avec le vieux téléphone à moquette […]. C'était important pour moi de recréer fidèlement cette ambiance

[433] Pierre Barillet, « [Pierre Barillet : ses débuts de comédien. Pierre Barillet a fait, l'autre jour, ses débuts de comédien.], *Le Figaro*, n° 20338, samedi 19 décembre 2009, p. 41.
[434] François Ozon, « Catherine Deneuve entre en campagne », *loc.cit*.

kitsch[435] ». Celle-ci est en effet respectée et ce, dès le générique fait de calligraphies et de papiers peints seventies ; la mise en scène, théâtrale, fait ainsi une belle place aux costumes. Au début du film par exemple, Catherine Deneuve est vêtue d'un survêt rouge, de baskets blanches et porte des bigoudis. Notons que si François Ozon joue avec les actualités de l'époque, Pierre Barillet, à l'origine de la pièce, en avait d'ailleurs fait de même puisqu'il s'était inspiré quant à lui de la réalité des années 1980, la figure de « Potiche » ayant été créée et inventée, comme il l'indique, suite aux propos de Bernadette Chirac :

> Le point de départ de la pièce était une boutade de Bernadette Chirac […]. Les Chirac venaient de s'installer à la Mairie de Paris, et elle avait lâché : « Qu'on ne compte pas sur moi pour jouer le rôle d'une potiche ! » La pièce se jouait toujours lorsque la majorité a basculé à gauche en 1981, et nous avions alors modifié certaines répliques pour faire allusion à l'actualité. Aujourd'hui, elle reste on ne peut plus contemporaine[436].

Nous sommes aussi, dans ce film, face à une situation jamais vue au cinéma, à savoir le fait de réunir dans un même casting Depardieu, Deneuve et Luchini. « Pour entourer Suzanne, cette femme française, explique Ozon, il me fallait deux poids lourds, deux hommes forts que l'on puisse opposer, deux acteurs français qui représentent deux courants de jeu différents[437] ». Et s'il ne voyait que « Gérard Depardieu pour incarner cet homme fort, rugueux, qui cache une vulnérabilité et un grand sentimental[438] », il a aussi immédiatement pensé à Luchini pour le rôle du patron : « Pour Robert Pujol, affirme le réalisateur, Fabrice Luchini s'est aussi tout de suite imposé[439] ». La force du film repose donc aussi en grande partie sur la présence de ces trois acteurs-stars, autant grâce à l'image que ceux-ci véhiculent que grâce aux valeurs qu'ils incarnent à leur propre manière. Un article des *Echos* met d'ailleurs très bien en évidence la façon dont ces acteurs représentent chacun des valeurs différentes liées à l'identité nationale, tel que le faisait en outre de Funès à son époque :

> Réuni pour la huitième fois, le couple Depardieu Deneuve illustre deux facettes de notre pays. Dans son rôle de maire communiste, Gérard Depardieu incarne encore le terrien entier, l'éternel ours au cœur marshmallow, nourri au pinard et au saucisson sec. Catherine Deneuve reprend son personnage de bourgeoise permanentée, qui cache bien son jeu sous son vison. A

[435] François Ozon, « François Ozon et Fabrice Luchini n'ont pas fait leur potiche pour lancer le 11e Festival international du film d'Arras », *loc.cit.*
[436] Pierre Barillet, « Disco, lutte des classes et guerre des sexes », propos recueillis par Jean-Luc Douin, *Le Monde*, mercredi 10 novembre 2010, p. 20.
[437] François Ozon, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit*.
[438] *Ibid.*
[439] *Ibid.*

> l'élégante et au rustaud s'ajoute un troisième larron bien typique de notre cinéma : le petit nerveux de méchante humeur. Fabrice Luchini croque furieusement ce rôle rigolo, autrefois tenu par Louis de Funès. Ce sont là trois piliers indémodables de notre cinéma[440].
>
> De même, Luchini découle du De Funès des années 1970 mais aussi des politiques qui s'invitent dans le dialogue à coups de « casse-toi pauv'con ». *Potiche* se fait ainsi le portrait de deux France. Celle des Trente Glorieuses, qui ne reviendra jamais. Et l'autre France, éternelle, qui s'incarnera toujours dans un tendre lutteur, un petit agité hargneux et une bourgeoise torride[441].

De plus, les trois acteurs apparaissent à l'écran sous forme de couples : l'un mythique (Depardieu-Deneuve), l'autre complètement inédit (Deneuve-Luchini). Le premier n'est pas récent puisqu'il prend naissance dans *Le Dernier métro* de François Truffaut en 1980 et se répète ensuite (avant *Potiche*) dans six autres films : *Je vous aime* (Claude Berri, 1980), *Le Choix des armes* (Alain Corneau, 1981), *Fort Saganne* (Alain Corneau, 1984), *Drôle d'endroit pour une rencontre* (François Dupeyron, 1988), *Les Cent et une nuits de Simon Cinéma* (Agnès Varda, 1995) et *Les Temps qui changent* (André Téchiné, 2004). Après *Potiche*, le couple se retrouvera également dans *Astérix et Obélix : Au service de sa majesté* (Laurent Tirard, 2012, film choral dans lequel jouera également Luchini) puis dans *Bonne Pomme* (Florence Quentin, 2017). En les réunissant en 2010, François Ozon reconnaît avoir recherché cette dimension magique et historique, notamment pour la scène où les deux personnages dansent ensemble à la discothèque *Le Badaboum* : « Pour cette danse entre Suzanne et Babin, il s'agissait d'assumer complètement le couple mythique Deneuve/Depardieu. L'artifice est ici nécessaire : ils regardent la caméra, c'est un moment hors du temps, un peu magique. On n'est plus dans le réalisme, mais dans la vérité et l'incarnation de ce couple qui éprouve une grande tendresse et s'amuse[442] ». Ci-dessous les images du film correspondant, celles (en dessous) du *Dernier métro* de Truffaut et encore plus bas, les propos de Deneuve à ce sujet :

[440] Adrien Gombeaud, « Un boulevard pour Ozon », *Les Echos*, n° 20802, mercredi 10 novembre 2010, p. 17.
[441] *Ibid.*
[442] François Ozon, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit*.




Catherine Deneuve et Gérard Depardieu dans *Potiche*[443].




Catherine Deneuve et Gérard Depardieu dans *Le Dernier métro* (Truffaut, 1980)[444].

> Ça fait des années qu'on se retrouve régulièrement… Et à chaque fois, il y a une évidence. Je l'aime et l'admire énormément, c'est un acteur d'une présence et d'une chaleur pour ses partenaires… Et puis il est drôle et… très impatient ! Il n'aime pas répéter, il aime tourner, a tendance à vouloir accélérer les choses. On a eu de la chance que François ait cette même rapidité de rythme. […] François s'est servi de sa présence incroyable dès l'écriture des scènes. Il savait que le fait que le personnage soit joué par lui dépasserait le texte et les situations[445].

Autre duo ensuite : celui de Deneuve et Luchini, réunis pour la première fois au sein d'un même scénario ; sachant que si Ozon les a choisis tous deux pour former ce 'drôle de couple', c'est bien pour cette raison même : « Ils sont tellement opposés dans leur manière de travailler, dans ce qu'ils dégagent et dans leur passé de cinéma, affirme le réalisateur. C'est un couple improbable, comme l'est celui de Robert et Suzanne, et je sentais que c'était propice à la comédie[446] ».

---

[443] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Potiche*, *loc.cit.*

[444] Photo de gauche extraite [En ligne] sur : https ://www.artphotolimited.com/themes/cinema/actrice/actrice-francaise/catherine-deneuve/photo/bridgeman-images/gerard-depardieu-et-catherine-deneuve-dans-le-dernier-metro ; photo de droite [En ligne] sur : https ://www.cnc.fr/cinema/actualites/le-dernier-chefdoeuvre-de-francois-truffaut_1311184 (*Le Dernier Metro* de François Truffaut - © Société d'Exploitation et de Distribution de Films – Les Films du Carrosse – TF1 Films Production -Socie).

[445] Catherine Deneuve, propos extrait du *Dossier de presse* du film, [En ligne], disponible sur : https ://www.unifrance.org/film/30941/potiche, p. 23.

[446] François Ozon, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit*.

Luchini et Deneuve ont en effet deux jeux d'acteurs différents, voire totalement opposés. Lui ne s'attarderait pas très longtemps sur la lecture du scénario (entendons-nous bien, lorsqu'il le découvre) et est même arrivé un jour sur le tournage de *Ma Loute* sans l'avoir lu du tout : « J'ai vécu une expérience unique, raconte Luchini. J'ai pas lu le scénario. Je ne savais pas ce que je faisais[447] » – et on peut d'ailleurs se demander si ceci influence ou non le fait d'adopter ensuite un jeu 'naturel' (comme finalement dans les films de Rohmer basés sur l'improvisation). Quant à Deneuve, elle exprime le désir d'être « impliquée » mais aussi le fait qu'elle a besoin des autres membres de l'équipe pour construire le personnage : « Certains acteurs aiment travailler quand le scénario est définitif, explique l'actrice, moi, j'aime bien être impliquée un peu avant. J'ai besoin que les choses viennent de tous les côtés pour que le personnage se dessine peu à peu, je ne peux pas le construire seule avant le tournage. J'ai une idée, bien sûr, mais je ne peux pas vraiment fabriquer le personnage si je reste dans l'abstrait[448] ». Autre élément, nous venons de voir que dans *Potiche*, Luchini a fait le choix de 'déjouer' plutôt que de 'jouer' ; Deneuve quant à elle a préféré « jouer le personnage » : « Je voulais absolument être sincère, poursuit-elle, jouer mon personnage et les situations au premier degré, on en avait beaucoup parlé avec François. J'ai essayé de ne jamais tomber dans la fabrication […][449] ». S'ils restent néanmoins tous deux dans l'exécution du rôle (comme le préconisait Jouvet), Luchini s'éloignerait donc davantage du personnage que ne le ferait Deneuve. Mais malgré cela, Fabrice Luchini (une fois le scénario lu) préparerait – selon Deneuve en l'occurrence – son personnage très en amont. L'actrice compare alors le travail de l'acteur avec celui de Gérard Depardieu : « Autant Gérard travaille de manière directe et instinctive, autant Fabrice est très soucieux de ce qu'il a imaginé vouloir faire, dit-elle. Il a déjà complètement construit son personnage quand il arrive sur le plateau, parfaitement dans la situation. C'est un acteur de théâtre avant tout. Avec Gérard, on peut modifier les choses à la dernière minute. Avec Fabrice, c'est un peu plus compliqué car il est dans une technique à l'opposé de celle de Gérard[450] ». Cela prouve en l'occurrence que même s'il s'agit pour Luchini de 'déjouer', cela ne veut pas dire qu'il y ait moins de travail de préparation, et peut-être même au contraire ; en tous cas, c'est comme s'il s'agissait de travailler à contrario le personnage très largement défini (voire caricaturé) dans le scénario original.

Les différences de jeu d'acteur entre Luchini et Deneuve peuvent aussi s'expliquer à travers la vision différente qu'ils portent chacun sur le métier ; contradictions qui collent d'ailleurs

[447] Fabrice Luchini, « Le vrai prolo, c'est moi », propos recueillis par Thierry Dague, *Aujourd'hui en France*, vendredi 13 mai 2016, p. MIT32.
[448] Catherine Deneuve, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit.*
[449] *Ibid.*
[450] Catherine Deneuve, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit.*

parfaitement au couple formé par Ozon dans le film, c'est-à-dire une relation entre un mari et une femme que tout oppose et qui ont par conséquent du mal à se supporter : une sorte d'« anti-couple formé par Deneuve et Luchini. Elle potiche, lui macho[451] », explique le réalisateur. Cette 'union cinématographique' reflète en effet la nature de leur parcours, différente aussi : Luchini a appris les bases du métier via le théâtre alors que Deneuve n'a jamais pris de cours et n'est jamais montée sur les planches : « Ce qui me fait peur au théâtre, affirme l'actrice, c'est l'unité de lieu, le fait qu'il faut tout prévoir et décider en amont, que tout est préparé, qu'on fait toujours la même chose. J'ai un peu de mal avec ça, et avec le trac d'être devant des gens, au centre de la scène. Je ne m'imagine toujours pas aujourd'hui faire du théâtre[452] ». Le contraste entre les deux personnages dans *Potiche* découle donc aussi de ce qu'ils expriment par leur image ; comme si nous avions ici la mise en opposition de deux figures d'acteurs-stars : l'une (Deneuve) gracieuse et délicate, à l'allure d'une femme plutôt distinguée (image que le spectateur peut d'ailleurs percevoir aussi dans la sphère médiatique) et une autre plus populaire que transmet à certains moments Fabrice Luchini. Ces deux facettes – l'une élégante et subtile et une autre plus familière – s'entrechoquent à l'écran et il serait d'ailleurs intéressant d'imaginer ce que donnerait ces deux images contradictoires sur un même plateau télévisé. À cette notion de couples formés dans le film, voici pour finir l'explication donnée par le réalisateur : « […] ce qui m'a le plus motivé, c'est le couple formé par Babin, le député communiste que joue Gérard Depardieu, et Suzanne (interprétée par Catherine Deneuve). L'autre couple, l'officiel, est constitué de Catherine Deneuve et Fabrice Luchini, deux acteurs qui n'ont rien à voir... C'était cela qui m'intéressait : que Catherine Deneuve et Fabrice Luchini viennent de deux planètes différentes[453] ! ».

Le duo Luchini-Deneuve dans *Potiche* rappelle en somme un autre duo incarné en 1978 par Annie Girardot et Louis De Funès dans *La Zizanie* de Claude Zidi[454]. En effet, dans ce film, Annie Girardot incarne l'épouse d'un industriel (joué par Louis de Funès) qui, pour agrandir son usine de matériel de dépollution, va détruire le jardin de sa femme Bernadette (jouée par Annie Girardot) qui quant à elle est passionnée d'horticulture. Pour se venger, celle-ci va quitter le domicile et décider de se présenter contre lui aux élections municipales. L'enjeu du scénario est donc très proche de celui de *Potiche* : une femme s'émancipe d'un mari autoritaire et égoïste

[451] François Ozon, « Catherine Deneuve entre en campagne », *loc.cit*.
[452] Catherine Deneuve, propos extrait du *Dossier de presse* du film, *loc.cit.*
[453] François Ozon, « Potiche, pas cruche... », *loc.cit.*
[454] Père des *Charlots*, des *Sous doués* et des *Ripoux*, Claude Zidi est aussi auteur et spécialiste de nombreux films comiques tels que *La moutarde me monte au nez* (avec Pierre Richard et Jane Birkin) et *l'Aile ou la cuisse* (avec Louis de Funès et Coluche).

et ce mari en question, alors patron de l'entreprise, va perdre le contrôle de la situation. Or, comme l'indique à l'époque le journal *Le Monde*, l'énergie que demande un tel synopsis est apportée par le couple formé à l'écran :

> […] une bonne idée de marier Louis de Funès et Annie Girardot. D'opposer le comique trépidant de l'un à la gouaille acide de l'autre. De faire de de Funès un industriel pollueur et Annie Girardot une écologiste amoureuse de ses fleurs et de son jardin potager. De les lancer dans une tumultueuse scène de ménage, puis de transformer la querelle conjugale en rivalité politique, l'épouse révoltée se présentant contre son mari aux élections municipales[455].

Le rôle d'Annie Girardot peut par conséquent être comparé à celui de Catherine Deneuve dans *Potiche*, c'est-à-dire celui d'une femme qui se rebelle contre sa position et cela fut d'ailleurs assez récurrent dans le parcours de Girardot, comme on peut le lire ci-dessous :

> Annie Girardot va enchaîner les rôles de femme à poigne, symbole de la prise en main par les femmes de leur destin pendant les années giscardiennes : patronne de restaurant (*Il faut vivre dangereusement*), médecin atteinte d'un cancer (*Docteur Françoise Gailland* , film pour lequel elle remporte le *César de la meilleure actrice*), mère d'une fillette assassinée (*A chacun son enfer*), commissaire de police (*Tendre poulet* et *On a volé la cuisse de Jupiter*), toiletteuse pour chien amoureuse d'un percepteur (*Cours après moi que je t'attrape*), épouse écolo d'un industriel loufoque (*La Zizanie*), professeur de lycée proche des jeunes (*La Clé sur la porte*)[456].
>
> Médecin ou flic, vieille fille ou épouse accomplie, elle est la Française qui va de l'avant, féministe à sa façon. La femme réelle, quadra plus ou moins glamour selon les jours, qui bosse, qui prend des coups, pas seulement à l'écran hélas[457].

Venons-en à présent au troisième film dans lequel Luchini joue un personnage bourgeois : *Les Femmes du sixième étage*. Personnage qui, nous allons le voir, est à nouveau autant antipathique que touchant. Le jeu de Luchini quant à lui est décrit comme étant comique mais aussi, toute en retenue.

L'histoire du film de Le Guay se passe en 1962, dans le XVIe arrondissement de Paris et met en scène un agent de change, M. Jean-Louis Joubert (joué par Fabrice Luchini), marié à une femme (Suzanne, jouée par Sandrine Kiberlain) préoccupée davantage par ses tenues vestimentaires et ses parties de bridge que par son rôle de maîtresse de maison. Leurs enfants

[455] Jean de Baroncelli, « 'La Zizanie' de Claude Zidi », *Le Monde*, [En ligne], publié le vendredi 24 mars 1978, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/03/24/la-zizanie-de-claude-zidi_2982386_1819218.html.
[456] Jean-Luc Douin, « Annie Girardot », *Le Monde*, mercredi 2 mars 2011, p. 27.
[457] « La star des années 1970 », *Aujourd'hui en France*, mardi 1 mars 2011.

passent plus de temps en pension qu'auprès de leurs parents. Tout va basculer lorsque progressivement, M. Joubert va s'intéresser à leur nouvelle bonne, Maria (jouée par Natalia Verbeke), une femme espagnole embauchée récemment pour remplacer la précédente (bretonne quant à elle mais que Suzanne vient de mettre à la porte) et qui vit au sixième étage de leur immeuble avec une ribambelle d'autres femmes espagnoles employées comme elle dans les appartements voisins, comme cela se faisait beaucoup à Paris aux premières années de la Ve République. Philippe Le Guay s'est inspiré pour cela de l'histoire personnelle de son enfance pendant laquelle son père, agent de change effectivement, avait engagé (tout comme le personnage du film) une bonne espagnole pour s'occuper de la maison familiale. Ainsi, dans la première écriture du scénario, le réalisateur avait songé à mettre son propre personnage en scène, racontant comment un ado (lui-même) découvrait les 'bonnes du sixième étage'. Mais le cinéaste a par la suite modifié l'histoire, préférant finalement choisir pour le rôle un personnage adulte (le bourgeois maître des lieux) et pense alors à Fabrice Luchini. Ici encore, on peut dire que le rôle a été écrit (en tous cas en partie pensé) en fonction de Luchini (puisque Le Guay a choisi l'acteur au moment d'imaginer l'histoire. Mais nous ne pouvons pas en dire autant pour le scénario dans l'ensemble, celui-ci restant fortement lié au vécu du cinéaste. Notons en revanche que ce film confirme la fréquente collaboration entre les deux hommes, puisque c'est la troisième fois qu'ils travaillent ensemble, après *L'Année Juliette* (1995) et *Le Coût de la vie* et se retrouveront à nouveau pour *Alceste à Bicyclette*.

En France, *Les Femmes du sixième étage* sort en face de *Largo Winch 2* et réalisera en tout 2 213 187 entrées[458]. Le même mois, il fut présenté au Festival de Berlin hors compétition, avant d'ouvrir, en avril 2011, la 15e édition de COL-COA, festival du film français à Hollywood, où ont aussi été projetés en avant-première *Low cost* de Maurice Barthélémy et *Monsieur Papa* de Kad Merad. Le film y a trouvé un accueil chaleureux auprès du public et des distributeurs américains, à la recherche de films français susceptibles de faire succès aux Etats-Unis. Concernant les prix attribués, pas de récompense particulière pour le cinéaste, ni même pour Fabrice Luchini, mais Carmen Maura (qui joue une des bonnes) remporte quant à elle le César du meilleur second rôle féminin. Notons enfin que le film est défini comme une comédie sociale.

Le personnage incarné par Luchini est donc un bourgeois, grincheux, râlant par exemple sur sa bonne car celle-ci ne respecte pas la cuisson exacte des œufs coque, comme le montrent

[458] Chiffre collecté sur le site http://www.jpbox-office.com.

ces deux images au tout début du film (la nouvelle bonne Maria n'est pas encore arrivée, c'est donc encore la bretonne Germaine qui les lui amène) :





« Germaine, combien de fois vous ai-je dit que la cuisson des œufs coque c'est trois minutes ? »[459]

La première image rappelle donc celle que nous venons de voir dans le film *Potiche*, c'est-à-dire une certaine caricature du patron, en tous cas celle d'un homme d'affaires lisant son journal (cette fois-ci : *Les Echos*) pendant qu'on lui apporte son petit-déjeuner. C'est donc à nouveau sur une position socioprofessionnelle confortable que se définit le personnage de bourgeois, ajouté à un tempérament antipathique avec les gens qui l'entourent (le regard de M. Joubert sur la première image est on ne peut plus éloquent). La relation qu'il entretient avec son épouse est en outre d'une banalité déconcertante : on a devant nous un couple qui n'a plus rien à se dire et dont les membres vaquent chacun à leurs occupations (lui son travail, elle ses rendez-vous chez l'acupuncteur et ses parties de bridge). Ce qui ressort donc du film de Philippe Le Guay, à la différence de celui de François Ozon, et qui va d'ailleurs constituer la base de l'intrigue, c'est le fait que ce personnage est un homme qui s'ennuie, autant dans son travail que dans son foyer et qui va, lorsqu'il découvre 'les femmes du sixième étage', chercher à s'émanciper d'un milieu qui ne lui correspond plus. « J'ai aimé le scénario de Philippe le Guay parce qu'il y a cette idée d'état d'énamoration et d'illumination d'un homme ennuyeux et ennuyé qui va revivre grâce aux femmes de ménage qui vivent sous son toit[460] » explique en effet Fabrice Luchini. Nous ne sommes donc pas ici en présence d'un personnage qui 'perd le contrôle' au sens négatif du terme (comme précédemment) mais qui va néanmoins connaître des événements qui vont le bousculer (ici, positivement). Car au fil du film, le personnage se transforme et le public assiste à la métamorphose d'un homme d'abord désagréable qui devient ensuite timide (voire coincé), en tous cas intimidé par ces femmes qui elles au contraire n'hésitent pas à vivre dans la joie, la bonne humeur et la solidarité. Le caractère (voire la personnalité) de M. Joubert change : il

[459] Captures d'écran du film de Philippe Le Guay (réal.). *Les Femmes du 6e étage*, produit par Vendôme Production, sorti en France le 16 février 2011, SND Groupe M6, 106 minutes.
[460] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, le bourgeois du sixième », *Le Progrès*, mercredi 16 février 2011, *Le Progrès*, p. Temps libre.

s'intéresse tout à coup à la dictature de Franco, à la guerre d'Espagne, et délaisse peu à peu son quotidien et sa femme, pour finalement tomber amoureux de Maria. Le contraste entre ces deux milieux opposés est donc autant représenté par les personnages que par le scénario, et laisse à penser qu'il s'agit aussi d'une comédie populaire.

Si l'interprétation de ce personnage de bourgeois a d'abord provoqué quelques craintes chez l'acteur : « J'ai eu très peur que ce soit manichéen, avec le méchant bourgeois et les merveilleuses ouvrières[461] », « Je ne voulais pas tomber dans le cliché où les bourgeois sont horribles et les gens du peuple, merveilleux[462] » rapporte en effet Fabrice Luchini, il s'est pourtant assez vite approprié celui-ci avec une certaine facilité et un réel désir d'incarner à nouveau, tel un de Funès, un personnage que personne n'aime : « Si quelque chose m'intéresse dans la figure du bourgeois, c'est qu'il n'a rien pour lui. Il est nanti, il a des petits états d'âme, des émotions de tiroir-caisse, des certitudes surtout et, comme disait Flaubert, "la rage de conclure". On le déteste, voilà ce qui peut me le rendre intéressant : j'aime bien les gens qui n'ont pas la cote[463] » affirme-t-il encore dans un entretien du *Figaro*. Comme nous l'avons dit en effet, de Funès au cours de son parcours a très souvent joué ces personnages antipathiques. De plus, le fait que le personnage incarné par Luchini commence à devenir timide fait en sorte qu'il parle peu, ce qui vient également contredire radicalement la *persona* des débuts de Luchini, c'est-à-dire celle associée à un personnage de 'beau parleur' : « Le Guay m'a fait cadeau d'une partition idéale, dit en effet l'acteur, avec plus de silences que de notes. C'est une sorte de conte, l'histoire d'un inanimé qui devient vivant. Il y a un peu de la grâce de La Fontaine, cette absence totale d'effet, cette évidence tranquille que Céline évoque si bien[464] ».

Son jeu, qui se base essentiellement sur des expressions de visage et sur une allure globale imposant une présence et montrant un certain stéréotype de l'homme bourgeois ; ajouté au fait que ce personnage – qui se plonge parfois maladroitement dans l'univers des femmes de ménage – va changer de comportement et de caractère, donne aussi au fil des situations un effet comique. Mais encore une fois, comme le souligne Philippe Le Guay, M. Joubert a aussi un côté attachant : « Le jeu de Luchini, mi-touchant mi-burlesque, sert à merveille cette intention, soulignant l'inadaptation comique du personnage en même temps que son émancipation. Il faut

[461] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Je n'ai pas l'ambition d'être heureux" », propos recueillis par Alain Grasset, *Aujourd'hui en France*, lundi 14 février 2011, p. 30.
[462] Fabrice Luchini, « Sans commentaires », propos recueillis par Jessica Emond-Ferrat, *Métro* (Montréal), vendredi 3 juin 2011, p. 21.
[463] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime les gens qui n'ont pas la cote" », propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 20696, mercredi 16 février 2011, p. 28.
[464] *Ibid.*

voir les moues de l'acteur, devant ses œufs à la coque trop cuits, ou son emballement à l'idée de placer en bourse l'argent de ses nouvelles amies[465] ». Dernier élément enfin que l'on retrouve à nouveau : le jeu de l'acteur est décrit comme étant sobre et en retenue : « Fabrice Luchini vampirise goulûment le rôle pour notre plus grand bonheur, quoique davantage dans la réserve que d'habitude, ainsi que l'exige le scénario[466] », « Fabrice Luchini, tout en sobriété, propose évidemment une composition formidable[467] ».

> En intégrant son héros dans l'univers bien particulier de ces femmes attachantes, le cinéaste offre à Luchini l'occasion d'être dans un registre différent. Le comédien, tout en retenue, signe une interprétation géniale, sa sobriété renforçant encore les aspects comiques de son personnage tout en laissant place à l'émotion[468].
>
> On rajoute que la prestation de l'acteur est fabuleuse dans la peau du bourgeois. […] Luchini, tout en retenue, s'y révèle magistralement[469].

Les Femmes du sixième étage regroupe *in fine* les composantes étudiées dans ce chapitre : Luchini joue un personnage que le réalisateur a construit pour sa propre histoire mais tout en sachant que c'est Luchini qui l'incarnera – celle-ci ne fait donc pas spécialement appel à l'image de Luchini (d'où le jeu sobre et en retenue). Et pourtant, les mimiques et le jeu comique de celui-ci dans l'ensemble, servent le personnage, même dans les silences et dans un flux de paroles moins important que dans les précédents rôles. Ici donc, pas de connotations spéciales renvoyant à l'image télévisuelle et médiatique de l'acteur, ni même à son jeu au théâtre (en l'occurrence, pas d'associations à un langage spécialement familier ou soutenu) ; ce qui permet à Luchini d'être dans un registre faisant appel ici à un jeu déployé exclusivement pour le cinéma.

Ces rôles de bourgeois, incarnés en l'espace de deux années consécutives chez des cinéastes différents, mettent l'accent sur plusieurs points. D'abord, ils sont intégrés le plus souvent dans des films dits 'collectifs', où l'acteur semble évoluer sans peine et en interactions avec ses partenaires (parfois aux côtés d'acteurs dont l'image à l'écran est très forte : Deneuve, Depardieu) et où pour certains, son image (publique, théâtrale, cinématographique) n'est pas

[465] Nicolas Truffinet, « Cinéma Les femmes du 6ème étage », in *Études*, vol. 414, n° 4, 2011, p. 540.
[466] Jean Roy, « Le maître très coincé et la soubrette accorte », *L'Humanité*, [En ligne], publié le mercredi 16 février 2011, disponible sur : https://www.humanite.fr/15_02_2011-le-ma%C3%AEtre-tr%C3%A8s-coinc%C3%A9-et-la-soubrette-accorte-465249.
[467] « Le charme discret de la bourgeoisie », Marc-André Lussier, *La Presse*, samedi 4 juin 2011, p. CINEMA10.
[468] « Vive 'Les Femmes du sixième étage !' », Jérôme Béalès, *La Tribune*, n° 4664, mercredi 16 février 2011, p. 27.
[469] Fabienne Brader, « Les femmes du sixième étage », *Le Soir*, mercredi 16 février 2011, p. 8.

utilisée expressément pour le rôle (*Les Invités de mon père*, *Les Femmes du sixième étage* d'une autre manière). Ensuite, ce personnage adopte un comportement et une attitude antipathiques, mais ce sont eux qui paradoxalement vont provoquer le rire chez le spectateur : le personnage de bourgeois devient alors comique et même attendrissant (M. Joubert devient aimable lorsqu'il rencontre les *Femmes du sixième étage*, Robert Pujol dans *Potiche* fait presque de la peine quand il regarde sa télévision). Dans ces films, on voit donc que la *persona* due aux rôles précédents et l'image véhiculée autrement par Fabrice Luchini peuvent servir le rôle mais qu'elles n'ont pas forcément besoin d'être utilisées pour donner corps au personnage. Luchini intègre par conséquent des registres qui ne demandent pas plus que ce qu'exige le scénario. Dans ces films enfin, qui ne sont d'ailleurs pas exclusivement basés sur le langage, l'acteur sort également de ce personnage bavard auquel il était associé dans ses débuts (Rohmer, *La Discrète*…).

B.I.4. Quel langage dans les films à costumes ?

Si les rôles incarnés par Fabrice Luchini sont en effet au départ (et le seront très souvent ensuite) associés au langage, il nous faut alors étudier l'impact que ce dernier peut avoir aussi dans les films où l'image à l'écran est parfois plus forte que lui, comme par exemple dans ceux où les costumes jouent un rôle essentiel ; autrement dit : soit les films historiques, soit ceux où la présence d'un costume en particulier est indispensable au déroulement et à la compréhension de l'intrigue. Partant alors de cette idée (préconçue en quelques sortes) comme quoi : l'image de l'acteur (et celle du personnage) dépendrait dans ce type de films plus du costume enfilé que du langage adopté et/ou que ces derniers ne peuvent parfois fonctionner l'un sans l'autre, il va être intéressant de voir comment – chez Luchini en l'occurrence – peuvent se tisser ces deux formes d'expression. L'une étant visuelle (l'apparence et l'allure que donne le costume) et l'autre plus verbale (liée aux dialogues et/ou monologues). Portons donc l'analyse sur les diverses fonctions du costume, mais aussi sur le texte du scénario lorsque celui-ci est emprunté à un auteur de roman par exemple et voyons de quelle manière le costume et le langage servent la mise en scène, et à l'intérieur de celle-ci, comment ils s'alimentent l'un et l'autre, tout en soulevant par ailleurs l'impact que peut avoir le costume sur l'image de la star de cinéma (et/ou de théâtre).

Mais avant d'étudier l'origine du costume et de ce qu'on pourrait presque appeler, son histoire, il nous semble intéressant de relever quelques expressions, tirées d'une fiche pédagogique réalisée par la Comédie française, pour montrer à quel point le costume (au théâtre

comme au cinéma) est le plus souvent lié, et ce depuis longtemps, au personnage et par conséquent à l'acteur :

> Les expressions du théâtre liées au costume :
>
> *Etablir le costume* : définir le rôle, cerner le personnage.
>
> *Faire voir les coutures* : se dit d'un comédien dont on repère les trucs, les procédés de jeu récurrents.
>
> *Couturière* : dernière répétition d'une pièce de théâtre, qui permettait aux couturières de retoucher éventuellement les costumes.
>
> *Rôle à manteau* : série de rôles masculins, comprenant des personnages d'un certain âge et exigeant une certaine représentation, qu'ils soient comiques ou sérieux. Cette appellation vient du manteau que portaient les acteurs pour interpréter ces rôles. Par exemple : Orgon, Chrysale, Harpagon, Arnolphe, George Dandin, Argan[470].

Le costume semble donc servir essentiellement le jeu du comédien, mais ce n'était pas si prononcé à l'époque. Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, nous rappelle que « [l]e costume a toujours existé, et même de manière trop voyante et excessive puisque, jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle, les acteurs se vêtissaient (*sic*) de la manière la plus somptueuse possible, héritant d'habits de cour de leur protecteur, exhibant leur parure comme un signe extérieur de richesse, sans soucis du personnage qu'ils étaient censés représenter[471] ». Le costume serait alors à l'origine un simple artifice permettant de briller sur scène, comme l'était de la même façon la déclamation pompeuse et empathique utilisée par les acteurs du XVIIe siècle. D'après Patrice Pavis toujours, il faut en réalité attendre la moitié du XVIIIe siècle pour que le costume commence à avoir certaines répercussions sur le jeu d'acteur : « Avec les progrès d'une esthétique réaliste, le costume gagne en précision mimétique tout ce qu'il possédait en richesse matérielle et en délire de l'imaginaire. Dès la moitié du XVIIIe siècle, en France, des réformateurs du théâtre comme Diderot et Voltaire, des actrices et des acteurs comme Clairon, Favard, Lekain et Garrick assurent le passage à une esthétique plus réaliste où le costume imite celui du personnage représenté ». De plus en plus, le costume va être intégré à la mise en scène dans son ensemble, avant d'être considéré à l'époque contemporaine comme « une deuxième peau de l'acteur » pour reprendre à nouveau les mots de Pavis : « Dans la mise en scène contemporaine, le costume joue un rôle de plus en plus important et varié, devenant

[470] *Fiche pédagogique - service éducatif de la Comédie-Française - Rôles et enjeux du costume*, étude de cas pour le spectacle *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux mise en scène de Galin Stoev, p. 4.
[471] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p. 72.

véritablement cette ‘deuxième peau de l’acteur’ dont parlait Taïrov, au début du siècle. C’est que le costume, toujours présent dans l’acte théâtral comme signe même du personnage et du déguisement, s’est longtemps contenté d’un rôle simplement caractérisant pour vêtir l’acteur selon le vraisemblable d’une condition ou d’une situation ». Après avoir servi uniquement d’enjolivure, on voit donc que le costume commence peu à peu à être lié au statut que l’acteur incarne à travers le rôle ; non pas qu’il ait encore une influence sur le jeu, mais plutôt sur la façon dont va être défini le personnage. Plus tard encore, au XXe siècle, le costume va prendre davantage d’espace et ne sert plus seulement à situer le personnage dans un contexte sociologique, mais s’intègre à la mise en scène dans son ensemble, comme le précise une nouvelle fois Pavis : « Souvent encore, il continue à être employé uniquement dans sa valeur d’identification du personnage, se bornant à accumuler les signes les plus caractéristiques et connus de tous. Sa fonction esthétique autonome est très faible. Mais le costume a dû attendre les révolutions du XXe siècle pour apprendre à se situer par rapport à la mise en scène dans son ensemble[472] ». Ainsi, si le costume aide à définir le personnage, à situer son âge, son milieu et une certaine époque, il permet également de définir le contexte de la pièce, le temps et le lieu dramaturgiques.

Par ailleurs, la créatrice Colette Huchard assimile pour sa part le costume à un langage à part entière, différent mais tout aussi important que le langage oral, et insiste même sur le fait que l’acteur doit (d’abord) s’approprier le costume avant d’entrer dans le rôle proprement dit :

> Jouer commence par la nécessité de quitter son vêtement pour emprunter aux costumes un autre état. Le costume est un langage, physique et concret, difficile et complexe, qui échappe au langage articulé. Élément indispensable au passage vers l’imaginaire, il renseigne dès l’apparition de l’interprète sur scène, avant toute prise de parole. Il existe grâce à celui qui le porte, qui lui donne vie et sens[473].
>
> Le costume ‘joue un rôle’ identificateur, vecteur d’une pensée véhiculée par les mots. Le costume stimule le jeu, c’est un moyen donné à l’acteur de rendre sa présence plus éloquente. Pour que le costume ‘joue ce rôle’, l’acteur doit apprivoiser le costume, se l’approprier[474].

Le costume aurait en effet une nature propre et un rôle précis en dehors même du jeu d’acteur ; il ne serait pas simplement un atout complémentaire à celui-ci mais bel et bien un élément

[472] *Ibid.*
[473] Colette Huchard, « Le costume : évolution et transformation d’un langage », L’Harmattan, « Etudes théâtrales », Paris, 2010, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-161.htm, p. 161.
[474] *Ibid.*

autonome, quasi indépendant, qui aurait donc ses effets sur la qualité du film dans son ensemble. D'ailleurs, selon Agnès Pierron dans *Le Dictionnaire de la langue du théâtre*, il s'agit de parler d'une « idée de costume » : « On peut dire que l'idée de costume se met en place à partir de la représentation du *Cid* de Corneille, en 1637 : pour la première fois, est envisagée la possibilité de vraisemblance historique. […] En fait, ce n'est que vers 1830 que l'on commence à jouer Molière en 'costumes historiques'[475] ».

Au cours de son parcours, Fabrice Luchini a joué dans neuf films historiques demandant un costume particulier au personnage : *Perceval le Gallois* dans le rôle-titre, *Le Retour de Casanova* (Edouard Niermans, 1992) dans le rôle de Camille, *Le Colonel Chabert* dans le rôle de Derville, *Beaumarchais l'insolent* dans le rôle-titre, *Le Bossu* (Philippe de Broca, 1997) dans le rôle de Gonzague, *Molière* dans le rôle de M. Jourdain, *Astérix et Obélix au service de sa majesté* (Laurent Tirard, 2012) dans le rôle de César et enfin, pour de courtes apparitions : *L'Empereur de Paris* (Jean-François Richet, 2018) dans le rôle de Fouché et *Jeanne* (Bruno Dumont, 2019) dans le rôle de Charles VII. Mais n'oublions pas qu'à compter de la fin des années 1980 et jusqu'au début des années 1990, l'acteur devient aussi célèbre grâce à son travail au théâtre, notamment par ses lectures du *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1986, 1988, 1994, 1999), son rôle dans *Art* de Yasmina Reza (1994, 1995), puis par ses spectacles *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche* (1996, 2000) et *Un cœur simple* de Flaubert (1996). La période pendant laquelle il joue dans ces films 'à costumes' s'avère donc être la même que celle où il rencontre le succès au théâtre, domaine où il est le plus souvent solitaire, contrairement aux films historiques qui demandent de nombreux acteurs. L'acteur se partage entre des rôles dans des films qui font appel à la fois à son image et à son langage, et des spectacles au théâtre qui demandent surtout des qualités orales, où l'acteur n'a pas besoin de se 'travestir', à endosser un costume puisque pour dire ses textes, le langage lui suffit.

La plupart des films en question sont inspirés d'œuvres littéraires. *Perceval le Gallois* par exemple est adapté du roman de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*. Les costumes dans le film de Rohmer servent donc à définir le(s) personnage(s) du film mais aussi celui du roman, dont la situation va évoluer au cours de l'histoire :

[475] Agnès Pierron, in *Le Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2009, pp. 142-143.



Costumes de Fabrice Luchini dans *Perceval le Gallois*[476].

Perceval (à gauche) est au départ vêtu d'un simple costume d'époque (comme les autres acteurs) et porte (à droite) quand il devient chevalier une cotte de maille et tout l'attirail correspondant. Mais, si les décors choisis par Rohmer – artificiels, en métal, faits de carton-pâte et de toiles peintes – servent également à situer le contexte, le cinéaste, qui a traduit le texte, a souhaité garder la structure en vers octosyllabiques : le langage a donc lui aussi toute son importance, équivalente à celle des costumes et des décors choisis. Mais tout cela étant en somme assez original, le film va avoir sur l'image de l'acteur un fort impact et non dans un sens positif. Après ce rôle en effet, aucun réalisateur ne lui en propose d'autres car tous se demandent ce que c'est que cet énergumène : « On ne me prenait même plus au téléphone[477] » raconte Luchini, « Je ne bénéficie pas de l'attrait du jeune premier inconnu ; je suis connu mais avec une cotte de mailles (*sic*) sur la tête et des yeux ahuris[478] ». Mais s'il on élargit, précisons tout de même que l'allure des acteurs dans les films induite en partie par des costumes bien particuliers, peut tout aussi bien être positive : c'est le cas par exemple pour Gérard Depardieu dans *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1974), *Jean de Florette* (Claude Berri, 1985) ou même d'une certaine façon dans *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1987) et surtout dans *Cyrano de Bergerac* (Rappeneau, 1989), pour lequel il remporte le César du meilleur acteur. Par ailleurs, si comme dans tous films historiques, les costumes dans *Perceval* traduisent l'époque et le caractère des personnages (nous sommes au temps des chevaliers et de la quête du Graal), ils vont aussi servir l'action, puisque le moment où le personnage enfile ledit costume est celui où le héros devient chevalier. On le voit sur les images suivantes :

[476] Captures d'écran du film de Éric Rohmer (réal.). *Perceval le Gallois, loc.cit.*
[477] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, flambeur de mots », *loc.cit*.
[478] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », *Studio Ciné Live*, *loc.cit.*



Fabrice Luchini dans *Perceval le Gallois*[479].

A gauche en effet, on voit Perceval essayant de retirer la cotte de maille au chevalier qu'il vient d'assassiner et à droite, son compagnon, qui après l'avoir aidé à enfiler la cotte, lui pose le heaume[480] sur la tête. Notons d'ailleurs la réplique associée au moment, à propos des armes du chevalier mort (les armes faisant partie ici du costume) : « si bien sont attachées et tiennent si étroit au corps, que le dedans et le dehors ne forment qu'un, comme il me semble, et veulent demeurer ensemble[481] » ; comme si le costume et le chevalier ne faisaient qu'un, comme si le costume ne voulait pas 'quitter le personnage'. Le langage et le costume dans ce film sont donc étroitement liés, mais comme il y a très peu de décors, la reconstitution passe quand même et essentiellement par les costumes.

Ensuite, après la renommée de l'acteur, les films à costumes dans lesquels on retrouve Luchini sont toujours historiques (ou d'aventures) et plus ou moins aussi tirés de romans : *Le Retour de Casanova* (aux côtés d'Alain Delon) est adapté du roman d'Arthur Schnitzler ; *Le Colonel Chabert* (aux côtés de Gérard Depardieu) est basé sur celui de Balzac ; *Beaumarchais l'insolent* (où on le voit entre autres aux côtés de Michel Piccoli) est inspiré d'une pièce inédite de Sacha Guitry[482] ; *Le Bossu* est adapté du roman de Paul Féval[483] ; *Molière* (aux côtés de Romain Duris) est bien sûr inspiré de la vie de l'écrivain ; *L'empereur de Paris* retrace la vie d'Eugène-François Vidocq[484] et *Jeanne* s'inspire de la pièce de Charles Péguy[485]. De même, *Astérix et Obélix* (ici, *au service de sa majesté*, avec Luchini dans le rôle de César) est issu en réalité de

[479] Captures d'écran du film de Éric Rohmer (réal.). *Perceval le Gallois, loc.cit.*
[480] Casque de cavalerie, emblématique de la chevalerie, qui a pour but de protéger toute la tête.
[481] Réplique de Fabrice Luchini dans *Perceval le Gallois, loc.cit.*
[482] *Beaumarchais*, une comédie en deux actes et dix-neuf tableaux, écrite en 1950.
[483] *Le Bossu*, roman de cape et d'épée, est d'abord publié sous la forme de feuilleton dans le journal *Le Siècle* du 7 mai au 15 août 1857.
[484] Eugène-François Vidocq (1775-1857) était un aventurier français, d'abord délinquant, puis bagnard, avant de devenir indicateur puis policier et enfin détective privé. Il avait aussi inspiré Balzac pour le personnage de Vautrin dans *La Comédie Humaine* et Hugo pour celui de Jean Valjean dans *Les Misérables*.
[485] *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, drame médiéval – mystère – publié en 1897.

deux tomes de l'œuvre complète de Goscinny et d'Uderzo : *Astérix chez les Bretons* et *Astérix et les Normands*.



Fabrice Luchini dans le rôle de César dans *Astérix et Obélix au service de sa majesté*[486].

Aussi, dans tous ces films historiques, le costume constitue essentiellement (comme on le voit dans l'image ci-dessus) un moyen pour situer l'action dans son contexte et définir les personnages. Mais parfois, cette reconstitution n'est pas évidente et on peut se demander si le costume – mais aussi le mobilier et autres accessoires – suffisent ou est-ce qu'ils dépendent aussi (voire surtout) du langage porté par les acteurs ? Pour répondre en partie à cette question, prenons l'exemple du *Colonel Chabert*. Une partie de la réception critique juge cette « adaptation du roman de Balzac […] bien supérieure à celle tournée en 1943 avec Raimu[487] », affirmant alors qu'« Yves Angelo a su reconstituer non seulement l'aspect historique mais encore tous les codes sociaux du début du XIXe siècle qui reposent sur l'argent et les rapports de marchandage[488] ». D'autres pourtant soulèvent le fait que cette reconstitution serait trop « descriptive », s'attachant alors trop au récit, et réduirait « l'époque, à des costumes et à des meubles[489] ». Il semble même que la perruque et haut-de-forme de Depardieu ne parviennent pas à aider celui-ci dans son jeu d'acteur. Et, d'après l'article du *Monde* dont nous venons de citer les propos, l'acteur qui s'en sortirait le mieux, serait justement Fabrice Luchini et ce, pour le côté théâtral qu'il va donner au rôle, étant alors « autre chose qu'une fonction[490] ». Si l'on retrouve bien entendu ce côté théâtral dans *Molière* par exemple, on voit donc que la reconstitution historique parfois ne suffit pas ou en tous cas ne sert pas forcément l'acteur – puisqu'alors c'est davantage le jeu, la posture, et d'une certaine manière le langage qui vont

[486] Captures d'écran du film de Laurent Tirard (réal.). *Astérix et Obélix au service de sa majesté*, produit par Fidélité Films, sorti en France le 17 octobre 2012, Wild Bunch Distribution, 109 minutes.
[487] Il s'agit du film portant le même titre, réalisé par René Le Hénaff et sorti en 1943.
[488] Jacques Siclier, « La critique de Jacques Siclier », *Le Monde*, lundi 31 mars 1997, p. 23.
[489] Jean-Michel Frodon, « Le Colonel Chabert d'Yves Angelo, Le fantôme déshérité », *Le Monde*, jeudi 22 septembre 1994, p. 1.
[490] *Ibid.*

donner ce caractère théâtral ; pour ne pas que les acteurs soient uniquement définis par l'image que donne le rôle à l'écran, cette « fonction » dont parle le journaliste.

Mais passons à présent à une autre dimension des films 'à costumes' dans lesquels Luchini a eu un rôle, avec des films qui ne sont justement pas des films historiques. Ce sont : *L'Hermine*, *Ma Loute* et d'une certaine manière *Dans la maison* et *Alceste à Bicyclette*. Dans *L'Hermine*, où l'histoire a lieu à l'époque contemporaine, Luchini incarne un président de cour d'assises ; le costume ne sert pas ici à situer l'époque mais plutôt à définir le personnage et plus encore, une idée liée au pouvoir, à savoir l'incarnation de la justice, comme on le voit dans l'image ci-dessous :



Fabrice Luchini dans *L'Hermine*[491].

La fonction du costume est donc tout aussi bien descriptive (comme dans les films historiques) mais aussi symbolique et surtout, celui-ci s'intègre parfaitement à l'histoire racontée : le déroulement d'un procès. Or, pour incarner ce rôle, Fabrice Luchini affirme que le costume a été une aide précieuse et un véritable moyen au service du texte et du personnage : « Le danger aurait été de le jouer, affirme l'acteur à ce propos. […] Faut pas se jouer. Faut mettre le costume du personnage, c'est tout[492] ». « L'habit, dit-il encore, c'est 60% de la réussite du rôle, quel que soit l'habit ! Savoir s'effacer derrière un costume[493] ». Et il revient d'ailleurs sur ce que nous évoquions à l'instant : « La robe du président, c'est ce qui représente la loi[494] ».

Dans *Ma Loute*, comme on le voit dans les images ci-dessous, le costume va servir à la fois à situer l'époque (image de gauche) – nous sommes en 1910 – mais aussi la mise en scène dans son ensemble puisque le film étant grotesque, le costume sert à renforcer ce registre, par l'allure

[491] Captures d'écran du film de Christian Vincent (réal.). *L'Hermine*, produit par Albertine Productions, sorti en France le 18 novembre 2015, Gaumont, 98 minutes.
[492] Fabrice Luchini, « Luchini : "J'ai mis une sourdine à mon côté claironnant" », propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 22169, mercredi 18 novembre 2015, p. 32.
[493] Fabrice Luchini, « J'aime les personnages antipathiques », propos recueillis par Hubert Lizé, *Aujourd'hui en France*, mercredi 18 novembre 2015, p. 34.
[494] *Ibid.*

des personnages (image de droite) associée à des comportements et des dialogues rocambolesques.




Valeria Bruni-Tedeschi (à gauche sur photo de gauche), Juliette Binoche (à gauche sur photo de droite) et Fabrice Luchini dans *Ma Loute*[495].

Dans *Dans la maison* ensuite, film non-historique et où, comme dans *L'Hermine*, l'action se déroule à l'époque moderne, le costume a permis cette fois à l'acteur d'endosser le personnage de professeur : « En fait, explique à nouveau Luchini à propos de ce rôle, quand on incarne un personnage, 80 % de la réussite passe par le costume. Pour être un prof, une paire de lunettes remarquablement choisie, un solide pantalon en velours côtelé, une sacoche marron d'un cuir modeste, et c'est gagné[496] ».

Enfin, dans *Alceste à Bicyclette*, Serge (joué par Luchini), ancien acteur de théâtre qui arrêté le métier depuis longtemps mais qui accepte de faire quelques répétitions lorsque son ancien ami vient lui proposer un rôle dans *Le Misanthrope* de Molière, va au cours de l'histoire commander et acheter le costume d'Alceste, celui qu'il prévoit de mettre lors des représentations. Il l'enfilera même à la toute fin du film. A la différence de ceux étudiés dans les films précédents, le costume ne sert donc pas expressément à situer une période historique, ni même seulement à définir le personnage (même s'il le fait en partie) mais va surtout être très important, voire indispensable, à l'intrigue et à son dénouement. Rappelons le sujet du film sur lequel nous nous arrêtons plus longuement : les deux amis répètent *Le Misanthrope* dans le but d'alterner, lors des représentations, les rôles d'Alceste et de Philinte. Mais tous deux préfèrent bien sûr celui d'Alceste car c'est le personnage principal. Or, à la fin, alors que Gautier Valence (joué par Lambert Wilson) vole une conquête féminine à Serge, ce dernier décide de se venger. Pour cela

[495] Captures d'écran du film de Bruno Dumont (réal.). *Ma Loute*, produit par 3B Productions, sorti en France le 13 mai 2016, Memento Distribution, 168 minutes.
[496] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, un nouvel homme ? », *Le Figaro*, [En ligne], publié le jeudi 4 octobre 2012, disponible sur : https://www.lefigaro.fr/cinema/2012/10/05/03002-20121005ARTFIG00582-fabrice-luchini-un-nouvel-homme.php. Nous renvoyons pour cela à l'image que nous avons insérée dans la partie B.I.2 de notre travail.

(nous sommes donc au moment du dénouement), au moment de se présenter devant la production du film, il va endosser le costume d'Alceste, leur annonçant qu'il a décidé de jouer Alceste, un point c'est tout.

Pour bien comprendre le fait que les costumes jouent un rôle conséquent au sein de l'intrigue, voici d'abord ceux que porte le personnage incarné par Luchini durant quasiment toute la durée du film :



Fabrice Luchini et Lambert Wilson dans *Alceste à Bicyclette*.

A gauche, alors que son ami Gautier arrive pour lui rendre visite (on voit d'ailleurs celui-ci qui entre derrière, vêtu d'un bel imperméable), Serge porte un vieil anorak et une écharpe quelconque ; et à droite, lors des répétitions, il a tout simplement une robe de chambre (alors que son ami a un pull rouge plutôt correct). Si les costumes servent donc ici et en outre à marquer une différence de statut entre les deux amis (voire de classe et de rang dans la société) et renvoient même au fait que l'un semble avoir très bien réussi dans le métier alors que l'autre a abandonné, voici en revanche les images correspondant à la fin du film :



Costume du personnage lors du dénouement du film[497].

Le costume porté par Serge Tanneur fait donc référence au personnage d'Alceste (de la pièce de Molière). Cet écho qu'il renvoie et le fait qu'il apparaisse en plus à la toute fin du film lui donnent alors une double fonction qui s'avère très singulière. D'abord parce qu'il s'oppose,

[497] Captures d'écran du film de Philippe Le Guay (réal.). *Alceste à Bicyclette*, produit par Les Films des Tournelles, sorti en France le 16 janvier 2013, Pathé Films, 104 minutes.

comme on le voit dans les images ci-dessus, à l'allure du personnage au début du film (montrant par là même un changement d'état d'esprit de celui-ci) mais aussi à celle des membres de la production (qui pour leur part sont habillés comme dans la vie de tous les jours). Mais également parce qu'il est porté par le personnage du film (Serge) qui lui-même et grâce à lui en incarne un autre (Alceste). Le costume sert ainsi à imaginer une autre fiction, celle écrite par Molière, en même temps qu'il est utilisé pour que le spectateur (du film) projette la pièce que joueront dans un futur proche les personnages inventés cette fois par Philippe Le Guay. Ce costume a donc (déjà à l'intérieur du film) une fonction qui se dédouble, puisqu'il sert à lui seul deux fictions. De plus, s'il est essentiel au scénario, il l'est aussi à l'action puisque le personnage l'endosse au moment du dénouement : le coup d'éclat de Serge n'aurait en effet dans cette scène et sans lui plus beaucoup de sens. Et enfin, ce que nous remarquons, c'est qu'après l'avoir enfilé, le personnage Serge Tanneur ne parle quasiment plus : c'est le costume qui parle et à travers lui l'image qu'il impose. Il devient lui-même un langage, ce qui rejoint l'idée de Colette Huchard énoncée plus haut. On le voit dans ces deux captures d'écran, l'une représentant le personnage avant qu'il ne se rende à la réception, l'autre quelques minutes avant le coup d'éclat :



Attitude du personnage juste avant son coup d'éclat[498].

Le costume dans les films historiques et dans ceux où sans lui, le scénario ne pourrait fonctionner, est soit étroitement lié au langage (surtout lorsque ces films sont adaptés d'œuvres littéraires), soit intervient au contraire sans que la parole n'ait besoin d'exister (le dénouement dans *Alceste à bicyclette*). L'image des acteurs associée à ces costumes peut même parfois avoir une influence sur l'*aura* de certaines stars, soit positivement (Depardieu), soit dans le cas de Luchini, négativement (dans *Perceval*). Que le costume soit là pour situer le contexte ou l'époque, définir les personnages, incarner une idée (parfois abstraite, comme la justice dans *L'Hermine*) ou renforcer le genre du film (burlesque dans *Ma Loute*), il arrive parfois qu'il ne

[498] *Ibid.*

soit pas utile exclusivement à la reconstitution (historique) mais pour servir le texte et les personnages dans une époque moderne. De plus, si les rôles incarnés par Fabrice Luchini dans ces films 'à costumes' montrent à nouveau la capacité de l'acteur à se déplacer dans divers registres et comme précédemment, à s'intégrer dans des films collectifs, on s'aperçoit (surtout dans les films historiques) que la plupart des acteurs semblent avoir été choisis surtout pour leur image (Depardieu par exemple). Chez Luchini en revanche, le langage et l'éloquence de l'acteur viendraient combler ce que le costume n'apporte pas suffisamment (*Le Colonel Chabert*). Ces capacités étant reconnues chez Fabrice Luchini grâce à ses rôles antérieurs mais aussi via son travail au théâtre, il est temps de se demander alors comment varie le jeu de l'acteur à travers ces différents rôles, mais aussi et plus largement, entre celui adopté sur scène et celui adopté au cinéma.

B.II. Quel registre de jeu pour quel langage ?

B.II.1. « Jouer en creux au cinéma, en plein au théâtre » (*Alceste à Bicyclette*).

Comme bon nombre d'acteurs, Fabrice Luchini affirme que le travail du jeu au théâtre et celui au cinéma comporte des différences majeures qu'il convient donc de dégager. Ces disparités prennent naissance dès l'arrivée du septième art (à la fin du XIXe siècle) et se confirment ensuite dans les années 1920 avec l'apparition du parlant. Dans le milieu artistique, la cohabitation qui se fait dans les premiers temps entre le théâtre et le cinéma donne même lieu à des querelles, querelles que le metteur en scène et homme de théâtre français Firmin Gémier (1869-1933) – parmi d'autres – va tenter d'apaiser. A travers ces éléments historiques, dégageons la vision que porte plus précisément Fabrice Luchini sur le cinéma, notamment dans *Alceste à Bicyclette* où est dépeint en quelques sortes une réalité (plus ou moins caricaturale bien sûr) du monde du cinéma et du théâtre. Il met ainsi en lumière deux façons de jouer (l'une pour l'écran, l'autre pour la scène) et le réalisateur Philippe Le Guay joue là aussi avec l'image (publique mais aussi théâtrale) de l'acteur. A travers l'étude du jeu de Luchini et celle de son personnage dans ce film, se dégage l'expression déjà évoquée et très souvent utilisée par l'acteur : celle de « jouer en creux au cinéma et en plein au théâtre ».

Avant que le cinéma ne devienne parlant, des querelles existaient en effet déjà entre ceux qui voyaient dans le septième art une invention qui allait détruire le théâtre (on pense même à la mort prochaine de celui-ci), et d'autres, plus attirés par ce nouveau médium. Mais puisque de toutes façons, il n'y avait pas encore de formation reconnue et adéquate pour le jeu cinématographique, tout était à inventer ou à réinventer. La naissance du cinéma posa la question d'un renouvellement du jeu de l'acteur. Et les premiers comédiens à s'aventurer dans cette nouvelle pratique furent ceux venus du théâtre. Ce sont les têtes d'affiches et les célébrités qui sont d'abord sollicités par les réalisateurs car leur présence (et faute de toutes manières d'acteurs spécialisés dans cette nouvelle pratique) est une manière d'assurer le succès du film. C'est d'ailleurs cette idée que l'on retrouvera plus tard dans le star-système hollywoodien défini par Richard Dyer comme suit : « Socialement, les stars sont une des raisons qui incitent le public à aller voir un film en particulier et les films en général, peut-être même la raison principale[499] ». Mais passer des planches à l'écran n'était pas sans poser quelques difficultés, notamment à cette période où le cinéma n'a pas encore 'la parole' : on ne se tient pas de la

[499] Richard Dyer, « Préface à l'édition française », in *Le Star-système hollywoodien*, p. 5.

même façon face à une caméra que sur un plateau de théâtre, le jeu devant celle-ci, sans avoir recours au langage, demande davantage de mimiques du visage, de gestuelle faciale, et non plus seulement la grandiloquence et le timbre de voix utilisés au théâtre à cette époque.

Ainsi, à l'arrivée du cinéma parlant, les querelles entre ces deux formes d'art s'accentuent et se renouvellent puisque si on allait enfin pouvoir parler au cinéma, la ressemblance avec le théâtre n'en devenait que plus flagrante : qu'allait donc devenir ce dernier ? Certains metteurs en scène prirent alors réellement position sur ce nouvel art mais ce et en partie, dans la perspective d'une tentative de 'réconciliation'. L'exemple le plus frappant (en dehors de Jouvet et des théories qu'il fera sur ces deux arts qui sont assurément liés mais différents en termes de techniques) est sans doute l'acteur et directeur de théâtre Firmin Gémier qui, en 1920, dirigeait le Théâtre National Populaire[500]. Il s'efforce d'établir une corrélation :

> Pourquoi je fais du cinéma ? Mais c'est bien simple : parce que la séparation qu'on a voulu établir entre le cinéma et le théâtre est purement artificielle. On parle de créer une classe de cinéma au Conservatoire. S'il existait dans cette maison des classes de jeu dramatique au lieu de classes de déclamation, cette création serait inutile […]. Cinématographe ou théâtre, c'est le même art : un art d'expression. Peu importent les nécessités techniques particulières. Elles varient, du reste, au théâtre même, selon les genres et les scènes à faire[501].

Pour prouver en partie ses arguments et montrer qu'il est possible d'utiliser le même jeu d'acteur dans les deux formes d'art, Gémier va se nourrir de ses propres expériences d'acteur : l'une au sein des théâtres de boulevard – dans lequel le jeu est défini comme étant romantique – l'autre puisée lors de son apprentissage au Théâtre Libre d'André Antoine, où le jeu est alors réaliste, naturel. Dès lors, le jeu 'imaginé', combiné par Gémier, devient pour le cinéma plus adéquat que celui qui était enseigné dans les Conservatoires par exemple, puisqu'il va être basé sur l'émotion, la sincérité, la sobriété, la sensibilité et surtout, ne va pas faire appel à la déclamation pompeuse et emphatique, ni de l'exubérance qui l'accompagne ; ce que critiquait aussi Antoine. Notons que les idées de ce dernier et de Gémier prenaient aussi appui sur les théories du metteur en scène russe Constantin Stanislavski : l'incarnation des rôles, la mémoire affective et sensorielle, notamment à travers la technique du 'revivre' qui fait appel aux souvenirs des émotions. Gémier applique donc ces théories pour le jeu à l'écran, c'est-à-dire

[500] Nous reviendrons là-dessus ultérieurement.
[501] Firmin Gémier, « Pourquoi je fais du cinéma », in *Le Petit Journal*, 24 janvier 1922, cité par Nathalie Coutelet, dans « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le 'septième art' », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], publié le 09 janvier 2008, disponible sur : http://journals.openedition.org/1895/288.

une certaine intériorisation du rôle, une posture décontractée, qu'il appelle le jeu des « mains dans les poches » et non plus « des bras en l'air[502]», et une gestuelle qui se contentera de mimiques faciales. Au cinéma, ce jeu facial prend une importance capitale au cours du XXe siècle car comme la caméra et l'échelle des plans permettent le grossissement, l'image va pouvoir révéler en outre la sincérité mais aussi la finesse d'un regard, des expressions légères qui s'avèrent être loin des pratiques utilisées jusqu'ici au théâtre. En ce sens, le jeu devient quelque peu psychologique, naturel, tout en retenue, détaché de l'ensemble du film, et le langage utilisé différant de l'éloquence pompeuse : il devient discret. L'exercice de la diction prend alors une tout autre fonction : il ne s'agit plus de déclamer haut et fort les tirades mais d'adopter une prononciation plus naturelle – celle promue par Antoine – afin de donner au langage un ton plus familier.

Pour voir de quelles manières le travail de Fabrice Luchini s'inscrit dans ces types de mouvances, analysons quelle est la conception de l'acteur à ce sujet. Parmi les points de vue qu'il donne, celui qu'on trouve le plus souvent est lorsqu'il affirme préférer jouer pour le théâtre : « Cela faisait trois ans que je n'avais pas tourné, dit par exemple Luchini en 2003. Ma vie est tellement consacrée au théâtre depuis quinze ans[503] ». « Pour moi, le cinéma est moins important que la scène[504] », dira-t-il à nouveau en 2010. Mais ce qu'il dénonce aussi, c'est le caractère immoral que comporterait selon lui le septième art : « Ce n'est pas moral, le cinéma. Vous avez des acteurs qui bossent quinze heures par jour, qui arrivent sur un plateau et on s'en tape. D'autres qui ne savent pas leur texte et on est sidéré. Le théâtre, conclue-t-il, c'est plus moral[505] ». Ensuite, n'oublions pas que Luchini s'inscrit dans la lignée de Jouvet pour qui l'acteur est un *exécutant* au service du metteur en scène et un *matériau* au service du texte ; ainsi que la différence majeure pointée par celui-ci : au cinéma, l'acteur n'est pas le 'patron' (c'est le réalisateur qui l'est) alors qu'au théâtre, il le serait davantage. Ces propos sont repris régulièrement par Luchini : « Je ne joue jamais un rôle, je joue un film. Je tourne un élément dans un ensemble. C'est le cinéaste qui est le patron. L'acteur est employé[506] ». « Vous savez, le cinéma est souvent un reportage, ajoute-t-il. Le cinéma c'est une grande indiscrétion. Une

[502] Firmin Gémier, interrogé par Gabriel Reuillard, « Les heures romantiques. Quand Gémier jouait avec Tailhade », *Candide*, 20 octobre 1921, citation extraite de l'article de Nathalie Coutelet, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le 'septième art' », *op.cit.*, p. 16.
[503] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Tout est manipulation" », *loc.cit.*
[504] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Le théâtre est plus moral que le cinéma" », [auteur de l'article non précisé], *Ouest-France*, dimanche 28 mars 2010, p. 8.
[505] *Ibid.*
[506] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, le phénomène », propos recueillis par Éric Moreault, *Le Soleil* (Québec), [En ligne], publié le mercredi 2 mars 2016, disponible sur : https://www.lesoleil.com/2016/03/03/fabriceluchini-le-phenomene-745376786dea6399e64df91c30c26796.

caméra vient voler des choses qu'on ne fabrique pas. Au théâtre, vous êtes le patron. Notre responsabilité est bien plus grande[507] ».

Le film *Alceste à Bicyclette* illustre bien les particularités parfois complexes de ce métier. Gautier Valence est un comédien qui réussit plutôt bien, il a même le rôle principal dans une série télévisée (*Le Docteur Morange*) au succès incontestable et est par celle-ci adulé du public. Aussi, lorsqu'il rend visite à son ancien ami de théâtre Serge, qui vit quant à lui une retraite paisible à l'île de Ré, on se rend compte de suite que nous avons affaire à deux acteurs qui ont une vision bien différente du métier. Serge insiste d'ailleurs de suite sur le fait qu'il a quant à lui, et ce depuis longtemps déjà, abandonné le métier et ne veut donc plus du tout entendre parler de ce monde qu'il juge ignoble : « Tu vois Gautier je vais te dire quelque chose, c'est ça la réalité de ce métier : il n'y a pas d'amitié, pas de fidélité, pas de loyauté. Ça m'a tellement pris la tête que quinze jours après, je me suis retrouvé ici », dira en effet le personnage au début du film. Cela dit, quand Gautier lui annonce qu'il aimerait le faire jouer dans *Le Misanthrope* de Molière, Serge (qui n'accepte pas de suite) propose tout de même de tenter quelques répétitions pendant les trois-quatre jours à venir, afin de prendre sa décision. Pendant tout le film, les deux personnages vont donc travailler la scène 1 de l'Acte I de la pièce. En dehors de leur passion respective, ce film présente en outre deux types d'acteurs : l'un jouant pour la télévision (donc face à une caméra, comme au cinéma), l'autre adoptant un jeu davantage spécifique pour le théâtre.

L'action principale du film, d'ailleurs agrémenté de peu de péripéties (mis à part celle de leur rencontre avec une belle italienne) est celle montrant deux comédiens travaillant une pièce. En cela, même s'il ne s'agit pas de théâtre filmé, c'est un film sur le métier présentant les rouages auxquels peuvent se confronter deux partenaires de jeu : jalousie, ambition personnelle, désir de compétition et problème d'ego. Sa genèse n'est d'ailleurs pas anodine : Philippe Le Guay est un jour venu rendre visite à Fabrice Luchini dans sa (réelle) maison sur l'île de Ré pour lui proposer *Les Femmes du sixième étage*. Lors de leurs balades sur l'île, Luchini s'amuse à réciter *Le Misanthrope* à tue-tête sur son vélo et suggère l'idée de faire un film sur ce contexte (« Sur une suggestion de Fabrice Luchini, Philippe Le Guay a écrit un film qui commence comme un pastiche pour s'épanouir ensuite en une comédie amère d'une discrète virtuosité[508] » lit-on en effet dans un article du *Monde*). Le réalisateur a alors tout de suite l'idée du scénario et l'envoie à l'acteur quelques semaines plus tard : « *Alceste à bicyclette*, c'est l'histoire de ma vie, raconte

[507] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Au début, personne ne voulait de moi !" », *loc.cit.*
[508] « Variation en Ré sur un thème de Molière », T. S., *Le Monde*, mercredi 16 janvier 2013, p. 22.

l'acteur. Comme mon personnage, Serge Tanneur, tous les jours, je fais une heure ou deux de Molière, du vélo et, bien sûr, l'île de Ré. Et en plus, j'ai été payé. C'est totalement immoral[509] ». Les deux hommes, très sensibles à la pièce écrite par Molière, s'amusent même à dire que Philippe Le Guay serait plutôt Philinte tandis que Fabrice Luchini se rapprocherait plutôt d'Alceste, dans la manière de voir le monde qui l'entoure.

Outre le fait de montrer deux comédiens en plein travail, le sujet du film repose donc aussi sur les questions fondamentales du métier – le salaire, la relation que l'artiste entretient avec son personnage – ce qui donne également au film un côté didactique. Mais pour rendre compte de ce milieu parfois conflictuel, Philippe Le Guay va droit au but : il « épingle, selon un article paru dans *Charente Libre,* le monde du cinéma et du théâtre[510] », faisant dire au personnage joué par Luchini que ce milieu n'est rien d'autre qu'« un monde de rats où tout le monde te ment, où tout le monde te trahit ». Voici la scène en question :

> *Les deux amis sont assis autour de la table de la salle à manger. Gautier Valence fait part de sa proposition.*
>
> *Gautier Valence* (joué par Lambert Wilson) : Et puis je me suis souvenu de nos conversations et je me suis dit : « Serge, je pourrais peut-être lui proposer quelque chose » …
> *Serge Tanneur* (joué par Fabrice Luchini) : Ça n'a rien à voir avec le métier j'espère ?
> *Gautier Valence* : Un peu quand même si.
> *Serge Tanneur* : Alors c'est pas la peine d'essayer tu sais, c'est fini pour moi le cinéma, même si c'est Spielberg qui vient me proposer le scénario. Regarde ce que j'en fais, je les fous au feu.
> *Gautier Valence* : Non, mais je ne te parle pas de cinéma, je te parle d'une pièce.
> *Serge Tanneur* : Une pièce ?
> *Gautier Valence* : Oui, si je te proposais une pièce…
> *Serge Tanneur* : Tu veux dire, un rôle dans une pièce ?
> *Gautier Valence* : Bah oui, évidemment... un rôle dans une pièce.
> *Serge Tanneur* (*il se lève brutalement*) : T'es complètement malade, ça fait des années que je ne suis pas monté sur les planches ! Enfin ! C'est fini pour moi, c'est terminé tout ça.
> *Gautier Valence* : Attends que je te dise le nom de la pièce…

[509] Fabrice Luchini, « Ce matin, j'ai été heureux pendant vingt minutes », propos recueillis par Alain Grasset, *Le Parisien*, [En ligne], publié le mercredi 16 janvier 2013, disponible sur : https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/ce-matin-j-ai-ete-heureux-pendant-vingt-minutes-16-01-2013-2485633.php.
[510] Voir pour cela l'article « Cabotinage dans l'île de Ré », *Charente Libre*, mercredi 16 janvier 2013, pp. 22-23.

Serge Tanneur (*s'énervant*) : Mais j'ai pas envie de connaître le nom de cette pièce !! Je te dis terminé, le théâtre, le cinéma tout ça, c'est fini ! Ce monde de rats, ces gens vulgaires qui mentent, qui trahissent. Enfin non, non, non !!

Gautier Valence : Tu exagères, il y a encore des gens qui se comportent bien.

Serge Tanneur : Ah oui ? Qui ça par exemple ? Est-ce que tu as un nom ?

Gautier Valence : Moi, je me comporte bien.

Serge Tanneur : Toi ? Ouai, alors bon et bien admettons. Disons que tu es l'exception (*il se rassoit*). Dis-moi j'espère que tu n'es pas venu exprès pour me parler de ce projet ?[511]

Dans cette scène (qui présente les personnages), on a donc deux sortes d'acteurs : l'un qui, ayant réussi, apporte une vision modérée du métier – il ne souhaite pas se plaindre puisqu'il est très content de son parcours (il gagne très bien sa vie) – , l'autre qui peint un tableau désastreux du milieu, faisant même de certains défauts de quelques professionnels du métier une généralité. Et, le contraste entre ces deux personnalités est accentué par le fait que Gautier Valence joue dans une série qui réunit de nombreux fans, cela provoquant une jalousie de la part de Serge. Au cours du film – notamment lors des répétitions – cette jalousie va alors se transformer en rivalité chaque fois que Serge Tanneur exprimera (consciemment ou non) cette frustration. Le choix de la scène 1 de l'Acte I pour faire répéter les personnages n'est en outre pas le fruit du hasard de la part du cinéaste. C'est dans celle-ci en effet que Molière expose les questions liées aux relations humaines : « […] c'est ce qui permet de les voir répéter, raconte le réalisateur, travailler leur jeu, le colorer de leurs expériences et de leurs humeurs. Et aussi parce que cette scène d'exposition pose le débat fondamental entre l'exigence de sincérité, d'honnêteté, et une urbanité qui n'attend pas des hommes plus qu'ils ne peuvent donner[512] ». De plus, voyant les deux acteurs répéter toujours la même scène, le spectateur du film entre quant à lui dans une certaine proximité avec eux et (entendant les vers de Molière répétés, travaillés…) découvre leur travail, quasiment comme s'il assistait lui-même à une vraie répétition, voire à un cours de théâtre. Ainsi, à travers l'histoire qui est racontée, le sujet du film est aussi le théâtre et le jeu d'acteur.

La rivalité entre les deux acteurs va se traduire de différentes manières. De la part de Serge Tanneur, la moindre erreur réalisée par son ami va être un prétexte pour le critiquer : lorsque ce dernier confond par exemple à plusieurs reprises les mots 'effroyable' et 'indicible' dans le

[511] Retranscription d'une scène du film de Philippe Le Guay (réal.). *Alceste à bicyclette*, Les Films des Tournelles, sorti en France le 16 janvier 2013, 104 min.

[512] Philippe Le Guay, « Philippe Le Guay : "Molière m'aide à comprendre le monde" », propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 21291, mercredi 16 janvier 2013, p. 28.

vers de Molière : « Vous voulez un grand mal à la nature humaine ! / Oui j'ai conçu pour elle une effroyable haine ![513] », quand son portable sonne en plein milieu de la répétition : « Quand on répète Molière, on éteint son portable ! » dit Serge en s'énervant ; mais aussi et surtout, en pointant sans cesse ses défauts de prononciation et sa manière de dire l'alexandrin, opportunités que Serge va saisir aussi, toujours dans le but de rabaisser son partenaire et insinuer par-là que ça ne sert à rien d'être célèbre si on ne sait pas dire du Molière. Voici la scène en question :

> *Gautier Valence* : « Cette grande raideur des vertus des vieux âges / Heurte trop notre siècle, et les communs usages / Elle veut aux mortels, trop de perfection / Il faut fléchir au temps, sans obstination »[514] …
> *Serge Tanneur* (*il le coupe*) : C'est pas ça du tout hein… « Obstination », c'est pas ça du tout…
> *Gautier Valence* : Pourquoi c'est pas ça ?
> *Serge Tanneur* : Parce que « obstination », comme tu le fais, il faut que tu appuies quand même la dernière syllabe. Tu comprends ? Je ne te dis pas de la sur-appuyer mais il faut que tu l'appuies, parce que sinon, il va t'en manquer une… alors c'est « obstinatiion », « perfectiion » (*il insiste sur la dernière syllabe*)
> *Gautier Valence* (*rires*) : Mais c'est complétement archaïque comme diction !
> *Serge Tanneur* : Non mais ce sont des alexandrins Gautier, un alexandrin ça a douze syllabes. « Il faut fléchir autant sans obstination » comme tu l'as dit, et bien, il manque une syllabe, il n'y en a qu'onze, pour en avoir douze il faut dire : « il faut fléchir autant sans obstinatiion ».
> *Gautier Valence* : Mais j'm'en fous moi des syllabes, je ne suis pas à l'école, je ne suis pas en train de faire une matinée classique. Moi, je joue pour le public d'aujourd'hui.
> *Serge Tanneur* : Ah ouai ? Ah ouai, parce que toi…toi t'es branché sur le public d'aujourd'hui…
> *Gautier Valence* : Les gens viennent voir *Le Misanthrope* parce que ça leur parle de maintenant ! Ça rime à rien de le dire à l'ancienne là…
> *Serge Tanneur* : J'imagine que tu es adepte aussi de coloriser les films…parce que le noir et blanc, c'est archaïque.
> *Gautier Valence* : Je ne vois vraiment pas le rapport alors là…
> *Serge Tanneur* : Molière, c'est pas un scénariste !... Sans aucun mépris, il n'écrit pas pour des séries-télé. Molière ce sont des alexandrins…t'as le droit de les respirer à l'intérieur comme tu veux, mais il n'y a qu'une seule façon de les dire… !
> *Gautier Valence* (*il se met en colère*) : Parce que tu trouves que je joue comme un téléfilm, c'est ça ??

[513] *Le Misanthrope*, Acte I, scène 1 (v. 113-114).
[514] *Le Misanthrope*, Acte I, scène 1 (v. 153-156).

> *Serge Tanneur* : Mais tout de suite tu prends la mouche ! J'ai pas dit que tu faisais téléfilm… Molière, c'est une structure musicale, c'est organique, tu ne peux pas résonner le vers…ça passe par le corps…ça ne peut pas passer par la pensée !
> *Gautier Valence* : Notre travail à nous, c'est de toucher les gens ! Tu es d'accord ? C'est de sortir de l'élitisme crétin, de jouer le petit marquis avec le petit doigt en l'air ![515]

On voit bien que dans leur différend le personnage de Serge n'hésite pas à se moquer indirectement de l'activité de son ami : « Molière, c'est pas un scénariste !... Sans aucun mépris, il n'écrit pas pour des séries-télé », propos qui rendent compte de l'amertume ressentie par le personnage face à la réussite de son ami. Par conséquent, outre le fait d'opposer deux types d'acteurs différents, Philippe Le Guay joue aussi – de manière caricaturale bien sûr – avec la possible différence entre le travail au théâtre et celui à l'écran (ici télévisuel), induisant qu'il y aurait des disparités dans le geste d'écriture original (soit du scénario, soit de la pièce) : « Molière, […] il n'écrit pas pour des séries-télé » que dans la posture et le jeu à adapter au support : « tu trouves que je joue comme un téléfilm ? ».

En plus de peindre certaines réalités sous-jacentes du métier, le film joue aussi bien sûr avec ce que l'on connaît du jeu d'acteur de Fabrice Luchini au théâtre : cette soigneuse attention à la diction des vers par exemple, qui rappelle ses qualités mises en œuvre dans la récitation des grands textes. Mais plus encore, par certains clins d'œil, comme lorsque le personnage se réfère à Louis Jouvet ; cela arrive dans deux scènes précisément, celle où les deux personnages se disputent le rôle d'Alceste : « Tu sais que Jouvet…, dit Serge Tanneur, tu sais que Jouvet ne se sentait même pas mûr pour jouer Alceste ? En 30 ans de carrière ! Allez, je ne vois même pas pourquoi je discute avec toi… » et celle ci-dessous :

> *Serge Tanneur* : Quand on joue du classique, on respecte les vers !! Voilà !! Tu sais ce que disait Jouvet ?
> *Gautier Valence* : Arrête avec Jouvet !! Hein !! Tu nous emmerdes avec ton Jouvet !!
> *Serge Tanneur* (*il crie désormais*) : Jouvet disait que quand tu enlèves une syllabe à un vers, c'est comme si tu allais chez un marchand de légumes, que tu demandes un kilo d'oranges et qu'on t'en donne 800 grammes, ça s'appelle du vol !!![516]

Cette référence à la passion que voue Fabrice Luchini à Louis Jouvet n'est effectivement pas anodine, et encore moins la réplique du personnage joué par Lambert Wilson (« tu nous

[515] Retranscription d'une scène du film de Philippe, Le Guay (réal.). *Alceste à bicyclette, loc.cit.*
[516] *Ibid.*

emmerdes avec [TON] Jouvet ») qui renvoie aux nombreuses fois où l'acteur cite l'homme de théâtre, soit dans les médias, soit même encore sur scène devant les spectateurs.

Le personnage joué par Luchini est donc très proche de son image publique et théâtrale : l'île de Ré, qui sert de décor idéal et sur laquelle il vient (ou venait) régulièrement ; la langue de Molière, avec ce texte – un des grands classiques composé d'alexandrins – qu'il dit réciter dans la vie réelle quotidiennement (ou presque) de manière à faire ses gammes et qui, dans le film, se mêle à des dialogues modernes ; et enfin la pensée de Molière, celle incarnée par les personnages d'Alceste et de Philinte, comme une doctrine que s'appliquerait à lui-même Fabrice Luchini :

> Bien entendu, il faut être Philinte, l'intelligence, l'adaptation, le cynisme, l'homme qui a tout compris. Alceste, c'est de l'énergie, car c'est de la souffrance, mais c'est un tyran, qui voudrait que les autres soient différents, un raseur qui gueule tout le temps, un fâcheux. […] Mes trente-cinq ans d'analyse m'ont emmené vers Philinte. Ce n'est pas gagné. Cela travaille. Des proches diront que je suis aussi assez Alceste, qui s'agite, tout en motricité. Mais rien n'est plus étranger à soi-même que soi, disait Nietzsche[517].

Toutes ces connotations provoquent par conséquent et une fois encore, le fait que lorsqu'on voit Luchini à l'écran dans *Alceste à Bicyclette*, on ne sait plus trop s'il s'agit du personnage ou de l'acteur perçu à travers son image publique, comme noté ici dans un article de presse : « [o]n ne sait pas où commence son personnage et où finit l'acteur[518] ». C'est aussi pourquoi nous pouvons aisément parler ici (peut-être encore davantage que pour les précédents) d'un rôle sur-mesure. Celui-ci a même eu une répercussion sur la vie personnelle de l'acteur et ce, du côté de la presse journalistique, lorsque la question s'est posée de savoir si, tout comme son personnage, Luchini a déjà eu envie de tout arrêter ; ce à quoi l'intéressé a répondu :

> Oui, mais c'est un fantasme. Mon psychanalyste me dit : « C'est pas encore demain la veille. » Arrêter me tente. Si, à 60 ans, t''es encore à te répandre que tu as besoin du regard de l'autre, qu'il te construit, c'est dommage. Dans ce métier, on déserte l'existence, on cherche la lumière, moi, je ne tends qu'à ne pas vivre dans la lumière. Bizarrement, depuis que je ne veux rien faire, je fais beaucoup de choses. Mais oui, dans les années 80, j'ai vraiment arrêté et j'ai repris la coiffure. Cela fait bizarre, après avoir eu un grand rôle chez Rohmer [*Perceval le Gallois*,

[517] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini et Lambert Wilson : misanthropes, eux ? », propos recueillis par Florence Colombani et François-Guillaume Lorrain, *Le Point*, [En ligne], publié le jeudi 10 janvier 2013, disponible sur : https://www.lepoint.fr/cinema/fabrice-luchini-et-lambert-wilson-misanthropes-eux-10-01-2013-1615183_35.php.
[518] Constance Jamet, « Fabrice Luchini pédale avec Molière », *Le Figaro*, n° 21616, mardi 4 février 2014, p. 34.

> NDLR], de faire des Brushing à des bonnes femmes qui t'ont vu sur un cheval. Et puis mon père m'a convaincu de ne pas lâcher[519].
>
> Quelqu'un qui a 60 ans, trente-cinq ans d'analyse, une famille à peu près normale, quelques proches, s'il n'arrête pas le moteur, c'est malheureux pour lui et les autres. On me voit toujours survolté par une passion, mais mon quotidien n'a rien à voir avec cette hystérie[520].

Venons-en à l'expression « jouer en creux au cinéma » et « en plein au théâtre » : « Je peux jouer 'en creux', et d'ailleurs, c'est plus simple[521] » disait Luchini en 2006. « [C]a fait 15 ans que je fais des films où je joue en creux. C'est la chose la plus facile que de jouer ainsi, d'être dans le non texte[522] » disait-il à nouveau en 2017. Cette formule permettant de poursuivre l'élaboration d'une théorie de jeu propre à Luchini, nous avons voulu savoir si elle avait déjà été, d'une manière ou d'une autre, utilisée.

Elle est employée d'abord par Frédéric Sojcher, réalisateur, écrivain et universitaire belge, dans son ouvrage *La direction d'acteur*[523]. L'auteur affirme en effet qu'il existe chez les acteurs une sorte d'effacement, c'est-à-dire une absence d'expressions outragement significatives, qu'il compare à la figure de Mona Lisa : « Il y a un 'syndrome Mona Lisa' chez beaucoup d'acteurs, affirme Sojcher. Comme la femme qui sourit de manière énigmatique sur la toile de Léonard de Vinci, sans qu'on sache ce qu'elle pense, si elle jouit, si elle se moque, si elle est sarcastique ou heureuse[524] ». D'après lui, cette forme d'effacement, qui laisserait place à l'interprétation, serait la définition de la comédie « en creux » et s'opposerait par conséquent à la notion de cabotinage : « On prêterait ainsi au comédien des émotions qu'il n'a pas forcément, mais qui seraient amenées par le récit (et par la mise en scène – le gros plan, par exemple, donnant l'impression de sentiments). Il y aurait un art de la comédie 'en creux', qui serait l'inverse du cabotinage[525] » poursuit Sojcher. « Jouer en creux » signifierait donc pratiquer un jeu sobre, sans artifice et l'expression rejoindrait alors les théories de Stanislavski, Antoine et Gémier

[519] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *loc.cit.*
[520] *Ibid.*
[521] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit.*
[522] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini en conversation avec Ali Baddou », propos recueillis par Elisabeth Perrin, *TV Mag*, [En ligne], publié le vendredi 23 juin 2017, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/fabrice-luchini-en-conversation-avec-ali-baddou_5b139b28-576f-11e7-aa85-df0cb1dc0684/.
[523] *La direction d'acteur*, volume composé par Frédéric Sojcher, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles (Belgique), 2017.
[524] Frédéric Sojcher, in *La direction d'acteur*, *ibid*., p. 25.
[525] *Ibid*., p. 26.

dans leur recherche du naturel – autrement dit un jeu qui irait contre l'apparence, apparence qu'il faudrait quant à elle dépasser.

Cela dit, comment adopter un jeu sobre, sans cabotinage, autrement dit non exagéré par rapport au rôle demandé, lorsque pour le personnage, le cinéaste demande en quelques sortes à l'acteur d'y apporter une part de lui-même, autre que ce qui est nécessaire pour le rôle ? Car, comme le rappelle Sojcher dans un autre article intitulé « Le syndrome du vampire[526] », certaines personnalités d'acteurs-stars imposent forcément une image (parfois à leurs dépens), créant alors une contradiction entre l'apport inévitable de cette image (souvent exubérante et liée le plus souvent à leur personnalité) et la volonté d'adopter ce jeu sobre. Dans ce second article, Sojcher mentionne d'ailleurs le nom de Luchini et le rapproche ainsi de ceux de Jouvet et de Depardieu : « Certains acteurs, affirme- t-il, ont une personnalité telle qu'ils incarnent le même personnage, de film en film (Louis Jouvet, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini). Le cinéaste fait appel à eux pour ce qu'ils sont. Ils irradient le film de leur aura. D'autres acteurs sont beaucoup plus à l'aise dans la composition[527] ». Nous avons vu pourtant que la personnalité de Luchini et son image publique n'interfèrent parfois pas autant sur le rôle incarné à l'écran : dans ces cas-là, parler de rôles de composition serait plus adéquat. Par ces variations (qui dépendent des rôles incarnés), Luchini se situerait en quelques sortes entre l'acteur-star et l'acteur-vedette ; et pour avancer cette possible théorie, appuyons-nous sur ce que dit Ginette Vincendeau à travers la définition que fait Raymond Chirat des acteurs excentriques des années 1930 à 1950 : « Quant au terme 'excentrique', défini par Raymond Chirat dans le contexte du cinéma des années 30 aux années 50, dit Vincendeau, il désigne des acteurs de composition (immanquablement issus des planches, comme Pauline Carton et Saturnin Fabre) élevés au rang de vedette par leur ubiquité sur les écrans et leur représentation de certains types sociaux[528] ». Sojcher oppose par là et par conséquent deux pôles : un jeu qui découlerait de l'image de l'acteur et un autre, plus en retenue – ce que nous avons-nous-même décrit – qu'il nomme pour sa part « un jeu blanc » et qui se rapproche donc de celui utilisé dans l'expression « jouer en creux » : « Un 'jeu blanc', une interprétation introvertie peuvent apporter une part de mystère et donner une beaucoup plus grande efficacité dramatique qu'une interprétation extravertie, ajoute l'auteur. Mais les compositions exacerbées de Guitry, de Raimu ou de Michel Simon dans *Boudu sauvé des eaux* appartiennent autant aux grandes réussites cinématographiques[529] ». Cet usage ou non de la

[526] Frédéric Sojcher, « Le syndrome du vampire », *Etudes théâtrales*, n° 35, L'Harmattan, Paris, 2016, [En ligne] disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-82.htm.
[527] *Ibid.*
[528] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op. cit.*, p. 14.
[529] *Ibid.*

personnalité des acteurs dans l'élaboration de leur rôle rappelle d'ailleurs une des théories de Jouvet : celle de ne pas « s'assouvir pour dire », moment qui peut arriver lorsque l'acteur, 'trop' satisfait de lui-même, se complait dans le rôle sans aller au-delà de ce que sa propre personnalité y apporte. Fabrice Luchini, à qui l'on reproche parfois de 'faire du Luchini', s'appuie souvent sur ces propos :

> Le comédien n'a pas à venir avec ses états. S'il incarne Alceste, il fait descendre l'altitude, le mystère, l'énigme. Pour Jouvet, le théâtre classique est important car il demande à l'exécutant, au comédien, de se confronter à l'énigme de Don Juan, à l'inexplicable. […] c'est s'interdire de s'exécuter, de s'assouvir dans le rôle. Parce que le comédien a une personnalité qui a envie de s'assouvir. L'art, le génie de Jouvet, c'est qu'il a interdit à l'acteur de s'assouvir pour dire[530].

Nous avons donc cherché à savoir si l'expression « jouer en creux » était utilisée par Louis Jouvet lui-même et de manière claire ; et il s'avère que si celle-ci n'apparaît pas sous cette forme, les termes « creux » et « en suspens » sont en revanche et quant à eux employés par l'homme de théâtre. Le premier dans son ouvrage *Témoignages sur le théâtre* en 1952, le premier et le second dans *Le Comédien désincarné* (qui, rappelons-le, constitue un ensemble de textes et de notes prises entre 1939 et 1950). Voici les extraits en question :

> On s'introduit dans un rôle, on s'y faufile, on agite le texte, on agit par astuce ; subrepticement on se substitue ; on se justifie d'idées qui viennent ensuite. Mais il s'agit de penser, de parler ou d'écrire, le comédien est livré à lui-même dans son néant. Sa nature et sa vocation sont d'être vide et creux, disponible, accessible, vacant, habitable. Qu'il s'entende parler ou qu'il lise ses propos, le voilà anéanti. Ce n'est pas son métier[531].
>
> L'important, c'est l'état d'esprit, l'attitude intérieure, spirituelle, une façon d'être intérieurement, une disposition à, une orientation qui met l'être en suspens, dans une attente particulière, spéciale, une attente différente d'une autre, une possibilité et un devenir qui en excluent d'autres[532].
>
> Tu n'incarnes rien. Tu es plus ou moins « incarné par » et ceci est le point essentiel. C'est cela que j'appelle le « comédien désincarné » ; c'est quand tu n'es plus toi-même, mais seulement le mannequin, ce vide, ce creux, inconscient, et conscient de cette inconscience, de cette modestie, de cette servilité humble – vide-toi de toi-même ; c'est le commencement de cette

[530] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Tout est manipulation" », *loc.cit*.
[531] Louis Jouvet, in *Témoignages sur le théâtre*, *op.cit*., p. 10.
[532] Louis Jouvet, in *Le Comédien désincarné*, *op.cit*., p. 137.

> pratique ; c'est ainsi que tu t'emploieras le mieux, que tu seras le plus comblé de toi, c'est par les âmes des personnages que tu joues[533].

Si Jouvet fait donc référence à l'état dans lequel doit être le comédien lorsqu'il s'apprête à jouer (cette « vacance » dont nous avons déjà parlée), il l'associe en prime à cette sorte de « vide » qui rejoindrait en quelques sortes ce que nous venons d'énoncer ; c'est-à-dire (dans le second extrait) une certaine « attente », une « mise en suspens » qui font écho à cette manière de jouer « en creux », définissant même (dans le troisième extrait) l'acteur comme un « mannequin ».

Dans la filmographie de Fabrice Luchini, deux exemples de rôles illustrent très bien cette façon de « jouer en creux » : le premier est celui que l'acteur incarne dans *Alice et le maire* en 2019 : « Ce qui m'intéresse ici, dit en effet Luchini, c'est qu'on chope un homme politique au moment où il n'a plus d'idées, où il est vide. Nicolas Pariser a apparemment écrit cette histoire pour moi. Il a compris que je pouvais jouer en creux, une sorte de vide intérieur où les choses s'expriment sans expression théâtralisée ni hystérie pittoresque[534] ». Le second est celui joué dans *Les Femmes du sixième étage* : « Dès le départ, explique en effet Philippe Le Guay, Fabrice m'a fait remarquer que Jean-Louis Joubert était un personnage en creux, qui recevait. C'est assez inhabituel à jouer pour lui, on a plutôt l'habitude de le voir donner[535] ». Avant donc d'analyser plus clairement ce qui incite la critique à dire que Luchini fait souvent 'du Luchini', autrement dit qu'il donne plus que le rôle, mettons-donc déjà en parallèle ces deux formes de jeu apparemment opposées. Sur un plateau de tournage par exemple, le monde journalistique a coutume de dire que l'acteur serait difficile à contrôler : « Mais comment diriger le fauve Fabrice Luchini sur un plateau de cinéma[536] ? » questionne par exemple le quotidien *Aujourd'hui en France* en 2019 à propos du tournage du film de François Ozon *Le Mystère Henri Pick*.

Ce qui se manifeste ici semble plutôt relever d'une confusion entre l'image histrionique que l'acteur véhicule notamment dans les médias et son jeu d'acteur à proprement parler. Idée que soulève par exemple Philippe Le Guay lors du tournage des *Femmes du sixième étage* : « Quand on le voit à la télévision, on a l'impression d'un cheval fou, un taureau furieux qui va dans tous

---

[533] *Ibid*., p. 344.
[534] Fabrice Luchini, « "C'est proustien un président" : les secrets de Luchini sur Macron, Chirac, Sarkozy, Hollande... », propos recueillis par Stéphane Joby, *Le JDD*, [En ligne], publié le 28 septembre 2019, disponible sur : https://www.lejdd.fr/Culture/cest-proustien-un-president-les-secrets-de-luchini-sur-macron-chirac-sarkozy-hollande-3922229.
[535] Philippe Le Guay, propos recueillis par Anne-Christine Rice, in *Cinema for French Conversation, le cinéma en classe de français*, Focus Publishing/R. Pullins Company, Incorporated, Newburyport, Massachusetts, United-States, 2013, p. 198.
[536] Pierre Vavasseur, « Luchini, mode d'emploi », *Aujourd'hui en France*, mercredi 6 mars 2019, p. MIT31.

les sens. Mais sur un plateau de tournage c'est tout le contraire. C'est quelqu'un de très attentif et de très discipliné qui se met complètement au service de la scène qu'il doit tourner. Il a une forte capacité d'exubérance, mais il sait la contrôler pour faire le vide. Il y a en lui une double tentation, celle du surjeu et celle du repli. Et c'est très émouvant[537] ». Philippe Le Guay n'est pas le seul réalisateur à contredire cet à priori, mais l'image en question continue pourtant de se véhiculer (les propos du quotidien *Aujourd'hui en France* datant de 2019 alors que ceux de Le Guay datent de 2011). Fabrice Luchini, conscient de ce trouble, précisera lui aussi et à cette période régulièrement les choses, reprenant par la même occasion les préceptes de Jouvet : « Vous savez, au cinéma, dira-t-il par exemple en 2013, je suis un acteur obéissant. Je suis payé pour jouer. Alors je donne le meilleur de moi-même. […] On est un instrument dans les mains du réalisateur[538] ». « Le cinéma, c'est une parenthèse enchantée, ajoutera-t-il en 2014. Contrairement à la légende, je suis devenu l'acteur le plus docile qui soit. On veut que je me mette là, je me mets là[539] ». Cette contradiction qui existe donc entre ce comportement décrit sur les plateaux de tournage (et ce jeu finalement sobre et « en creux » dans certains rôles) et l'image exubérante de Fabrice Luchini dans d'autres domaines, ne date en outre pas d'hier. Voici en effet ce qu'exprimait l'acteur dans les *Cahiers du cinéma* en 1988 : « Pour moi, un grand acteur est celui qui s'efface, même s'il a une énorme personnalité[540] ». Cet interview, qui a lieu deux ans avant la renommée de l'acteur, est très pertinent car il situe en l'occurrence le moment où l'acteur semble prendre conscience de son image : « Sur ce point, poursuit en effet Luchini, je suis profondément classique : je ne crois pas à l'hystérie, alors qu'on pourrait dire que je suis un acteur bizarre. […] C'est pourquoi le *happening* hystérique ne m'intéresse pas. Je suis d'une école à la Guitry, où le mot drôle doit être dit sans intention. […] Comme Barthes, je suis d'avis que l'image ne peut pas tout[541] ». Il pressentait donc déjà à cette époque l'éternelle attribution qu'on lui ferait plus tard. Pour un acteur comme Luchini issu du cinéma de Rohmer, affectionnant le cinéma de Guitry et pour qui le cinéma serait aussi (voire avant tout) littéraire – ou en tous cas qui porterait à l'écran davantage la parole que l'image – , ce moment correspond aussi à une période charnière pour l'acteur : celle où, après ses débuts au cinéma dans des films d'auteur, il va se consacrer de plus en plus au théâtre (nous sommes en plein

[537] Philippe Le Guay, « Philippe Le Guay : "Au 6e étage, un autre univers..." », auteur de l'article non mentionné, *Ouest-France*, dimanche 13 février 2011, p. 8.
[538] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Au début, personne ne voulait de moi !" », *loc.cit.*
[539] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini », propos recueillis par Eric Libiot, *Studio Ciné Live*, n° 62, lundi 1 septembre 2014, p. 10.
[540] « Fabrice Luchini, Les lois du rire et de l'émotion », *op.cit*., p. 49.
[541] *Ibid*., pp. 48-49.

dans la reprise du *Voyage au bout de la nuit*) et celle où on ne lui propose plus de rôles au cinéma.

Et pourtant, comme nous venons de le voir, l'acteur sera ensuite très vite associé – notamment 'à cause' de ses apparitions télévisuelles qui succèderont – à ce personnage hystérique, histrionique et extravagant. Alors, lorsqu'un journaliste fait encore référence à cela en 2019 (lors de la sortie de *Alice et le maire*) : « C'est plutôt comme ça qu'on vous voit le plus souvent[542] », Fabrice Luchini répond à nouveau :

> Non, pas dans mes derniers films. On confond avec l'utilisation spectaculaire que je fais de la télévision pour vendre ma marchandise, ça brouille mon image. D'autant qu'au théâtre je mélange la grande gravité des textes et le rire. Les gens pensent souvent que c'est plus simple de faire rire que de faire pleurer. C'est l'inverse. Le pitoyable, le poignant, c'est tellement facile à jouer, après 50 ans en tout cas. On n'est jamais que l'acteur de l'homme qu'on est[543].

Ajoutons qu'il y a également dans cette manière de « jouer en creux » une autre technique qui peut lui être raccordée : celle du « sous-texte ». Dans l'article de Sojcher, on trouve en effet ces propos : « Il y aurait une manière de jouer 'contre' le texte, dit en effet l'auteur, comme le fait merveilleusement Danielle Darrieux dans *Madame de,* de Max Ophüls. Dans les bras de son amant, interprété par Vittorio de Sica, elle dit : "Je ne vous aime pas, je ne vous aime pas, je ne vous aime pas" – et nous comprenons exactement l'inverse. Le cinéma et la direction d'acteur sont happés par l'apparence, qu'il s'agit pourtant toujours de dépasser[544] ». « Jouer en creux » serait donc aussi techniquement « jouer contre le texte », autrement dit en exprimant l'opposé de ce que pense le personnage, ou même (pour aller plus loin) en lui faisant dire ce qu'il ne dit pas, c'est-à-dire en puisant dans le sous-texte. En effet, toujours d'après Frédéric Sojcher, il faudrait, pour que ces acteurs donnent aussi un jeu touchant (c'est-à-dire plus intérieur), trouver chez eux une « faille », faille qui se situerait justement dans le « creux de son personnage » : « J'ai mon hypothèse sur cette diversité d'interprétations, apparemment antagonistes, affirme l'auteur. Le jeu de l'acteur rayonne à partir du moment où l'on sent chez lui une faille. Et cette fêlure peut autant prendre une forme extravertie que jouer en intériorité. C'est dans le creux de son personnage, dans le sous-texte… que l'acteur prend toute sa dimension[545] ».

---

[542] Stéphane Joby, « "C'est proustien un président" : les secrets de Luchini sur Macron, Chirac, Sarkozy, Hollande... », *loc.cit.*
[543] Fabrice Luchini, *ibid.*
[544] Frédéric Sojcher, in *La direction d'acteur*, *op.cit*., pp. 25-26.
[545] Frédéric Sojcher, « Le syndrome du vampire », *loc.cit*.

La méthode du « sous-texte », qui fait partie des éléments du célèbre système (*system*) instauré par Stanislavski au XIXe siècle, puis reprise par Jean-Laurent Cochet et bien avant lui par Louis Jouvet, est d'ailleurs écrite noir sur blanc dans l'ouvrage du metteur en scène russe (*La Construction du personnage*, 1949) sous forme d'un dialogue entre un certain professeur Torstov et ses élèves :

> Aujourd'hui, Torstov a commencé par poser une question : « Qu'entendons-nous par SOUS-TEXTE ? Qu'est-ce qui, dans un texte, se dissimule derrière et dans les mots proprement dits ? » Il répondit lui-même à sa question de la manière suivante : « C'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle, expression ressentie intérieurement par l'acteur, et circulant sans interruption sous les mots, leur donnant une existence réelle. Le sous-texte est un réseau de schémas divers et innombrables, existant dans chaque pièce et dans chaque rôle, réseau tissé de « si magiques », de « circonstances données » (Voir « *La Formation de l'acteur* »), de toutes sortes de créations imaginaires, d'impulsions internes, d'attention concentrée, de vérités plus ou moins exactes et plus ou moins chargées de réalité, d'adaptations, de mises au point et d'une foule d'autres éléments analogues. C'est le sous-texte qui nous aide à dire les mots comme nous devons les dire en fonction de la pièce. [...] Le mouvement est rendu manifeste non seulement par des actions physiques, mais aussi par la parole. Il est possible de jouer non seulement avec le corps, mais aussi avec le son, avec les mots. La ligne d'action qui soutient le déroulement de la pièce, trouvant son homologue dans le sous-texte, soutient avec lui le déroulement du texte »[546].

Et c'est effectivement ce que reprendra le professeur Jean-Laurent Cochet, si l'on se souvient des propos de Luchini cités au début de notre travail :

> Et là, je débarque à 18 ans dans son cours, et je comprends tout ce que dit le monsieur. Le sous-texte ! Il y avait une scène de Racine dans *Britannicus*, où la femme devait dire : « Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment. Je veux l'attendre ici : les chagrins qu'il me cause m'occuperont assez tout le temps qu'il repose. » Et Cochet qui ajoute : « Pense 'tu m'emmerdes' en même temps que tu dis "Albine". » Et ça change tout. Il donne un sous-texte à cette phrase d'Agrippine : « Albine, tu m'emmerdes. » Je me dis, mais c'est extraordinaire. Par « tu m'emmerdes », on comprend tout[547].

Le sous-texte, qui est étudié chez Stanislavski lors du travail à table, serait par conséquent ce que le texte ne dit pas concrètement, l'élève devant alors construire autour de celui-ci, d'abord pour comprendre lui-même ce que 'cela raconte', puis pour pouvoir exprimer ensuite ce que

[546] Constantin Stanislavski, in *La Construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 2006, pp. 137-138.
[547] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avant d'entamer une analyse, j'étais hystérique" », *loc.cit*.

sous-entendent certains mots ou certaines phrases. La technique est ainsi associée aux émotions ressenties par le comédien à la lecture du texte, émotions qui vont ensuite venir alimenter les mots de l'auteur et permettre à l'acteur de les dire comme il faut, c'est-à-dire dans le respect des sensations. Il s'agirait finalement de s'éloigner quelque peu des mots proprement dit (à savoir : tels qu'ils ont été écrits) pour se les approprier et les incorporer au jeu. Dans un article intitulé « Jouer sur les mots. Langage et apprentissage théâtral en France et en Allemagne », Serge Katz, chercheur et auteur d'une thèse en sociologie (*Les écoles du comédien face au 'métier' : recrutements professionnels, classements scolaires, techniques du corps : une comparaison franco-allemande*[548]), fait même référence à la méthode instaurée par l'enseignement pratiqué en Allemagne par la Ernst Busch[549], qu'il définit dans un autre article comme étant « une école autonome reconnue par des entreprises théâtrales stables[550] ». Or cette méthode consiste elle aussi à remplacer catégoriquement le texte original par des reformulations personnelles afin de donner du sens à l'action : « À la 'Ernst Busch', dit en effet Serge Katz, les élèves remplacent progressivement le texte original par une série de reformulations personnelles, associées à leur perception de la situation dramatique. Plus suggestives que les dialogues de théâtre qui, initialement du moins, semblent étrangers à l'acteur, ces formulations, à force d'essais, de mises en place et de corrections successives, prêtent sens à l'action[551] ». On aurait donc là une réécriture qui permettrait de 'penser le texte autrement' avant de finalement réintégrer ces nouvelles formulations au texte original : « Au fil des jours, poursuit l'auteur, et au fur et à mesure que les mouvements de la scène sont orchestrés, ces formules personnelles cèdent à nouveau la place au texte original ». Ainsi, on retrouve à la Ernst Busch la méthode employée par Jean-Laurent Cochet telle que Luchini la décrit dans les propos cités plus haut. Voici par exemple un extrait restitué par Serge Katz dans son article :

> Au cours d'une répétition de *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte* (*Des villes aux forêts, des forêts aux villes*), pièce de Roland Schimmelpfennig, David, élève

[548] Thèse réalisée sous la direction de Gérard Mauger et soutenue à Paris EHESS en 2005.
[549] École supérieure d'art dramatique Ernst Busch (en allemand : *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*). Fondée en 1951 à Berlin, elle est inspirée de celle créée en 1905 par Max Reinhardt au *Deutsches Theater*. En 1981, elle obtient le statut d'Université et la centaine d'étudiants inscrits se voient proposer des activités de théâtre, de marionnettes, de mise en scène et de danse.
[550] Serge Katz, « L'incertitude professionnelle contre la rationalisation scolaire », in *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs,* [En ligne], publié le 01er mai 2012, disponible sur : http://journals.openedition.org/cres/900.
[551] Serge Katz, « Jouer sur les mots. Langage et apprentissage théâtral en France et en Allemagne », in *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, [En ligne], publié le 4 mars 2008, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-39.htm, p. 41.

de la « Ernst Busch », interprète un adolescent qui se promène avec son amie dans une forêt enchantée.

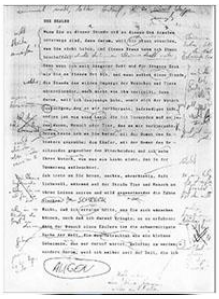
Lors d'une première phase de jeu, le professeur, Heinrich D., ne distingue pas l'intention jouée. Il coupe son élève : Heinrich D. : Que signifie : « Que lui demandes-tu ? » David : Cela veut dire : « Ne le touche pas ! » Heinrich D. : Oui, c'est ça. Mais là, je ne le vois pas. Rejoue-le. David reprend une première fois son interprétation en substituant la formule de sous-texte « Ne le touche pas ! » à la réplique « Que lui demandes-tu ? ». Cette fois-ci, Heinrich D. est satisfait du nouvel essai de son élève : Heinrich D. : Oui, bien ! Recommence maintenant.

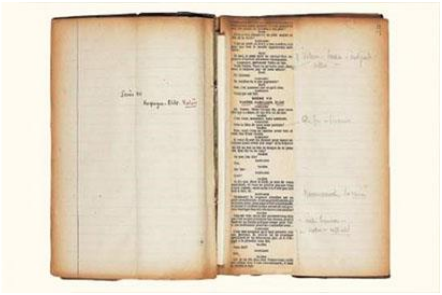
Ce « Oui, bien ! Recommence maintenant » faisant écho à la phrase culte de Louis Jouvet déjà citée : « C'est bien, … mais recommence ».

Cette méthode, qui prône l'idée de se dégager du texte original, va permettre à l'élève de comprendre le sens de celui-ci. Elle trouve aussi son intérêt dans l'ensemble du jeu du comédien, à savoir : quels gestes et mouvements du corps doivent accompagner le texte dit. Le comédien, en pensant au sous-texte et à ses formulations personnelles, va trouver la ou les bonnes attitudes nécessaires à l'incarnation de son rôle. Le sous-texte ne permettant pas seulement de 'mieux dire' le texte original mais aussi d'entrer plus en profondeur dans la peau du personnage et de l'action représentée. Comme le note Serge Katz, « [l]e sous-texte est donc plus qu'un moyen circonstanciel de joindre la parole au geste, observable de temps à autre, et utilisé par l'acteur en vue de se concentrer sur une action momentanée[552] » et serait même selon l'auteur une « [s]orte de trame langagière qui sous-tend les actions sur scène, [et qui] remplit la même fonction qu'un plan[553] ». Le sous-texte constitue enfin un travail en amont des répétitions et du jeu sur le plateau : la technique de la Ernst Busch pouvant être facilement comparée au travail à table pratiqué chez Stanislavski et même, de manière parallèle, à toute forme de travaux pensés par le metteur en scène, tels que les restituait par exemple Louis Jouvet dans ses carnets. Pour confirmer nos propos, voici deux images : l'une tirée de l'article de Serge Katz, qui correspond à un fragment de scènes travaillées (*Dans la solitude des champs de coton* de Koltès) par un élève de la Ernst Busch, l'autre provenant de la Bibliothèque Louis Jouvet[554] qui

[552] *Ibid.*
[553] *Ibid.* L'auteur apporte néanmoins une nuance à cette dernière remarque, affirmant : « Cependant, ce plan est évolutif : le sous-texte varie au fur et à mesure de la répétition. Il est également fragmentaire : seules certaines parties de la scène sont effectivement soutenues par des bribes de sous-texte. Enfin, ce plan n'est pas arrêté avant de jouer mais est constamment recréé et modifié par la performance qu'il supporte. De ce fait, le degré d'objectivation et la forme du sous-texte sont variables », *ibid.*
[554] *Souvenirs et objets personnels – Succession Lisa Jouvet* – disponible chez Piasa – Drouot Richelieu – Salle 2 – 9, rue Drouot – 75009 Paris, image disponible [En ligne] sur : https://www.auction.fr/_fr/lot/moliere-l-avare-mise-en-scene-940270.

correspond à la vente du Lot 84 « Molière. *L'Avare*. Mise en scène. [Carnet de travail de Louis Jouvet ...] » :





Travail à table des élèves de la Ernst Busch et Cahiers de régie de Louis Jouvet[555].

Ces images montrent très bien, par les cahiers de régie ou de mise en scène (chez Jouvet), par le travail à table (chez Stanislavski) et par celui réalisé par les élèves de la Ernst Busch, que tous ont recours au même support : l'écriture sur papier sous formes de notes et/ou de croquis que ce soit en amont du spectacle, lors des répétitions, ou le soir-même des représentations.

A travers ce chapitre qui nous a permis de voir en quoi le jeu d'acteur au théâtre et celui au cinéma comportent des différences en terme de techniques, compte tenu par exemple du rapport de proximité avec le public ou bien du but recherché par le metteur en scène – privilégier l'image ou la parole – , nous nous rendons compte que le fondement de ces disparités dépend également du rapport qu'entretient l'acteur avec son personnage et à travers celui-ci, sur la manière dont la star (ou la vedette) va user ou non de sa personnalité pour incarner le rôle. Par ailleurs, nos analyses sur ce sujet ont aussi été l'occasion de pointer à nouveau l'ambiguïté inhérente à l'image de Fabrice Luchini, à savoir : cette confusion entre la part histrionique de celui-ci à la télévision – ou dans certains moments de ses seul en scène – et cette sobriété que lui prêtent en revanche certains cinéastes, avec qui d'ailleurs il s'est créé une réelle fidélité (Le Guay, Ozon…). Et cela prouve encore la capacité de l'acteur à alterner entre différents registres et à présenter diverses facettes du jeu de l'acteur dans son ensemble. Nous allons voir d'ailleurs que cette excentricité n'est finalement pas seulement présente à la télévision ni même au théâtre, mais peut parfois être utilisée (et demandée dans ces cas-là) par les cinéastes, de sorte qu'en 'faire trop' ou 'faire du Luchini' devient, pour certains rôles, nécessaire, voire indispensable à la réussite du film.

[555] Première image extraite de l'article de Serge Katz, « Jouer sur les mots. Langage et apprentissage théâtral en France et en Allemagne », *loc.cit*. Seconde image extraite de la page web *Souvenirs et objets personnels – Succession Lisa Jouvet* – disponible chez Piasa – Drouot Richelieu – Salle 2 – 9, rue Drouot – 75009 Paris, dispo nible [En ligne] sur : https://www.auction.fr/_fr/lot/moliere-l-avare-mise-en-scene-940270.

B.II.2. Fabrice Luchini, un acteur excentrique ? (*Jean-Philippe*, *Ma Loute*)

Dans les années 1930, l'excentricité au cinéma était surtout remarquée chez les acteurs de second rôle. Si, de manière générale Fabrice Luchini n'est pas considéré comme tel (ni acteur de second rôle, ni même vraiment acteur excentrique), il arrive pourtant que cette exubérance associée au personnage et au scénario apparaisse d'une manière ou d'une autre dans certains de ses rôles au cinéma ; les facteurs qui induisent cette excentricité dans les différents domaines se nourrissant tout compte fait les uns des autres. Aussi, pour décrire cette forme de jeu sur le grand écran mais aussi et plus largement (dans le cas de Luchini) dans ses apparitions médiatiques, deux études vont nous être utiles : un article écrit par Raphaëlle Moine « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930[556] » et l'ouvrage de Raymond Chirat et Olivier Barrot : *Les Excentriques du cinéma français (1929-1958)*[557]. Pour analyser un jeu possiblement excentrique chez Fabrice Luchini, les films que nous avons choisis sont : *Jean-Philippe* de Laurent Tuel sorti en 2006, dans lequel l'acteur joue le rôle d'un fan de Johnny Hallyday et *Ma Loute* où il incarne cette fois un bourgeois dégénéré. Le premier montre que l'image histrionique de l'acteur ne se véhicule pas seulement à travers les médias mais peut aussi (comme dit précédemment) se retrouver au sein de son parcours cinématographique ; et inversement, grâce au second, qu'un jeu excentrique (et de surcroit comique) n'a pas forcément besoin de faire appel à une quelconque image.

Parmi les acteurs excentriques de second rôle, Raphaëlle Moine cite par exemple : André Lefaur, Max Dearly, Morton, Aimos, Sinoël, Saturnin Fabre, Betty Stockfeld, Marguerite Pierry, Moreno, Marguerite Deval ou encore Pauline Carton. Elle note aussi que d'une façon générale, les types de rôles de ces acteurs dits « de complément[558] » sont le plus souvent d'ordre comique – que ce soit par leur physique ou par leur langage – , et qu'ils peuvent aussi être assimilés à la notion d''emploi' propre à l'univers théâtral :

> Dans les années 1930, les comédies populaires dérivent soit du théâtre de boulevard et du vaudeville, soit de l'opérette, soit du comique troupier et du vaudeville

[556] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », article publié dans l'ouvrage de Gwénaëlle Le Gras et Delphine Chedaleux, *Genres et acteurs du cinéma français : 1930-1960*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, pp. 160-174.
[557] Raymond Chirat et Olivier Barrot, *Les excentriques du cinéma français (1929-1958)*, Henri Veyrier, Paris, 1983.
[558] Expression utilisée par Jacqueline Nacache dans *L'Acteur de cinéma, op.cit.,* p. 93 mais aussi par Raymond Chirat et Olivier Barrot dans *Les excentriques du cinéma français (1929-1958), op.cit.,* p. 11.

> militaire. Ces trois formes de comédies, dont les personnages, les enjeux et les plaisirs sont différents, se partagent la quasi-totalité du genre comique. Toutes trois mettent en scène un microcosme de personnages typés, qui donnent l'image d'un ordre social bourgeois où chacun tient son rang, du député au colonel, de la bonne à la cocotte. Définis par un ensemble de caractéristiques convenues (la catégorie sociale : commandant vs troufion, domestique vs bourgeois ; le corps de métier : militaire, commissaire, acteur, huissier, commerçant ; la place au sein de la famille : père, oncle, tante, mère, femme, amant, fils), ces personnages importent au cinéma le système des emplois théâtraux propre à chacun des trois sous-genres et sont de parfaits véhicules pour les acteurs de seconds rôles[559].

C'est pourquoi, même si ces acteurs n'étaient pas considérés comme des vedettes, on peut tout de même parler de *persona* les concernant puisqu'ils font référence à des stéréotypes : Saturnin Fabre étant par exemple un « loufoque cocasse[560] », Pauline Carton associée à son chignon, etc. Or, la comédie étant un genre qui se prête merveilleusement à ces types de personnages pittoresques, c'est-à-dire grotesques, ridicules et excentriques, la scène peut être comique soit par la gestuelle adoptée, soit par la situation, soit encore par le lieu représenté (Pauline Carton dans *Vous n'avez rien à déclarer* est par exemple, et comme le précise Raphaëlle Moine, préposée aux lavabos). La scène peut aussi contenir tout à la fois, c'est-à-dire également un certain langage, notamment grâce à une diction propice et adéquate au rôle : « Les moues et la gestuelle de Fabre […] accentuent la loufoquerie du personnage, tout comme le fait sa diction : ici, comme dans tous ses rôles, Fabre adopte un débit rapide et excité, ralentit subrepticement sur certaines syllabes, marque des césures inattendues, et module à l'envi sa voix qui passe de la basse à l'aigu dans un même souffle[561] » poursuit Raphaëlle Moine. Parmi les acteurs (excentriques) répertoriés cette fois par Raymond Chirat et Olivier Barrot, certains étaient en effet drôles par le physique : Pierre Larquey (1884-1962) – « [u]n petit homme à petite moustache, tout simple d'allure et modeste, le Français moyen de l'époque[562] » – ou par le physique et le langage : Noël Roquevert (1892-1973) : « On n'oublie pas, l'ayant vu quelques secondes, sa silhouette sèche, ses traits anguleux, le léger strabisme qui rapproche ses yeux perçants. On garde dans l'oreille l'écho de son débit martelé, le tranchant de sa parole[563] ».

[559] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op.cit.*, p. 166.
[560] Claude Eloin, « Saturnin Fabre, piqué de l'écran », *Pour Vous*, n° 574, 15 novembre 1939, cité par Raphaëlle Moine, *ibid*, p. 160.
[561] Raphaëlle Moine, *ibid*., p. 167.
[562] Raymond Chirat, in *Les excentriques du cinéma français (1929-1958), op.cit*., p. 16.
[563] *Ibid*., p. 20.

Mais si la veine comique est donc très présente chez ces acteurs et rend ainsi leurs apparitions attendues, il ne faut pas pour autant réduire leur jeu et leur présence à ce simple fait, car les 'excentriques' avaient aussi la capacité de se déplacer d'un registre à l'autre. Ce fut le cas par exemple pour Pierre Larquey à qui, selon Raymond Chirat, « [o]n a voulu tout lui faire jouer et il a tout accepté[564] » ; Jean Wall (1900-1959) : « Les auteurs lui confient volontiers des emplois légers, écrits dans un registre enjoué mais qui peuvent évoluer, au fil des trois actes, de la comédie au drame, du rire aux larmes[565] » ; Julien Carette (1897-1966) qui, doué pourtant pour le classique, décide de faire rire : « N'oublions pas, poursuit Raymond Chirat, que Carette savait dire les vers, qu'on l'avait vu à l'Odéon et qu'en 1921, poussé par Jacques Copeau, il tenait le rôle principal d'un drame poétique écrit par François Porché[566] » ; ou enfin Marcel Dalio (1899-1983) qui prouve qu'un acteur, bien que de second rôle, peut représenter tout un panel de personnages : « Marcel Dalio n'est pas l'homme d'un rôle ou d'un autre, explique Olivier Barrot. Sa place ne saurait être posée par l'énoncé des emplois, importants ou non, qu'il a tenus. Il y a plus qu'un acteur dans la figure d'Israël Mosché Blauschild[567], bien qu'il n'ait jamais exercé que ce métier[568] ». De plus, ces acteurs joignent à leur excentricité une part de familiarité dans le sens où ils deviennent (grâce à celle-ci) reconnaissables aux yeux du public : « Tous ont beaucoup travaillé, affirment en effet Raymond Chirat et Olivier Barrot, se façonnant à la longue une image reconnaissable et familière, illustrant une typologie des emplois […][569] ». Leur présence dans les comédies populaires contribue ainsi à l'identité de ce genre de films. Mais, étrangement ou par conséquent, cette familiarité réduit aussi leur image de sorte que ces acteurs 'excentriques de second rôle' ne se hissent pas complètement au sommet du statut de star, comme l'explique Raphaëlle Moine citant Edgar Morin :

> Parce qu'ils reconduisent de film en film la même prestation, souvent réduite à un trait dominant de leur physique, de leur tempérament ou de leur jeu, les acteurs et actrices de seconds rôles "n'arrivent qu'aux frontières de la starité, interprètent des types secondaires, pittoresques, non des héros de films" (Morin E., *Les Stars*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 37). Pourtant, s'ils restent à la périphérie de l'action, ils véhiculent eux aussi une forme

[564] *Ibid*. p. 19.
[565] *Ibid*., p. 56.
[566] *Ibid*., p. 157.
[567] Nom et prénom de naissance de Marcel Dalio.
[568] Olivier Barrot, *ibid*., p. 250.
[569] Raymond Chirat et Olivier Barrot, *ibid*., p. 12.

d'intertextualité dans la mesure où ils apparaissent régulièrement dans la peau de personnages comparables[570].

Dans la filmographie de Luchini, nous avons vu que les personnages qui 'perdent le contrôle' frôlent souvent le ridicule. D'une certaine façon, cela était déjà le cas (sans d'ailleurs forcément l'intention du cinéaste) dans le *Perceval* de Rohmer en 1978, compte tenu du langage et de l'accoutrement du héros. Mais les deux films qui ont retenu surtout notre attention pour l'analyse d'un jeu potentiellement excentrique chez l'acteur sont *Jean-Philippe* et *Ma Loute*. Car nous allons voir que même si Luchini n'a pas dans ceux-ci un rôle secondaire (comme l'avaient les acteurs dont nous venons de parler) puisqu'il est le personnage principal aux côtés de Johnny Hallyday dans le premier et partage l'affiche sur un même pied d'égalité dans le second avec Juliette Binoche et Valeria Bruni Tedeschi, quelques idées évoquées à l'instant vont pourtant se vérifier.

Le film *Jean-Philippe* est une comédie dramatico-fantastique qui met en scène un fan de Johnny Hallyday, nommé Fabrice (joué par Fabrice Luchini), se réveillant un jour dans un monde où son idole n'existe pas et où on lui annonce que la plus grande star de la chanson est un certain Chris Summer (joué par Antoine Dulery). Pour ce cadre très moyen à la vie plutôt terne, marié à une femme quelconque (jouée par Guilaine Londez) avec qui il a eu une fille devenue punk (jouée par Elodie Bollée), cela constitue donc le plus terrible des cauchemars, son quotidien étant rythmé quasi uniquement sur l'adoration de son idole. Bien décidé à prouver au monde entier que ce Johnny Hallyday existe réellement, le fan inconditionnel part à la recherche du véritable Jean-Philippe Smet (joué par Johnny lui-même) et le rencontre finalement dans un bowling nommé *L'Olympia* dont l'homme est le propriétaire. L'objectif de Fabrice : ressusciter Johnny et donner à ce Jean-Philippe la carrière qu'il mérite. Mais ce dernier a depuis longtemps abandonné la chanson et fait table rase de ce passé dans lequel il a échoué. Le fan va donc tenter le tout pour le tout pour rendre célèbre son idole et décide de devenir son manager. Ainsi, il pourra le rendre à son destin et prouver à la France entière que la plus grande star du rock français est Johnny Hallyday et non Chris Summer.

Avant de creuser dans l'univers de la musique, Christophe Turpin, scénariste du film, avait d'abord pensé à une histoire mettant en scène Gérard Depardieu jamais devenu acteur mais patron de bistrot. Notons aussi qu'il sort deux ans après *Podium* (2004), film réalisé par Yann Moix qui met lui aussi en scène un fan (de Claude François). Turpin a donc dû revoir son

[570] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op.cit*, p. 161.

scénario pour ne pas qu'il fasse redondance avec celui de Moix et qu'il soit accepté par la même maison de production (*Fidélité Films*). Enfin, pour le rôle du fan, le réalisateur Laurent Tuel était convaincu que Fabrice Luchini userait d'assez de « folie » pour l'incarner :

> L'interprète du fan était l'autre clé du film. Depuis le début, j'étais convaincu que Fabrice Luchini était la bonne personne. J'étais certain qu'il n'y avait que lui pour donner assez de folie, d'intensité, de complexité à ce personnage incroyable. Il joue un Français moyen, père de famille, fan de Johnny, qui se trouve précipité dans un monde où son idole, son repère, sa lumière, n'existe pas. C'est assez loin du répertoire de Fabrice, mais nous étions nombreux à penser qu'il serait fabuleux[571].

On a donc d'un côté le fait que Fabrice Luchini serait parfait pour ce personnage et de l'autre, l'idée que l'acteur s'éloignerait pourtant de son répertoire habituel, contradiction que nous allons tenter de comprendre. Pour cela, il faut d'abord savoir que Fabrice Luchini ne fut pas le premier choix de la production : « Au début, raconte en effet Christophe Turpin, ils préféraient José Garcia ou Gérard Jugnot à Fabrice Luchini et voulaient titrer *L'Idole des jeunes* plutôt que *Jean-Philippe*[572] ». Pour ce rôle qui demande donc une certaine « folie », les producteurs ont donc failli faire appel à deux acteurs typiquement comiques, jouant rarement dans d'autres registres ou qui gardent, comme Jugnot, l'image du Français moyen. Mais il faut pour ce dernier apporter un petit bémol, si l'on songe à son rôle dans *Monsieur Batignole* par exemple (Jugnot, 2002) ou celui dans *Les Choristes* (Barratier, 2004) pour lesquels l'humour n'est pas le premier moteur. Pour José Garcia en revanche, aucun doute, choisir un tel acteur n'est franchement pas étonnant si l'on pense par exemple à l'excentricité qu'il offre pour son rôle dans le film *La vérité si je mens* (1 et 2) ou pour ses apparitions médiatiques sur *Canal +* avec Antoine de Caunes dans l'émission « Nulle part ailleurs » présentée par Philippe Gildas de 1987 à 2001, comme l'illustrent les photos ci-dessous :

[571] Laurent Tuel, « Rencontre avec Laurent Tuel, réalisateur de Jean-Philippe », [En ligne], publié le 16 mars 2006, disponible sur : https://www.cinemotions.com/Jean-Philippe-tt20799/interviews/interview-5024.
[572] Christophe Turpin, « Où es-tu, Johnny ? », propos recueillis par Christophe Carrière, *L'Express*, [En ligne], publié le 30 mars 2006, disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/musique/ou-es-tu-johnny_482595.html.




José Garcia dans *La vérité si je mens 2 !* (Gilou, 2001)[573] et dans l'émission « Nulle part ailleurs » animée par Philippe Gildas (1990)[574].

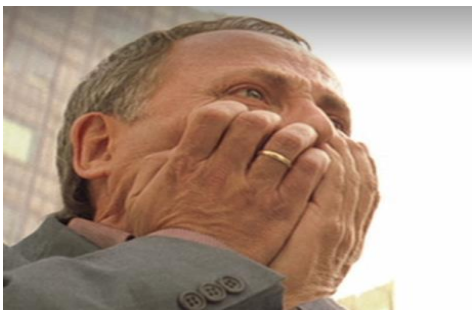
Choisir finalement Luchini à la place de Garcia ou Jugnot fut en réalité influencé par Johnny Hallyday lui-même. Les deux hommes se connaissaient dans la vie et étaient même amis : « J'ai donc donné mon accord, dit Johnny au moment d'accepter la proposition de Tuel, mais à une condition : que ce soit Fabrice Luchini qui joue le rôle du fan[575] ». Et si ce dernier affirme par ailleurs ne pas être totalement le fan incontesté du film, il exprime cependant lui aussi toute son affection pour le chanteur : « Je ne suis pas le fan obsessionnel du film dans la vie. Mais mon existence a été jalonnée, nourrie par la carrière et le destin de Johnny[576] ». Nous avons donc à l'écran, comme dans *Potiche*, la réunion de deux images très fortes et le couple – au même titre que celui formé par Deneuve et Luchini – renforce là aussi la qualité du film et confirme de la même manière le caractère influent apporté par ces deux images qui semblent sinon opposées, du moins différentes : « D'autre part, affirme en effet Laurent Tuel, l'idée de confronter Johnny et Fabrice était en soi réjouissante. Bien qu'ayant de nombreux points communs, ils n'ont ni le même registre, ni la même image, ni le même public. J'étais sûr qu'autour de cette histoire, leur rencontre serait explosive. […] J'allais tourner avec deux monstres sacrés, deux personnalités à part, et il fallait que tout soit pensé[577] ». Ces propos rejoignent même d'une certaine façon la thèse de Raphaëlle Moine lorsque celle-ci affirme, à propos des acteurs de seconds rôles : « Dans un tel contexte, les acteurs de seconds rôles ne sont pas relégués au second plan, dans le paysage, mais trouvent une visibilité à côté des vedettes avec lesquelles ils interagissent[578] ».

[573] Captures d'écran du film de Thomas Gilou (réal.). *La Vérité si je mens 2 !*, produit par Vertigo Productions, sorti en France le 07 février 2001, Warner Bros (France), 105 minutes.
[574] Image extraite de l'article « Antoine de Caunes à la tête du Grand Journal : revivez ses plus grands sketches (vidéos) », *La Dépêche*, [En ligne], publié le 19 juin 2013, disponible sur : https://www.ladepeche.fr/article/2013/06/19/1653567-antoine-caunes-tete-grand-journal-revivez-plus-grands-sketches-videos.html.
[575] Johnny Hallyday, « Johnny Hallyday - Fabrice Luchini, duo d'enfer », *loc.cit.*
[576] Fabrice Luchini, « Johnny Hallyday - Fabrice Luchini, duo d'enfer », *loc.cit.*
[577] Laurent Tuel, « Rencontre avec Laurent Tuel, réalisateur de Jean-Philippe », *loc.cit.*
[578] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op.cit*, p. 165.

Car même si Luchini n'est pas dans ce film un acteur de second rôle, il se retrouve tout de même face à la plus grande star nationale française.

Puisque le personnage incarné par Luchini est ce qu'on appelle communément un 'fan', c'est-à-dire et pour employer le terme exact, un 'fanatique', autrement dit et selon la définition du *Larousse*, une personne « qui est emporté[e] par une ardeur excessive, une passion démesurée pour une religion, une cause, un parti, etc[579] », le personnage est excentrique par nature, représentant l'extravagance et la frénésie constante que peut engendrer l'adoration (excessive) d'un fan (ici envers la vedette vénérée). Dans le film *Jean-Philippe*, cette excentricité va de plus s'accroître considérablement lorsque le fan en question découvre après son malaise que dans le monde dans lequel il se réveille, son idole n'existe pas. Par le rôle et par le scénario proprement dit, Luchini joue donc un personnage hystérique, totalement démesuré, en proie à ce qu'il croit de la folie : Johnny Hallyday n'a jamais existé.

L'excentricité du jeu se base sur des situations et des circonstances précises. Nous en avons relevé deux pour exemples (illustrées par les trois photos ci-dessous) : la première au moment où le fan demande aux passants dans la rue s'ils connaissent bien Johnny Hallyday, ceux-ci lui répondant tous par la négative (en le prenant par la même occasion pour un fou), la seconde lorsque le personnage découvre que sa collection de Johnny Hallyday a disparu (elle est en fait remplacée dans la nouvelle réalité par une collection de cannettes de bières), on le voit alors dévaler l'escalier de sa maison :




« Oh c'est pas vrai ! » / « Qui a osé faire ça ? »[580]

[579] *Larousse*, [En ligne], disponible sur : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fanatique/32806.
[580] Captures d'écran du film de Laurent Tuel (réal.). *Jean-Philippe*, produit par Bankable Films, Fidélité Films, sorti en France le 05 avril 2006, Mars Distribution, 90 minutes.



Fabrice Luchini dans *Jean-Philippe*.

Sur les deux premières images, au même titre que dans les films étudiés précédemment (*Le Coût de la vie ; Hommes, femmes : mode d'emploi*…), c'est surtout et encore par l'expression du visage que cette excentricité est marquée : le regard inquiet et terrorisé, les yeux exorbités, les mains sur le visage, traduisant l'angoisse que ressent le personnage ; et sur la dernière, si le visage exprime encore la terreur (bouche ouverte), le corps est aussi sollicité puisqu'il traduit cette fois l'urgence et la panique liées à cette découverte. D'autres moments encore où l'on peut parler sans hésiter d'un personnage excentrique sont ceux où le fan va se mettre à chanter les textes de son idole (soit au début du film, pour son simple plaisir, soit ensuite pour montrer à Jean-Philippe Smet à quoi ressemblent ses chansons) :



Fabrice Luchini chantant « du Johnny » dans *Jean-Philippe*[581].

[581] *Ibid.*

Si l'excentricité se traduit encore par l'expression du visage, elle est accentuée ici par la mise en scène que réalise le personnage : prendre pour micro la chaise de la salle à manger et pour public sa femme et le personnage représentant Johnny Hallyday. Dès lors, suivant le même schéma que pour certains films précédents, ces scènes sont comiques aussi parce qu'il s'agit de Fabrice Luchini dans le rôle, on ne sait plus si c'est le personnage ou l'acteur qui chante, car l'image renvoyée est identique à celle que nous voyons à la télévision et sur scène lors des moments ludiques proposés par l'acteur. En effet, que ce soit dans des émissions populaires et/ou de divertissement ou dans ses seul en scène, Luchini reprend très souvent certaines chansons de Johnny Hallyday, l'imitant alors sous forme de clins d'œil, avec une tendresse qui reflète d'ailleurs toute l'affection qu'il lui portait, comme on le voit par exemple sur cette photo issue d'un de ses spectacles :



Fabrice Luchini imitant Johnny Hallyday dans son spectacle *Poésie ?* (Théâtre des Mathurins, Paris, 2015)[582].

Le personnage du film (fanatique quant à lui) qui à maintes reprises se met à chanter du Johnny fait donc indéniablement penser à Fabrice Luchini en tant qu'individu, à l'attachement qu'il avait lui aussi pour le chanteur et plus largement, à son comportement extravagant dans d'autres domaines : l'image cinématographique se confond à nouveau avec son image publique et télévisuelle. Dans les situations fictionnelles où le fan prénommé Fabrice (qui porte en outre le prénom de l'acteur) se met à chanter, c'est comme si Luchini en tant qu'acteur débordait alors le cadre du scénario pour apporter au rôle (certainement sous la volonté du réalisateur) une marque loufoque, démesurée, liée à l'image histrionique que l'on connaît en dehors de ce cadre. Aussi, on retrouve ce à quoi fait référence Raphaëlle Moine à propos de Saturnin Fabre : « Les personnages joués par Fabre sont plutôt caractérisés par l'excès, par ce qui dépasse, par une

[582] Photo extraite de l'article de Danielle Laurin, « Fabrice Luchini au fil des mots », [En ligne], publié le 18 avril 2016, disponible sur : https ://lactualite.com/culture/fabrice-luchini-au-fil-des-mots/. (Photo : Bertrand Rindoff Petroff/Getty Images).

folie douce qui le fait sortir – légèrement – du cadre[583] » ; ainsi que l'idée de Richard Dyer suivante : « [s]ur le plan esthétique, les scénarios sont construits ou modifiés en fonction des stars auxquelles ils sont destinés […][584] ». Aussi, sans être à proprement parler un « film-véhicule » tel que le définit Richard Dyer, c'est-à-dire un film construit autour de l'image d'une star, puisque et on l'a dit, le film de Laurent Tuel n'a pas été écrit spécialement pour Luchini, on retrouve néanmoins dans celui-ci une des caractéristiques de ce procédé dans la mesure où, toujours selon Dyer, le « film-véhicule peut être aussi une occasion pour la star de faire son 'numéro'[585] ». Les « numéros » étant ici les moments où l'acteur se met à chanter du Johnny. Enfin, le caractère excentrique lié à Luchini et présenté ici à travers ce personnage est pleinement en adéquation avec une autre idée défendue par Raphaëlle Moine, lorsque celle-ci affirme la chose suivante : « [les] prestations [des acteurs excentriques] sont en effet un des plaisirs attendus de films qui, dans la comédie en particulier, ménagent aux plus connus d'entre eux des saynètes plus ou moins autonomes[586] […] ». Moine insistant sur le fait que ce genre de « numéros » auraient un caractère théâtral émanant des acteurs eux-mêmes : « Dans le cas de la comédie, ces trois caractéristiques du cinéma français classiques, qui permettent l'émergence d'authentiques 'numéros d'acteurs de complément', sont encore amplifiées par l'origine théâtrale des films, de certains scénaristes et réalisateurs, et des acteurs eux-mêmes[587] ». Dans les situations où, dans le film, Luchini chante du Johnny, on entre bel et bien dans ce cadre (même si nous sommes loin de la notion de film-vehicule) : ces moments pouvant être considérés comme « attendus » puisqu'on attend ici, comme on attend à la radio, à la télévision ou au théâtre, 'le quart d'heure de Luchini'. Sur cet aspect d'ailleurs, on pourrait presque rapprocher Fabrice Luchini de Maurice Baquet (1911-2005), acteur considéré comme excentrique et décrit par Olivier Barrot comme étant « capable d'improviser ou de se mettre à faire de la musique au moment où l'on s'y attend[ait] le moins » et n'ayant en outre « pas cessé d'exercer son métier sur les planches, à la radio, à la télévision et au cinéma » et « parcouru la France avec un *one-man-show* mémorable[588] ». Partant de ces constats (appropriation du rôle, effet de brouillage entre les images, confusion entre le personnage et l'acteur…), on déduit aisément le fait que choisir Luchini au lieu de José Garcia n'a certainement pas donné au rôle

[583] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op.cit.*, p. 170.
[584] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit.*, p. 5.
[585] *Ibid.*, p. 65.
[586] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op.cit.*, p. 164.
[587] *Ibid.*, p. 163.
[588] Olivier Barrot, in *Les excentriques du cinéma français (1929-1958)*, *op.cit.*, p. 61.

la même coloration. Garcia aurait peut-être basé son jeu uniquement (ou davantage) sur le grotesque porté par la folie du personnage, alors que Luchini intègre, comme nous venons de le démontrer, une image en partie influencée par son image publique ; José Garcia aurait peut-être tout misé sur la drôlerie sans donner de connotation particulière en dehors du rôle et de son travail d'acteur que l'on connaît – même si et comme noté précédemment, cela aurait aussi renvoyé à ses 'numéros' dans « Nulle part ailleurs » par exemple. Mais ce qu'il faut dire ici surtout – et nous avons là encore un paradoxe de l'image globale véhiculée par Luchini – c'est le fait que ses numéros d'acteur excentrique vont d'un autre côté à l'encontre de son image savante ; ce qui n'aurait donc pas été le cas pour Garcia.

Le film *Ma Loute* va faire intervenir à peu près les mêmes caractéristiques, c'est-à-dire celles qui vont engendrer également et justement un caractère comique lié au personnage. Mais celui-ci sera mis en scène de manière plus continue, c'est-à-dire non seulement grâce à des situations, mais aussi et d'abord par l'histoire générale (complètement abracadabrante), la nature de ses personnages et enfin, notamment chez Luchini, par une gestuelle et un maniement du corps qui vont venir renforcer ces premiers éléments.

L'histoire se passe en 1910, dans une petite station balnéaire du Pas-de-Calais, dans la baie de la Slack, sur la Côte d'Opale, où deux policiers locaux (l'inspecteur Machin et son second Malfoy) vont mener une enquête suite à des disparitions étranges. Ici vivent deux familles : la première, bourgeoise, les Van Peteghem, habite une villa et vient ici tous les ans passer les vacances ; la seconde, les Bréfort, est prolétaire, autochtone et anthropophage. Ils ont un fils, Ma Loute, qui va tomber amoureux de la jeune androgyne Billie Van Peteghem. Chez les Van Peteghem, Fabrice Luchini est André, le père de famille, Valérie Bruni-Tedeschi sa femme, et Juliette Binoche est Aude, sa sœur. Mais le mari et la femme sont également cousins, tout comme le frère et la sœur ; la famille ayant connu plusieurs épisodes d'incestes, ses membres sont complètement dégénérés. Qualifiée de « comédie burlesque[589] », Luchini occupe donc le rôle d'une « caricature de grand bourgeois de la Belle Epoque, à l'air ahuri et aux jambes flageolantes[590] ». Le réalisateur Bruno Dumont décrit en effet ses films comme étant grotesques, expressifs : « Je fais des films pour éprouver des choses, j'expérimente beaucoup en modifiant les traits et en allant vers le grotesque. Le cinéma, c'est une loupe dont j'augmente le foyer pour que cela devienne plus drôle. Grossir les traits a la même valeur d'examen, et le

[589] Thierry Dague, « Le vrai prolo, c'est moi », *loc.cit*.
[590] *Ibid*.

grossissement augmente le cinéma en le rendant plus expressif[591] ». Le comique est basé sur ce surdimensionnement.

Fabrice Luchini a d'ailleurs et d'abord refusé le rôle, réticent à l'idée d'endosser un tel personnage : « […] c'est un cinéma excessif, exigeant et immensément poétique. Mais ce personnage qu'il me proposait, c'est trop gros pour moi[592] ». La question sur les possibilités de Luchini à jouer dans des registres différents est soulevée à nouveau, mais cette fois, du point de vue de l'acteur lui-même. Aussi, si comme vu précédemment, on trouve facilement dans la presse des remarques comme quoi cela représenterait une de ses facultés : « Cet acteur est génial et peut tout jouer, du film d'auteur au registre plus populaire[593] », Luchini nuance quelque peu et ne cache pas sa difficulté à incarner ce personnage si particulier :

> Quand il m'a demandé de jouer un snob, un con, un décadent, j'ai dit stop, je vais pas y arriver. Il n'y a pas tout en magasin chez un acteur[594].
>
> […] je ne sais pas tout jouer. Plus je vieillis, plus je suis content de connaître mes limites et plus je les connais, plus je suis heureux. Je ne serai pas camionneur, Gabin ou Ventura. Par contre, je peux jouer Labiche, Corneille ou Racine le même jour. Je me déplace dans le répertoire, pas dans les archétypes[595].

Cette dernière remarque de Fabrice Luchini mérite que nous nous y arrêtions car elle se réfère à deux notions proprement théâtrales : le terme « archétype » et celui de « répertoire ». Selon Patrice Pavis, l' « archétype » serait « [e]n psychologie jungienne, […] un ensemble de dispositions acquises et universelles de l'imaginaire humain. Les archétypes sont contenus dans l'inconscient collectif et se manifestent à la conscience des individus et des peuples par les rêves, l'imagination et les symboles[596] », notion dont se serait emparée la critique littéraire pour dévoiler ainsi certaines qualités ou défauts humains (« la faute, le péché, la mort, la volonté de puissance, etc »). Ainsi, dit Pavis également, « on pourrait parler de Faust, Phèdre ou Œdipe

---

[591] Bruno Dumont, « Dumont « vrille » Luchini », propos recueillis par Sophie Avon, *Sud Ouest*, samedi 14 mai 2016, p. Mont-de-Marsan-C1_21.
[592] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut qu'Hollande arrête de dire que ça va mieux" », propos recueillis par
Danielle Attali, *Le JDD*, [En ligne], publié le samedi 7 mai 2016, disponible sur : https://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Fabrice-Luchini-J-ai-une-parole-libre-avec-Hollande-784481.
[593] Anne Michelet, « Fabrice Luchini : "Je suis au service de ce qui est écrit" », *Magazine Version Fémina*, [En ligne], publié le 28 novembre 2019, disponible sur : https://www.femina.fr/article/fabrice-luchini-je-suis-au-service-de-ce-qui-est-ecrit.
[594] Fabrice Luchini, « Le vrai prolo, c'est moi », *loc.cit*.
[595] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut qu'Hollande arrête de dire que ça va mieux" », *loc.cit*.
[596] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 25.

comme de personnages archétypes[597] ». Le « répertoire » quant à lui, outre le fait qu'il désigne l' « [e]nsemble des pièces jouées par un même théâtre au cours d'une saison ou pendant un laps de temps ('le répertoire de la Comédie-Française', 'inscrire une pièce au répertoire') » et « l' [e]nsemble des pièces, françaises ou étrangères, d'un même style ou d'une même époque ('le répertoire moderne')[598] », décrit également un certain type de jeu d'acteur puisqu'il serait l' « [e]nsemble des *rôles** qu'un acteur a ou est en mesure d'interpréter, l'éventail de ses possibilités de jeu, de ses emplois », c'est-à-dire et finalement la capacité à se déplacer dans divers registres, telle que nous l'avons décrite à plusieurs reprises chez Luchini. De ce point de vue, l'affirmation de ce dernier sur le fait qu'il « se déplace dans le répertoire » trouve ici tout son sens. Cela dit, Pavis conclue sa définition du répertoire en affirmant que « [l]es personnages du répertoire possèdent des *emplois** fixes et caractéristiques (ex. : le valet fourbe, le père noble)[599] », ce qui renvoie cette fois à la définition des « archétypes ». Mais ce que nous comprenons surtout à travers les dires de l'acteur, c'est que celui-ci semble avoir plus de facilité à incarner ces « archétypes » ou ses « emplois » à travers l'appui d'un texte littéraire et/ou théâtral. Pour Luchini en effet, jouer des personnages issus de ce répertoire entrerait davantage dans ses possibilités que le fait d'endosser des archétypes 'trop généraux', autrement dit qui n'auraient pas été imaginés et construits convenablement et préalablement par un auteur. Encore une fois, on retrouve chez l'acteur l'importance de l'attachement au texte, sans lequel les personnages ne s'inscriraient pas suffisamment dans une histoire. Ainsi, pour résumer, Luchini aurait besoin, pour jouer un personnage possédant un archétype particulier (misanthrope, nerveux ou avare…), que ces dits personnages soient rattachés à des mots afin qu'ils obtiennent aussi (en plus de l'archétype) un caractère lié à un répertoire. C'est-à-dire – dans le cas de Molière par exemple – qu'Alceste soit d'abord Alceste avant d'être misanthrope, qu'Harpagon soit aussi Harpagon en plus d'être avare, etc. ; que leurs identités en somme ne dépendent pas seulement d'une qualité ou d'un défaut humain mais aussi de la manière dont ils s'expriment par les mots de l'auteur et donc par le langage.

En novembre 2019, après la sortie du film de Nicolas Pariser, *Alice et le maire* (qui a comptabilisé 723 587 entrées[600]) et peu avant celle du film de Alexandre de la Patellière et Matthieu Delaporte, *Le Meilleur reste à venir*, dans lequel l'acteur partage l'affiche avec Patrick Bruel, Luchini déclarait :

[597] *Ibid.*
[598] *Ibid.*, pp. 300-301.
[599] *Ibid.*
[600] Chiffre collecté sur le site jpbox-office.com.

> J'ai interprété des rôles très différents avec *le Mystère Henri Pick, Le meilleur reste à venir* (*sic*), et je suis ravi de voir qu'*Alice et le Maire* rencontre un beau succès en salles. J'adore ce déplacement : passer d'une comédie avec Bruel à des lectures de portraits au théâtre, en passant par le lyrisme de Charles Péguy dans mon spectacle *Des écrivains parlent d'argent*. En avançant dans ma vie, je refuse certains films, car je ne peux pas tout jouer – mon corps a des limites –, mais ma seule liberté est de servir des répertoires qui n'ont apparemment rien à voir ensemble[601].

Cette vision de l'acteur a donc la particularité d'être très théâtrale. En effet, parler de « déplacement » et de « répertoire » pour expliquer sa manière de jouer dans différents registres et au théâtre, et au cinéma (sa remarque englobant les deux domaines) montre en effet que Luchini est avant tout un acteur dont l'ambition est de servir le texte. On comprend mieux alors ses réticences quand un cinéma, comme celui de Dumont, fait appel à autre chose et en particulier à l'usage du corps. Et pourtant, dans *Ma Loute*, le jeu (comique) de Luchini va aussi passer par là. « Il m'a dit : "Tu peux marcher comme Aldo Maccione ?", raconte l'acteur. J'ai tenté ma vieille démarche, il a ri, ma compagne aussi, et il m'a dit : "Tu vois, c'est génial"[602] ».



Démarche du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Ma Loute*[603].

Dans les images ci-dessus, la démarche adoptée par l'acteur est en effet plus que propice au rire : les bras ballants, le dos voûté, accompagnant alors les expressions du visage décrites plus haut. Et en dehors de cette démarche proprement dite, nous avons plusieurs situations où l'acteur joue avec son corps : par exemple quand il peine à s'asseoir sur un transat du jardin, lorsqu'il s'échauffe avant de faire du char à voile sur la plage ou lorsqu'il tombe d'un fauteuil, comme on le voit ci-dessous :

[601] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Je suis au service de ce qui est écrit" », *loc.cit.*
[602] Fabrice Luchini, « Le vrai prolo, c'est moi », *loc.cit.*
[603] Captures d'écran du film de Bruno Dumont (réal.). *Ma Loute, loc.cit.*



Le maniement du corps chez Fabrice Luchini dans *Ma Loute*[604].

La réticence à incarner ce personnage peut aussi s'expliquer par le fait que l'acteur a finalement rarement eu l'occasion de jouer avec son corps, nous sommes loin en effet ici d'un cinéma purement psychologique tel que le décrit Luchini à propos des rôles de Rohmer ou de Vincent par exemple. L'acteur affirmera d'ailleurs lors de la conférence de presse donnée à la sortie de *Ma Loute* : « […] je préfère être dans un café dans *L'Hermine*, séduire tout ça, Christian Vincent, c'est mon cinéma, un cinéma psychologique parisien […][605] ». Un personnage grotesque donc, ridicule, que l'acteur a finalement accepté de jouer : « En tant qu'acteur, il faut parfois accepter d'être juste un tas, ridicule, d'avoir l'air con[606] ». Conscient du caractère burlesque du personnage, Fabrice Luchini adopte – par le corps, la gestuelle et les expressions du visage – un jeu proche de l'excentricité. Et cette difficulté à entrer dans un registre différent apporte finalement au rôle quelque chose de particulier. Regardons par exemple les deux images ci-dessous :

[604] *Ibid.*
[605] Fabrice Luchini, « Conférence de presse Ma Loute - VF - Cannes 2016 », [En ligne], publié le 13 mai 2016 par *Festival de Cannes (Officiel)*, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=4ShOtoOPYik.
[606] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut qu'Hollande arrête de dire que ça va mieux" », *loc.cit.*



Expressions du visage du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Ma Loute*[607].

Par ces deux expressions du visage de l'acteur, on voit que celui-ci oscille entre la neutralité d'un faciès ahuri (image 1) ce qui provoque bien sûr un réel effet comique – on retrouve d'ailleurs ce faciès tout au long du film – et des mimiques plus extravagantes lorsqu'il peine par exemple à découper la viande (image 2). Or, comme le note Bruno Dumont, c'est finalement cette « déformation » qui a permis à l'acteur d'entrer dans le rôle :

> Je n'ai jamais dirigé des acteurs en les vrillant à ce point. Fabrice Luchini, je le vrille, je le déforme, et cette déformation, cette altération me donne l'expressivité dont j'ai besoin[608].
>
> Ce que je lui proposais est le contraire de ce qu'il fait, même s'il vient de là, même s'il est hanté par Éric Rohmer. Il est arrivé à entrer dans son personnage en se déformant, en modifiant son aspect, sa voix, sa posture. Il a accepté quand il a senti qu'il faisait rire, qu'il était drôle. Après, il faut le tenir parce qu'il peut aller très loin[609].

Une autre difficulté rencontrée par l'acteur fut provoquée par la formule prononcée par Dumont comme quoi les acteurs devaient « composer » : « Il n'arrêtait pas de répéter : "Composez, je ne veux pas qu'on vous reconnaisse" ! raconte Luchini. Moi, je pensais : "Prenez quelqu'un d'autre, je ne suis pas un acteur qui compose de manière évidente". "Vous m'angoissez, vous m'empêchez de dormir depuis trois jours[610]" ».

Nous avons donc cherché si parmi les nombreuses théories faites sur le jeu d'acteur, « composer un rôle » ou « composer un personnage » était défini de manière claire. Or, il semble qu'aucun théoricien ne mentionne spécifiquement ce terme. L'expression est en fait très rarement utilisée, si ce n'est par Jouvet dans le but de dénoncer son utilisation. Luchini lui-même y fait d'ailleurs souvent référence, comme ici en 2001 : « Je fais très attention à ce qu'on

[607] Captures d'écran du film de Bruno Dumont (réal). *Ma Loute*, *loc.cit*.
[608] Bruno Dumont, « Dumont 'vrille' Luchini », *loc.cit*.
[609] *Ibid*.
[610] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avec Dumont, ça a débuté comme ça" », propos recueillis par Laurent Carpentier, *Le Monde*, samedi 14 mai 2016, p. 18.

me demande, je n'ai pas envie de 'composer' mon personnage : comme disait Jouvet, on compose un menu, on ne compose pas un personnage, il était là avant toi et il sera là après. Il faut être vacant, c'est tout[611] ». Lors de la conférence de presse dédiée au film de Dumont, Luchini revient même sur la méthode qui consisterait, pour un acteur de cinéma, à « jouer en creux » :

> Ce qui était déstabilisant, c'est que tu te dis « comment je vais faire » […], il n'arrêtait pas de parler, « composez », « composez » … Moi j'ai des limites, voilà, j'ai beaucoup de limites. Il y a plein de grands acteurs magnifiques qui savent tout jouer, il y a plein de grands acteurs géniaux, timides, inhibés, merveilleux, qui travaillent dans le creux. Ils adorent, les gens, travailler dans le creux, alors que c'est la chose la plus simple à faire, travailler dans le creux. Ce qui est difficile, c'est de travailler dans le plein et faire rire est beaucoup plus compliqué que de produire de l'émotion […][612].

Quoiqu'il en soit, le cheminement que fait l'acteur en suivant cette direction inhabituelle engendre le fait que son image publique s'efface cette fois complètement au profit du rôle : **«** Et j'ai quand même réussi quelque chose, précise en effet l'acteur, le personnage que je joue finit par être touchant. Si les gens disent encore : 'Il fait du Luchini', là, les bras m'en tombent[613] ». Dans *Ma Loute* et pour le personnage incarné ici, Fabrice Luchini ferait donc rire sans 'faire du Luchini', c'est-à-dire sans faire intervenir autre chose que son jeu (induit par le langage et le corps) et non plus aussi par les diverses images véhiculées autour de lui, ni même par sa personnalité. En plus de cela, l'acteur, comme pour se rajouter une contrainte supplémentaire, avoue (nous l'avons mentionné) avoir joué et travaillé au départ sans lire le scénario : « J'ai tourné des scènes sans savoir ce que je faisais[614] » dit Luchini, « je viens sur le tournage sans même savoir de quelle scène on parle. Et là, j'ai réalisé que je n'avais effectivement pas lu le scénario, et ça, c'est un moment sublime d'absurdité beckettienne[615] ». Ce qui est encore plus troublant, c'est que Dumont ne voulait pas non plus d'acteurs qui « proposent » : « Bruno Dumont déteste les acteurs qui prennent l'initiative, qui veulent s'emparer du personnage » affirme en effet Luchini ; « […] composer, je ne sais pas trop ce que cela veut dire, je suis un peu incompétent. Je ne suis pas de cette tradition qui se métamorphose. Moi mon truc, c'est trouver une note, trouver des silences. C'est un peu musical, mon travail... trouver ce qu'il y a

[611] Fabrice Luchini, « [Rencontre] Fabrice del Dingo », propos recueillis par Pascal Merigeau, *L'Obs*, [En ligne], publié le 16 février 2001, disponible sur : https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110216.OBS8187/rencontre-fabrice-del-dingo.html.
[612] Fabrice Luchini, « Conférence de presse Ma Loute - VF - Cannes 2016 », *loc.cit*.
[613] *Ibid*.
[614] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut qu'Hollande arrête de dire que ça va mieux" », *loc.cit*.
[615] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avec Dumont, ça a débuté comme ça" », *loc.cit.*

à jouer[616] ». On en revient donc sur la priorité de Luchini : rendre compte du texte et de sa sonorité.

Cela dit, malgré les difficultés qu'impose l'incarnation d'un tel personnage, Luchini parvient à s'approprier celui-ci par le langage et par le corps. Par le langage grâce à cet accent qu'il a adopté et avec lequel il joue intensément : « "La glycine, Isâabelle, c'est insenséé, quoua." Ce n'est pas rien ce qu'il m'a fait faire[617]… » précise l'acteur ; par le corps grâce à cette gestuelle grotesque. Or, que Luchini fasse rire avec le corps est en effet assez rare si l'on observe l'ensemble de sa filmographie. Stéphane Delorme, dans un article intitulé « Vive les excentriques », marque cette importance du corps dans le jeu de l'acteur excentrique :

> La 'fantaisie' permet de claudiquer cahin-caha avec la dépression. Mais le cinéma de fantaisie est un pis-aller qui permet juste quelques ajustements et qui déride à peine le héros qui fait la gueule. L'excentrisme au contraire suppose la démesure, l'insolence, la révolte, la joie. Il suppose les grands gestes : car l'humanité perd ses gestes, autant physiquement que moralement et esthétiquement. Par son exemple, l'excentrique nous entraîne, l'excentrique est un excitant[618].

Si les gestes et les postures doivent donc accompagner le corps vers une recherche grotesque, on voit aussi (notamment par les propos d'Odette Aslan) que ceux-ci doivent pourtant être contrôlés et limités afin de ne pas surcharger le jeu. L'utilisation du corps doit elle aussi être en retenue pour ne pas 'en faire trop'. Et c'est effectivement le cas chez Luchini dans *Ma Loute*, comme on le voit dans les images ci-dessous :

[616] *Ibid.*
[617] *Ibid.*
[618] Stéphane Delorme, « Vive les excentriques », in *Les Cahiers du cinéma*, n°721, avril 2016, [En ligne], disponible sur : https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-721-avril-2016/.



Ce geste de lever le bras est récurrent tout au long du film.



Gestuelle du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Ma Loute*[619].

Ce que voulait Dumont à travers tout cela, c'était même, raconte l'acteur, « un comique à la Jerry Lewis » : « Il voulait un comique à la Jerry Lewis. Si tu n'acceptes pas d'être ridiculisé, castré, de casser ce que tu sais faire, faut pas aller chez Dumont[620] », « […] je n'en reviens pas... Je ne pensais pas qu'on puisse dire un jour que je faisais du Jerry Lewis[621] ». Encore une fois, c'est donc sur l'humour que le réalisateur et l'acteur se sont finalement entendus : « J'ai vu dans le bonhomme un humour un peu poivré que j'apprécie et qui correspond à mon univers[622] » affirme en effet Bruno Dumont. « A force de réticence et de résistance, lit-on aussi dans la

[619] Captures d'écran du film de Bruno Dumont (réal.). *Ma Loute, loc.cit.*
[620] Fabrice Luchini, « Le vrai prolo, c'est moi », *loc.cit*.
[621] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avec Dumont, ça a débuté comme ça" », *loc.cit.*
[622] Bruno Dumond, « Festival de Cannes : Bruno Dumond apprécie la franchise de Fabrice Luchini sur 'Ma Loute' », propos recueillis par Caroline Vié, *20 Minutes*, [En ligne], publié le jeudi 12 mai 2016, disponible sur : https://www.20minutes.fr/cinema/1844803-20160512-festival-cannes-bruno-dumont-apprecie-franchise-fabrice-luchini-loute.

presse, les deux hommes sont parvenus à faire exister un personnage hilarant[623] ». Notons enfin que le costume a fait partie intégrante de la réussite du rôle, Dumont demandant à l'acteur de « rentrer dans un costume qui va t'étriquer[624] », « […] le costume je le mets, raconte l'acteur, la disgrâce du dos s'impose, le visage est transformé par le maquillage[625] ».

Ce film, dont le caractère comique est surtout basé sur la gestuelle, le maniement du corps et l'expression du visage, renvoie par conséquent à ces personnages (de seconds rôles) excentriques dont le jeu est, comme l'indique Raphaëlle Moine, « fait de gestes grandiloquents, de modulations extrêmes de la voix, et d'une palette de mimiques à l'expressivité outrée[626] ». De plus, même si *Ma Loute* n'est pas considéré comme un film choral, le jeu repose sur un effet d'ensemble : les personnages étant étroitement liés les uns aux autres, le film trouve aussi sa force par le collectif. Et, il semble que la réticence de Luchini à endosser ce personnage si grotesque a finalement, plutôt que de desservir celui-ci, accentué le caractère comique, comme si l'acteur, pour ne pas 'en faire trop' (et, dans le respect de la consigne de Dumont, ne pas 'faire du Luchini', ne pas 'composer'), avait trouvé la juste mesure, comme ce fut le cas, selon les propos rapportés par Raymond Chirat, pour Julien Carette à l'époque :

> Toute réflexion faite, Carette a choisi de faire rire ses semblables. Dans « Pour vous », il reconnaît que « c'est un boulot », car « on ne parvient à l'exécuter convenablement que lorsqu'on a compris qu'on était pas du tout drôle en soi et qu'il fallait seulement faire ressortir, avec toute l'humilité dont on était capable, le comique d'un rôle ou d'une situation. Il ne faut surtout pas se forcer ; longtemps en me revoyant à l'écran, j'ai trouvé que j'en faisais trop. J'ai mis un certain temps à essayer de devenir simple. C'est aussi un drôle de boulot ! »[627].

Pour aller plus loin encore, Luchini aurait peut-être trouvé, comme Pierre Palau (1885-1966), « une fantaisie qui devient poésie » : « Le théâtre lui a appris à placer ses répliques, à écouter ses partenaires, à économiser son jeu, à comprendre que la fantaisie peut devenir poésie[628] » observe également Raymond Chirat.

A travers les deux films présentés ici, nous pouvons donc affirmer qu'il existe chez l'acteur et pour certains de ses rôles, une réelle part d'excentricité. Aussi, avant de conclure ce

[623] Caroline Vié, *ibid*.
[624] Bruno Dumont cité par Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avec Dumont, ça a débuté comme ça" », *loc.cit.*
[625] Fabrice Luchini, *ibid*.
[626] Raphaëlle Moine, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op.cit.*, p. 170.
[627] Raymond Chirat rapportant les propos de Julien Carette, in *Les excentriques du cinéma français (1929-1958)*, *op.cit*., p. 158.
[628] *Ibid*., p. 220.

chapitre, nous souhaitons apporter quelques idées supplémentaires à propos de cette extravagance. Nous venons de le voir, l'image cinématographique se confond parfois dans les films avec son image publique et médiatique. Or, dans ce procédé qui entre bel et bien dans la définition de l'acteur-star, le public (et la réception journalistique) croit donc connaître des éléments privés de la vie réelle de l'acteur ; comme cette excentricité en l'occurrence. On trouve par exemple dans un article du *Figaro* le fait que Luchini serait « à la ville comme on le voit à l'écran[629] » et que les gens par conséquent « ne sont pas déçus, [mais] heureux […] de constater qu'il est bien l'extravagant qu'ils imaginent[630] ».

Pourtant, il semble que l'excentricité perçue soit à l'opposé de ce que l'acteur est réellement dans la vie. Pour preuve de ce que nous avançons, les propos de Fabrice Luchini lui-même : « Dans la journée, j'attends l'heure de la représentation. J'ai une vie d'une parfaite banalité. […] J'aime mon métier. Sinon, je ne suis pas un enthousiaste[631] » ou bien « Je suis comme Flaubert : "Ma vie morne, plate et tranquille"…[632] » ; l'acteur avouant même assez souvent être quelqu'un de très angoissé, un peu dépressif. Ce qu'il aime, c'est se lever tard, faire de longues promenades avec sa chienne et bien sûr, apprendre et travailler les textes ; ses insomnies étant d'ailleurs ce qui lui permet d'analyser ces derniers en profondeur, de manière presque obsessionnelle : « […] le soir, quand je rentre, explique encore Luchini, ou bien le week-end, chez moi, j'éprouve un besoin impérieux de me replonger dans les livres que j'aime. Nietzsche. Céline. Flaubert. Quand je lis, c'est de manière compulsive, répétitive, obsessionnelle. Je lis dix fois, cinquante fois, soixante-douze fois le même livre du même auteur[633] ». Aussi, même s'il reconnaît cette part d'hystérie qu'on lui attribue, il nuance pourtant : « Je suis quelqu'un de certainement hystérique, dit-il, mais aussi d'assez triste, d'assez angoissé, qui a trouvé dans le travail une sorte d'occupation[634] ». Ce personnage exubérant qu'il présente dans les médias semble donc relever d'un jeu. Mais ce jeu, à partir des années 2010, semble s'essouffler (plus ou moins sous la volonté de l'acteur), du moins dans la sphère médiatique. C'est ce qui ressort

[629] Marion Thebaud, « Fabrice Luchini, l'acteur phénomène », *Le Figaro*, n° 18067, mardi 10 septembre 2002, p. 22.
[630] *Ibid*.
[631] Fabrice Luchini, « Les confidences de Luchini », *loc.cit*.
[632] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : il a fait de la culture un spectacle », propos recueillis par Philippe Labro, *Paris Match*, [En ligne], publié le dimanche 1er décembre 2019, disponible sur : https://www.parismatch.com/People/Fabrice-Luchini-il-a-fait-de-la-culture-un-spectacle-1662096.
[633] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Un acteur, c'est celui qui déchiffre les cicatrices" », propos recueillis par François Busnel, *L'Express*, [En ligne], publié le 22 décembre 2009, disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/scene/fabrice-luchini-un-acteur-c-est-celui-qui-dechiffre-les-cicatrices_837805.html.
[634] Fabrice Luchini, « Robert Luchini, dit Fabrice », propos recueillis par Jean-Jacques Larrochelle, *Le Monde*, lundi 1 août 2011, p. TEL9.

par exemple de son passage en 2015 dans l'émission « On n'est pas couché » animée par Laurent Ruquier, lorsque l'acteur est interrogé par Léa Salamé :

> *Léa Salamé* : On vous a vu récemment à la télévision, vous avez un peu changé, vous avez abandonné un petit peu le plus, le trop…
> *Fabrice Luchini* : Et ça a déplu à Barma !
> *Léa Salamé* : Ah oui ?
> *Fabrice Luchini* : Barma elle m'a dit « on s'est fait chier au Divan[635]… » *(rires sur le plateau et dans la salle)* Alors là, elle m'a fait une insomnie totale, j'étais fier de mon divan moi… […]
> *Léa Salamé* : Mais justement, est-ce que vous êtes fatigué du personnage, est-ce que vous en aviez assez de faire trop et vous aviez envie de faire un peu moins, plus dans la sobriété ?
> *Fabrice Luchini* : Je m'adapte tout simplement… Là, on est à une émission du samedi là, je ne vais pas me laisser aller à un petit côté neurasthénique ou dépressif, c'est tout simple… Et puis j'ai vieilli, j'ai vieilli quand même… moi j'ai plus de 60 ans, j'ai 63 ans, je ne suis pas réduit à ce personnage hystérique que je fais là pour vous amuser, je suis autre chose, de pas très intéressant d'ailleurs mais je suis autre chose… sinon je ne ferais pas de cinéma[636] !

L'extrait retranscrit ci-dessus rend compte à la fois de ce décalage entre les deux images (l'une médiatique, l'autre d'ordre plus privé) et met en évidence le fait qu'à partir de ces années-là, l'acteur commence en effet à freiner ce type de comportement. Mais à propos de cette image histrionique qui a perduré pendant de longues années, l'extrait de l'émission est aussi très révélateur car d'un côté il marque le fait que cette facette de l'acteur constitue bel et bien un « personnage » (on peut en déduire qu'il s'agit d'un jeu de plus, en dehors du théâtre et du cinéma) et de l'autre, illustre très bien le souhait de l'acteur de ne l''incarner' que dans le but de faire rire. Un documentaire consacré à l'acteur, « Un jour un destin » diffusé sur *France 3* en 2018 et présenté par Laurent Delahousse, renforce cette idée. Le reportage débute en effet comme suit : « Qui connaît vraiment Fabrice Luchini ? Pas le personnage fantasque et passionné qui nous régale de son éloquence et de ses mots choisis sur les plateaux de télévision mais l'homme qu'il est quand la caméra s'arrête ou que le rideau tombe[637] ? ». Notons certains propos des personnes interviewées, assez représentatifs des idées que nous venons d'énoncer :

[635] Léa Salamé et Fabrice Luchini font référence au passage de l'acteur dans l'émission « Le Divan » animée par Marc-Olivier Fogiel, qui a eu lieu le 3 février 2015 (soit un mois avant celle-ci).
[636] Extrait de l'émission « On n'est pas couché », animée par Laurent Ruquier et diffusée le samedi 28 mars 2015 sur *France 2*, disponible [En ligne] sur : https://www.youtube.com/watch?v=K3FXfIAa6aA.
[637] La présentation intégrale étant celle-ci : « Qui connaît vraiment Fabrice Luchini ? Pas le personnage fantasque et passionné qui nous régale de son éloquence et de ses mots choisis sur les plateaux de télévision mais l'homme qu'il est quand la caméra s'arrête ou que le rideau tombe. Comment est-il arrivé en haut de l'affiche ? Tout cela a

> Il [Fabrice Luchini] est extrêmement secret même s'il semble volubile en médias par exemple, c'est quelqu'un d'extrêmement secret, d'extrêmement pudique, on a rarement d'informations sur sa vie intime, sa vie privée. (Emmanuelle Garassino, sa compagne et metteur en scène de ses spectacles)
>
> Sous une carapace comme ça de comédien aguerri, il reste tout le temps fragile. (Michèle Constantinides, sa maquilleuse)
>
> Les gens adorent l'idée qu'il soit parfois en hystérie dans des plateaux, c'est quelque chose qui l'angoisse complètement. Ce n'est absolument pas comme ça qu'il s'aime parce qu'il n'est pas ça au fond. (Emmanuelle Garassino)
>
> Il y a des tendances chez lui qu'il essaye de combattre, entre autres, par la psychanalyse, je pense qu'il considère que l'hystérie ça a quelque chose de destructeur quand même pour la psyché. C'est devenu une habitude et j'ai l'impression peut-être un peu une drogue pour lui aussi. Sans doute il est prisonnier. (Jean-Dominique Brierre, ami et biographe)
>
> Il y a cette chose chez Fabrice qui est le désir de renoncement, le désir d'arrêter tout, de quitter le cirque, de quitter la scène, il y a une fatigue de cela en lui, il y a un fond dépressif chez Fabrice. Il y a une sorte de solitude fondamentale, relire inlassablement les mêmes pages, *Les Fables de la Fontaine*, les pages de Céline, et sans rien vouloir d'autre du monde. (Philippe Le Guay, réalisateur)
>
> C'est un grand pessimiste parce qu'il ne se fait à aucune illusion sur l'homme, sur ses congénères. Il pense que les hommes sont des pourris. » (Jean-Dominique Brierre)[638].

Les acteurs excentriques semblent destinés (voire 'condamnés', cloitrés) à certains types de rôles, leur métier s'inscrivant dans la tradition théâtrale des emplois. S'ils sont 'excentriques', c'est autant par le langage et le physique que par la gestuelle adoptée ; leur présence et la dimension comique engendrée par ces biais donnant aux films dans lesquels ils jouent un caractère très populaire. Pourtant, on s'aperçoit que ces acteurs ne sont pas seulement capables d'intégrer ce registre, mais qu'ils peuvent aussi posséder des qualités relevant de domaines plus soutenus et littéraires. Fabrice Luchini s'inscrit dans cette lignée d'acteurs. Mais ce qui se joue en plus chez lui, c'est le fait que cette excentricité soit renforcée par l'utilisation

pris du temps. L'enfant de Montmartre, fils de primeurs, apprenti coiffeur, a longtemps cherché sa voie. Le cinéma est d'abord venu à lui, puis le théâtre. Mais il a connu des déceptions, des revers et des passages à vide avant d'accéder enfin à la reconnaissance qu'il recherchait tant... », in *Documentaire* « Un jour, un destin, Découvrez la face cachée d'une personnalité de la politique, du cinéma, du spectacle. Présentation : Laurent Delahousse », [En ligne], disponible sur : http://www.tv5monde.com/programmes/fr/programme-tv-un-jour-un-destin-fabrice-luchini-voyages-interieurs/69618/.

[638] Tous ces propos sont tirés de l'émission citée dans le corps du texte.

de son image (publique, télévisuelle...) car en conséquence, l'acteur sort de la définition des « acteurs excentriques de seconds rôles » pour entrer quant à lui dans celle de 'star' ou d''acteur-vedette'. Le film *Jean-Philippe* illustre très bien ce phénomène. Dans *Ma Loute*, Luchini expérimente par ailleurs un jeu que nous n'avons pas l'habitude de voir au sein de sa filmographie, puisqu'il endosse un personnage qui fait appel aussi (voire surtout) au maniement du corps, s'éloignant alors de ses rôles incarnés dans les débuts, c'est-à-dire ceux décrits comme « purement psychologiques ». Enfin, si l'image publique construite notamment par ses apparitions télévisuelles se mêle et influence en partie ce type de jeu loufoque et extravagant, l'acteur intègre au cinéma un registre de plus en plus populaire. Pourtant, la navigation entre ces deux pôles (l'un qui demande un jeu sobre et en retenue, l'autre plus excentrique) va perdurer encore.

B.II.3. Vers un jeu de plus en plus sobre (*Un homme pressé*, *Le Mystère Henri Pick*, *Alice et le Maire*).

A partir de l'année 2018 et au cours de l'année 2019, Fabrice Luchini va apparaître à l'écran dans trois films qui vont présenter une nouvelle orientation de sa *persona*. Il s'agit de : *Un homme pressé* d'Hervé Mimran sorti en novembre 2018, *Le Mystère Henri Pick* de Rémi Bezançon sorti en mars 2019 et *Alice et le maire* de Nicolas Pariser, sorti quant à lui en octobre 2019. Trois réalisateurs avec lesquels Luchini n'avait jamais tourné. Même si nous sortons de notre corpus puisqu'aucun de ces trois films n'atteint le million d'entrées (696 051 pour le premier, 889 328 pour le second et 723 587 pour le dernier[639]), leur analyse reste importante pour plusieurs raisons. D'abord parce que nous ne pouvons faire l'impasse sur des films qui sortent à l'époque même où nous rédigeons ce travail, mais aussi parce que dans ceux-ci, le jeu de l'acteur va plutôt être sobre, loin par conséquent de celui (excentrique) que nous venons d'analyser. Aussi, même si l'on retrouve des moments où la dynamique nécessaire au scénario fera bien sûr appel à la gestuelle, ces films sont surtout basés sur le langage. Malgré cette variation, le jeu (plus sobre donc que celui utilisé pour d'autres rôles) va pourtant servir à représenter des personnages qui vont une nouvelle fois perdre le contrôle : du langage dans *Un homme pressé*, de la pensée dans *Alice et le maire* et de la situation dans *Le Mystère Henri Pick*. Par ailleurs, les diverses facettes potentiellement reconnaissables chez l'acteur vont être utilisées ici à contrario, voire pas du tout.

[639] Chiffres récoltés sur le site *jpbox-office.com*.

Le film *Un homme pressé* met en scène la vie d'Alain (joué par Fabrice Luchini), patron méticuleux d'une usine d'automobiles qui, à cause du rythme infernal causé par son travail, va faire un double AVC[640] et perdre la faculté du langage et de la mémoire. Pour qu'il retrouve ses capacités, le cadre hospitalier lui impose de se faire aider par Jeanne, une orthophoniste de l'hôpital (jouée par Leïla Bekhti) et d'un infirmier (joué par Igor Gotesman). Mais, partagé entre ses obligations professionnelles (il doit assumer une conférence de presse très importante dans les jours à venir, à l'occasion de la sortie de la dernière marque de la firme) et ses problèmes de santé, Alain refuse d'abord cette aide pour finalement comprendre qu'il est important de profiter de la vie, comme par exemple passer plus de temps avec sa fille qu'il se rend compte avoir délaissée. Qualifié par le réalisateur de « comédie de la reconstruction[641] », ce film s'inspire d'une histoire vraie : celle de Christian Streiff, patron d'Airbus et de PSA Peugeot Citroën de 2007 à 2009, lui-même terrassé par un AVC en 2008, période difficile que l'homme d'affaires racontera dans un livre autobiographique, *J'étais un homme pressé*, paru en 2014 aux Editions du Cherche-Midi.

Le film d'Hervé Mimran est donc avant tout un film sur le langage et en l'occurrence sur sa perte. Le premier enjeu de Fabrice Luchini fut d'abord de jouer avec celle-ci et plus exactement avec l'emploi de mots pour d'autres. Si certains articles de presse expriment l'idée qu'il ne pouvait exister qu'un seul acteur capable d'incarner un tel rôle : « […] il fallait un soliste de haut vol[642] » trouve-t-on par exemple dans le quotidien *Aujourd'hui en France*, l'acteur a quant à lui pris appui sur la pièce de théâtre de Jean Tardieu intitulée *Un mot pour un autre* : « Quand j'ai lu le scénario, raconte en effet Luchini, je me suis dit : y a du boulot ! Il fallait mémoriser des choses qui ne veulent rien dire. Mais il y a cette pièce de théâtre de Jean Tardieu qui s'appelle *Un mot pour un autre* : (Il déclame) "Comment ça va, ma théière ?" Ça a été ma source d'inspiration[643] ». Le travail de l'acteur fut donc, à travers toute l'immensité du champ lexical de mots que le personnage déforme, de mémoriser des termes qui n'existent pas ou qui se sont transformés : « psychopathe » à la place de « psychologue », « pèlerin » à la place de « médecin », etc… Dans cette comédie sur le langage qui fait dire au réalisateur que « [l]a comédie, ce n'est pas un genre, c'est un langage[644] » – et malgré qu'il s'agisse ici de jouer la

[640] Accident vasculaire cérébral.
[641] Hervé Mimran, « Luchini chahuté par les mots », propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 23090, mercredi 7 novembre 2018, p. 31.
[642] S.T, « Virtuose Luchini », *Aujourd'hui en France*, mardi 7 janvier 2020, p. AUJM30.
[643] Fabrice Luchini, « La richesse ne résout pas la pauvreté intérieure », propos recueillis par Pierre Vavasseur, *Aujourd'hui en France*, mercredi 7 novembre 2018 Aujourd'hui en France, p. AUJM27.
[644] Hervé Mimran, « Luchini chahuté par les mots », *loc.cit*.

perte de ce dernier – le travail de Fabrice Luchini a tout de même consisté à jouer avec les mots, mais des mots difficilement compréhensibles. Dès lors, malgré cette 'contrainte imposée', l'acteur a procédé de la même manière que d'habitude, c'est-à-dire et rappelons-le, avec à l'esprit l'objectif de trouver et de restituer la sonorité de ces mots, de ce langage, sans finalement devoir les jouer : « […] une fois le metteur en scène a fait l'énorme erreur de vouloir mettre des sous-titres, raconte Luchini, je lui ai dit "mais non enlève-les les sous-titres, ils vont saisir", surtout que ça dure pas très longtemps, parce que après, on est en plein dans l'émotion[645] ». « [I]l y a un jeu sur le langage, explique aussi l'acteur, et ce qui est toujours la base un peu de mon métier, c'est de ne jamais jouer les mots mais de jouer ce qui est derrière, c'est-à-dire la vérité[646] ». Par cette déformation du langage, il règne dans le film une part comique mais aussi touchante, à travers ce rôle qui, toujours selon l'article cité précédemment, se devait d'être interprété par Luchini : « [il fallait] un multi-instrumentiste capable d'être à l'équilibre du degré de comique et [de] la dimension tragique inhérente au sort d'un homme lorsqu'il est victime d'un double AVC. Cet artiste hors pair est incarné à l'écran par Fabrice Luchini […][647] ». Le côté attachant du personnage est dû notamment à la relation qui va s'installer entre l'ex-PDG et la jeune orthophoniste. En effet, de ces jours passés ensemble et de ce temps rythmé par les séances quasi quotidiennes pendant lesquelles la jeune femme lui apprend par exemple à bien prononcer un « cadran » de montre (et non un « cardan »), de dire « Bonjour » quand on se voit et « Au revoir » quand on se quitte (et non l'inverse), va naître une certaine affection. D'autant plus que cette jeune fille, abandonnée à sa naissance, est depuis peu à la recherche de sa mère nourricière et cela ne laisse point le PDG indifférent, de sorte que celui-ci organisera même à la fin du film une rencontre entre les deux femmes.

Comme dans *Potiche* et *Les Femmes du sixième étage*, le patron de cette société est au départ odieux et antipathique mais se bonifie au cours du film. Le jeu de Luchini (on l'a dit) est le plus souvent très sobre. Voici par exemple deux images qui montrent et d'une, le caractère antipathique et autoritaire du personnage (dans les débuts) et de deux, l'expression très simple du visage de l'acteur :

[645] Fabrice Luchini, « A la bonne heure », émission radiophonique animée par Stéphane Bern, invité Fabrice Luchini, *RTL*, [En ligne], publié en octobre 2018, disponible sur : https://www.rtl.fr/culture/medias-people/a-la-bonne-heure-avec-fabrice-luchini-7795364591.
[646] Fabrice Luchini, « Interview de Fabrice Luchini », chroniqueuse Charlotte Bouteloup, *Télématin*, [En ligne], replay du 5 novembre 2018, disponible sur : https://www.telereplay.fr/emission/454868/Telematin.html#.
[647] S.T, « Virtuose Luchini », *loc.cit*.



Expressions du visage du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Un homme pressé*[648].

Notons que si certaines fautes de langage faites par le réel patron de PSA ont été montrées comme telles à l'écran : « Les orthophonistes, je les appelais 'mes psychopathes', sans m'en rendre compte, comme dans le film[649] » rapporte en effet Christian Streiff, le trait de caractère antipathique du personnage fut en revanche totalement imaginé par le cinéaste, comme l'explique l'ex-PDG :

> Mais ce film est aussi un risque. Celui d'accepter d'être incarné dans une interprétation qui ne me ressemble pas, et donc d'être identifié au personnage odieux et méprisant remarquablement joué par Fabrice Luchini. J'espère que personne ne m'a jamais vu ainsi ! *(Rires)* […] j'apparais à l'écran affreux, sombre, cassant, autoritaire[650]…
>
> Ce PDG très autoritaire, méprisant, ce vrai salaud qu'incarne Luchini au début, ce n'était pas moi. Cela, c'est le patron tel que les Français aiment le détester, et c'est dur de se dire que j'ai pu avoir quelque chose en commun avec lui[651].

Dans l'adaptation fictionnelle de ce fait réel, le réalisateur a grossi la réalité et le personnage incarné par Fabrice Luchini frise par conséquent à nouveau la caricature, tout en faisant référence à un stéréotype : celui du patron exécrable. La métamorphose du personnage (puisqu'il devient meilleur ensuite) rappelle celle que nous avons mis en évidence dans les films de Ozon et de Le Guay. Alain est touchant à la fois par sa façon de découvrir la vie autrement mais aussi par le fait qu'il devient, au fil des jours, un homme plus sympathique et plus ouvert aux autres. Par le scénario qui demande à l'acteur d'exprimer chez le personnage un caractère qui change à mesure que l'histoire avance, c'est donc comme si on avait chez Luchini une combinaison de ses rôles précédents. Car même si l'on peut moins parler ici d'excentricité, on

[648] Captures d'écran du film de Hervé Mimran (réal.). *Un homme pressé*, produit par Albertine Productions, sorti en France le 07 novembre 2018, Gaumont, 100 minutes.
[649] Christian Streiff, « Ce PDG méprisant qu'incarne Luchini à l'écran, ce n'était pas moi », propos recueillis par Denis Cosnard, *Le Monde*, lundi 29 octobre 2018, p. EPH7.
[650] Christian Streiff, « Christian Streiff : les leçons d'une résurrection », propos recueillis par Denis Lafay, *La Tribune*, n° 6562, jeudi 8 novembre 2018, p. 80.
[651] Christian Streiff, « Ce PDG méprisant qu'incarne Luchini à l'écran, ce n'était pas moi », *loc.cit.*

a tout de même un jeu qui reste extraverti (quand il s'agit de rendre compte du personnage détestable) et qui fait alors appel, comme à l'accoutumée mais sans être cette fois dans l'excès, à une gestuelle et à un langage vif et éloquent. En parallèle, on assiste à un jeu qui semble davantage être en retenue, plus sobre (lorsque le personnage se bonifie) où, pour exprimer les émotions, sont essentiellement sollicités les traits du visage et/ou une légère expression dans le regard.

Concernant le fait de placer Luchini dans un rôle où il ne peut quasiment plus parler, et si cela fait écho – de manière contradictoire – avec l'image théâtrale et télévisuelle de cet acteur perçu comme très éloquent, il s'avère pourtant que ce cas est arrivé à plusieurs reprises au cours de sa filmographie. Cela remonterait même et assez étrangement au début de son parcours. Chez Rohmer, dans *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* en 1987, film dans lequel Luchini joue le rôle du marchand de tableau, Mirabelle (jouée par Jessica Forde) demande à ce dernier de se taire. Pour bien comprendre la scène que nous avons retranscrite ci-dessous, précisons que le personnage du marchand fait d'abord une logorrhée de plus d'un quart d'heure devant Reinette (jouée par Joëlle Miquel) qui quant à elle se fait passer pour muette afin d'attendrir le vendeur pour qu'il accepte d'exposer son tableau dans la galerie. Le marchand ne laisse donc aucunes possibilités à la jeune fille de s'exprimer. Mais lorsque Mirabelle prend tout à coup la parole, il n'a alors plus aucun moyen de dire quoi que ce soit, puisque la jeune femme le coupe à tout bout de champ. Voici la scène en question :

> *Dans la galerie.*
>
> *Le marchand de tableau* (joué par Fabrice Luchini) : C'est moi qui commande ici, vous comprenez ? On écoute et on se tait.
> *Mirabelle* (jouée par Jessica Forde) : Et bien commencez par vous taire vous-même, c'est vous qui n'arrêtez pas de parler depuis des heures, qui ne laissez pas les autres placer le moindre mot. Laissez-la au moins s'expliquer !
> *Le marchand* : S'expliquer ? Mais ! Si elle ne parle pas !
> *Mirabelle* : Raison de plus. Alors sous prétexte qu'elle ne parle pas, vous profitez de la situation ? Vous exploitez son infirmité ? Mais c'est dégoûtant ! C'est lâche ! C'est malhonnête, monsieur !
> *Le marchand* : Ah mais moi je veux bien qu'elle s'exprime, mais enfin qu'elle parle !
> *Mirabelle* : Vous voyez, si j'avais été à sa place, muette ou pas muette, en fait elle est muette et vous le savez très bien, j'aurais fait exactement comme elle.
> *Le marchand* : Mais enfin qu'est-ce que vous me racontez ?

Mirabelle : Et n'essayez pas de m'empêcher de parler. C'est bien simple : quand on ne me laisse pas parler, je ne parle pas.
Le marchand : Oui mais enfin moi j'ai pas du tout…
Mirabelle (elle le coupe) : Je ne parle pas.
Le marchand : Oui mais enfin j'ai pas envie…
Mirabelle : Je ne parle pas.
Le marchand : Oui mais enfin j'ai pas du tout env…
Mirabelle : Quand je vois quelqu'un qui n'arrête pas de parler, qui se complaît dans sa logorrhée et bien ça m'ôte toute envie de parler de moi-même.
Le marchand : Oui mais je vous ferais remarquer une toute petite chose…
Mirabelle : Parler, ça me dégoûte, ça me répugne.
Le marchand : Oui mais enfin votre…
Mirabelle : Vous ne trouvez pas qu'il y a quelque chose de parfaitement répugnant à parler ?
Le marchand : Ecoutez…
Mirabelle : Et puis parler sur la peinture par-dessus le marché, la peinture est une chose bien trop sacrée…
Le marchand : Votre…
Mirabelle : …pour qu'on la profane par des paroles !
Le marchand : Votre…je trouve ça, je trouve ça…
Mirabelle : En fait la seule attitude possible devant un tableau Monsieur, c'est le silence. C'est le silence !
Le marchand : Mais vous êtes…non, mais c'est incroyable…
Mirabelle : C'est le silence Monsieur ! Silence !
Le marchand : Chuuuut !!

Dans ce film, le personnage incarné par Luchini est donc bavard par nature (comme le plus souvent dans les films de Rohmer : *Le Genou de Claire, Les Nuits de la pleine lune*…) et pourtant, le cinéaste va jouer avec ce stéréotype en faisant taire le marchand et en profitant pour décrire le rôle et la fonction de la parole (et celui du silence par la même occasion). David Vasse, auteur d'un article intitulé « Luchini 'à la Guitry' », analyse d'ailleurs très bien ce phénomène :

> 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[652].

Trois ans plus tard, on retrouve cette situation, cette fois dans *La Discrète*. Au cours d'une scène entre l'héroïne et le personnage joué par Fabrice Luchini (retranscrite ci-dessous), celle-ci lui demande d'essayer de se taire et lui impose même une minute de silence ; chose bien sûr que le personnage ne réussit pas à faire.

Catherine (jouée par Judith Henry) : Et moi si je vous donnais de l'argent j'arriverais à vous faire taire.
Antoine (joué par Fabrice Luchini) : Ça ne va pas, non ! Mais moi, on ne m'achète pas comme ça.
Catherine : Vous ne voulez pas essayer ?
Antoine : Essayer quoi ?
Catherine : Bah de vous taire un peu.
Antoine : Pourquoi faire ?
Catherine : Bah pour voir si vous en êtes capable.
Antoine : Mais bien sûr que j'en suis capable.
Catherine : Bah alors taisez-vous. C'est parti pour une minute de silence. Je vous dirai quand vous pourrez parler. Top.
Antoine : C'est marrant ça me rappelle…
Catherine : Chuuut !



Judith Henry et Fabrice Luchini dans *La Discrète*[653].

Bien des années après, en 2006, le procédé est à nouveau utilisé dans *Jean-Philippe* et ce, de manière encore plus comique. Il s'agit du moment où le personnage de Fabrice, alors qu'il rentre saoul chez lui, se met à chanter du Johnny Hallyday dans la rue : un voisin ouvre alors la

[652] David Vasse, « Luchini 'à la Guitry' », in *Double jeu*, [En ligne], publié le 06 juillet 2018, disponible sur : http://journals.openedition.org/doublejeu/1934, p. 142.
[653] Captures d'écran du film de Christian Vincent (réal.). *La Discrète*, produit par Lazennec & Associés, Sara Films, sorti en France le 21 novembre 1990, Pan-Européenne, 95 minutes.

fenêtre de sa maison en lui disant « Ta gueule » et le personnage lui répond en chantant « Quoi ma gueule ? Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ? ». Notons que c'est ce passage qui déclenche ensuite toutes les péripéties et qui constitue la base du scénario puisque le voisin exaspéré assomme le personnage qui, de ce fait, va s'évanouir et tomber dans la dimension où son idole n'existe pas.

Cette 'manie' des réalisateurs qui consiste à faire taire le personnage incarné par Luchini – qu'elle soit ou non intentionnelle de leur part – joue de ce fait avec l'image de l'acteur liée à cette grandiloquence, grandiloquence que l'on retrouve dès les premières apparitions télévisuelles de celui-ci. Une *persona* contrariée donc, que l'acteur analyse par ailleurs comme suit : « Comme si les metteurs en scène cherchaient à me faire taire... Mais c'est un hommage qu'ils me rendent ! Ne pas me réduire à un laïus. C'est bien, aussi, de montrer que je peux ne pas être dans l'exacerbation spectaculaire, celle qu'on attend de moi, qui est la caricature préférée des journalistes, comme si les mots ne pouvaient pas être du silence[654] ». Cela dit, tous les réalisateurs ne s'accordent pas sur ce point. Philippe Le Guay par exemple, conçoit même cet usage comme une erreur : « C'est une erreur de lui proposer des rôles muets, […] de lui enlever ce par quoi il est le plus magistral et qui le constitue. C'est par le langage qu'il peut déployer son énergie physique, une énergie égale à celle d'un Depardieu. Luchini, c'est une rock star, pas un acteur précieux[655] ». Mais ce qui est d'autant plus étonnant, c'est que cette image de 'beau parleur' qui s'est en outre construite depuis les débuts de l'acteur, est aussi ce contre quoi Luchini souhaite aller ; souvenons-nous en effet de ces propos en 2016 : « Cela fait dix ans maintenant que je fais taire le personnage bavard, drôle, excessif ou pénible que j'ai exploité chez Rohmer ou dans *La Discrète*[656] ». Les propos de Le Guay et ceux de Luchini ici se rejoignent et mettent en lumière un autre fait : celui qui consisterait à « faire taire ce personnage bavard » pour atténuer une autre image que possédait Luchini à l'époque : celle d'un acteur affichant une certaine préciosité. Cette récurrence au fait d'ôter la parole à Fabrice Luchini dans certains films marque donc (peut-être) le souhait des réalisateurs de l'exposer à l'écran autrement que par cette étiquette collée à un personnage qui serait dès lors en perpétuelle agitation. Ainsi, à travers le film *Un homme pressé*, on serait en mesure de conclure que si le jeu de l'acteur est sobre, c'est peut-être (entre autres) parce que le personnage parle peu (ou mal). Mais ne pas donner la parole à Luchini n'est pas le seul facteur qui influence ce type de

[654] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? – "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit.*
[655] Philippe Le Guay, « L'énigme Luchini », *loc.cit*.
[656] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avec Dumont, ça a débuté comme ça" », *loc.cit.*

jeu. Dans *Le Mystère Henri Pick* en effet, le personnage incarné n'est pas privé de cette faculté, il est même journaliste littéraire.

Le Mystère Henri Pick est un film réalisé par Rémi Bezançon (sixième long-métrage du réalisateur entre autres après son film à succès *Le Premier jour du reste de ta vie*, 2008). Il sort en mars 2019, c'est-à-dire un an après celui d'Hervé Mimran, et est adapté du roman du même nom écrit par David Foenkinos et paru aux éditions Gallimard en 2016. Qualifié par la critique de « polar sans flingues mais avec une intrigue canon[657] », « comédie littéraire conjuguant mystère et humour[658] » ou encore « chronique douce-amère autour du monde de l'édition française, ou, pour être plus précis, parisienne[659] », il connaît un bon succès public puisque pour sa première semaine d'exploitation, il comptabilise 362 932 entrées dans 353 salles, pour finalement atteindre les 889 328[660] spectateurs. L'histoire est la suivante : un best-seller, portant le titre *Les Dernières Heures d'une histoire d'amour*, vient d'être publié par une maison d'édition à partir d'un manuscrit (soi-disant) retrouvé dans « la bibliothèque des livres refusés » de la presqu'île de Crozon, en Bretagne. La jeune éditrice, Daphné Despero (jouée par Alice Isaaz), qui dit avoir mis la main sur ce livre, affirme que l'auteur serait un certain Henri Pick. Au cours d'une émission culturelle à laquelle la veuve de cet auteur (décédé deux ans plus tôt) est invitée, le célèbre animateur, Jean-Michel Rouche (joué par Fabrice Luchini) va tout à coup laisser entendre que ce livre n'a certainement pas pu être écrit par Henri Pick, vu qu'il n'était alors 'qu'un petit pizzaïolo', qu'il s'agit donc d'une supercherie. L'insinuation exprimée en direct par ce présentateur faisant évidemment esclandre – sa femme décide de le quitter et il se fait renvoyer de la chaîne – , l'homme va tenter le tout pour le tout pour faire éclater la vérité.

Le rôle incarné par Luchini a encore une fois été écrit pour lui, comme le rapporte un journaliste du quotidien *Aujourd'hui en France* :

> Pour incarner ce Columbo littéraire, Bezançon n'avait qu'un seul visage en tête : celui de Fabrice Luchini, Avec Vanessa Portal, sa coscénariste, il a poussé l'obsession à placer une photo de l'intéressé sur le bureau. « Il était là, avec nous. Lorsque nous nous sommes rencontrés, nous avons parlé quasiment de tout sauf... du scénario. Encore

[657] Pierre Vavasseur, « Luchini, mode d'emploi », *loc.cit*.
[658] « 'Captain Marvel' démarre en fanfare », *Aujourd'hui en France*, jeudi 14 mars 2019, p. AUJM29.
[659] Jacques Mandelbaum, « Jeu de piste littéraire entre la capitale et le Finistère », *Le Monde*, mercredi 6 mars 2019, p. 22.
[660] Chiffres collectés sur le site jpbox-office.com.

aujourd'hui, je me demande s'il l'avait lu. Il m'a demandé quand débutait le tournage, mais ne m'a jamais dit oui »[661].

La mise en scène ayant été pensée par le réalisateur et sa coscénariste en amont et en fonction de l'acteur, lors de la conception du rôle, de nombreux passages font référence à l'image de l'acteur mais, comme pour le film étudié précédemment, d'une manière assez originale, car deux facettes de celle-ci vont se chevaucher.

Le film renvoie d'abord et en effet, comme énoncé en introduction, à de nombreuses émissions culturelles et/ou littéraires auxquelles Fabrice Luchini peut être invité ('dans la vraie vie') en tant qu'acteur. Mais dans la fiction, il n'est pas l'interviewé mais l'interviewer (puisque c'est lui le journaliste). Le personnage qu'il incarne est même défini par la presse comme se situant « entre Bernard Pivot et Michel Polac[662] » et l'émission en question comparée au « style 'La Grande Librairie' avec, ce soir-là, un Busnel qui aurait bouffé du lion[663] ». Observons les images ci-dessous :



Fabrice Luchini dans *Le Mystère Henri Pick*[664].

[661] Pierre Vavasseur, « Luchini, mode d'emploi », *loc.cit*.
[662] Nathalie Simon, « 'Le Mystère Henri Pick', comédie fantaisiste », *Le Figaro*, n° 23189, mardi 5 mars 2019, p. 30.
[663] Thierry Gandillot, « Pick et Pick et mélodrame », *Les Echos*, n° 22901, mercredi 6 mars 2019, p. 8.
[664] Captures d'écran du film de Rémi Bezançon (réal.). *Le Mystère Henri Pick*, produit par Mandarin Production, Gaumont, sorti en France le 06 mars 2019, Gaumont, 101 minutes.

Dans les deux premières, l'expression du visage de l'acteur mais aussi la façon dont celui-ci tient le livre entre ses mains – ce qui représente le comportement typique des animateurs lorsque ceux-ci présentent les ouvrages – connotent en effet avec l'image de Bernard Pivot dans « Bouillon de culture » par exemple ; le décor de la troisième image faisant quant à lui écho (entre autres) à l'émission de François Busnel. Le rôle incarné par Luchini fait donc référence à la fois à l'image – savante – de l'acteur (celle d'un homme de lettres en somme) mais aussi et de manière générale à l'univers médiatique dans son ensemble, puisque nous sommes ici sur un plateau de télévision, autrement dit un lieu régulièrement et familièrement occupé par Fabrice Luchini. Mais, répétons-le encore, l'acteur, en jouant ce personnage, se trouve à la place de l'animateur, c'est-à-dire dans une position qui oblige à rester sérieux : il ne peut pas faire rire, ni 'amuser la galerie' – ce qui contredit l'image habituellement véhiculée par Luchini dans les médias. Pourtant, même si quand on pense 'Luchini à la télévision' on pense quasiment et presque uniquement à ses moments d'extravagance, il arrive bien entendu que l'acteur dise des choses 'sérieuses' et que son image ne soit pas uniquement associée à ce caractère histrionique. C'est le cas à la radio, sur *France Culture* par exemple, et c'est le cas aussi et justement dans des émissions du même type que celle imaginée par Rémi Bezançon : « La Grande Librairie » de François Busnel par exemple… D'ailleurs, depuis 2019 environ, l'acteur peut apparaître très 'sérieux' même dans des émissions qui ne sont pas forcément jugées comme élitistes culturellement. C'est ce qu'exprime par exemple un article du *Figaro* à propos de la présence de l'acteur dans l'émission « 20h30 le dimanche » diffusée sur France 2 en février 2019 et animée par Laurent Delahousse : « Le comédien n'ignore pas qu'il fait figure d'exception. À chaque fois qu'il apparaît sur le petit écran, il le crève. La veille, chez Laurent Delahousse, dans une envolée prodigieuse, il a exalté La Fontaine. Après lui, dans le même exercice, le ministre de l'Éducation, Jean-Michel Blanquer, est apparu désarmé[665] ». On commence donc à partir de ces années-là à percevoir une évolution de l'image de Luchini dans les médias, celui-ci apparaissant moins exubérant et même de plus en plus engagé. Cela se vérifiera lors de la crise sanitaire liée à l'épidémie de la Covid 19, au cours de laquelle l'acteur poussera un véritable 'coup de gueule'[666] mais aussi, et quasiment à la même époque, lors de son hommage à l'enseignant Samuel Paty, tué lors de l'attentat d'octobre 2019.

[665] Bertrand de Saint Vincent, « Fabrice Luchini, un acteur-né », *Le Figaro*, n° 23189, mardi 5 mars 2019, p. 30.
[666] « On n'a plus envie d'aimer ce gouvernement », dira-t-il à propos du couvre-feu installé par le gouvernement dans certaines régions de France dans le but de ralentir l'épidémie en octobre 2020. Coup de gueule dont il s'excusera en outre quelques jours après. Voir pour cela et par exemple l'article suivant : « VIDEO. Le coup de gueule de Fabrice Luchini : "On n'a plus envie d'aimer ce gouvernement" », *La Dépêche*, [En ligne], publié par

D'autres parties du film de Rémi Bezançon renvoient aussi à l'image littéraire et savante véhiculée par Luchini, comme par exemple lorsque le personnage lit le roman :



Fabrice Luchini dans *Le Mystère Henri Pick*[667].

La posture et la figure de ce personnage imposent là aussi, comme dans *Un homme pressé*, un jeu d'acteur absolument sobre et ce, essentiellement lors de plans rapprochés, voire de gros plans, comme on le voit dans les images suivantes :



Expressions du visage du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Le Mystère Henri Pick*[668].

Le visage de l'acteur est assez neutre, les expressions ne sont pas exagérées et renvoient davantage à l'émotion ressentie par le personnage (curieux et sceptique dans la première, alors que Jean-Michel Rouche explique qu'il ne croit pas à ce soi-disant écrivain ; triste et désemparé dans la seconde, après que sa femme l'ait quitté). Plus précisément encore, regardons cette fois ces images :

la rédaction le 16 octobre 2020, disponible sur : https://www.ladepeche.fr/2020/10/16/video-le-coup-de-gueule-de-fabrice-luchini-on-na-plus-envie-daimer-ce-gouvernement-9144019.php.

[667] Captures d'écran du film de Rémi Bezançon (réal.). *Le Mystère Henri Pick, loc.cit.*

[668] *Ibid.*



Esquisse d'un sourire par le personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Le Mystère Henri Pick* [669].

Ici, l'acteur ébauche un sourire discret. Or, au cinéma, il est finalement assez rare de le voir ainsi, exprimant une émotion aussi légèrement. Cela renforce la nature du personnage – Jean-Michel Rouche n'est pas en réalité l'homme mauvais décrit par les membres de la chaîne télévisée – et lui donne un caractère touchant, puisque ce que souhaite le journaliste, c'est seulement que la vérité soit faite.

En plus du personnage, le registre du film aussi fait en sorte qu'une autre image de Luchini se dégage. Voici ce que dit l'acteur à ce propos : « Pour en revenir au *Mystère Henri Pick*, je dirais que c'est un film du milieu. Il n'a pas le mécanisme radical du comique, ni le radicalisme du film d'auteur. C'est une fantaisie, totalement plaisante. Fantaisie, voilà encore un mot que l'époque n'aime pas trop[670] ». Cette remarque, qui utilise donc les mêmes propos que Pascale Ferran aux Césars, est très pertinente car dans ce film en effet, l'acteur occupe une place qui pourrait très bien lui correspondre, c'est-à-dire au sein d'un cinéma qui contiendrait les caractéristiques d'un film d'auteur (une certaine gravité liée à la situation) et d'un film populaire (avec des moments ludiques, drôles et/ou plus légers). Voici par exemple certaines images qui pourraient définir le film comme étant populaire :



Déchéance du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Le Mystère Henri Pick* [671].

[669] *Ibid.*
[670] Fabrice Luchini, « La force des textes me rend heureux », propos recueillis par Bertrand de Saint Vincent, *Le Figaro*, n° 23189, mardi 5 mars 2019, p. 30.
[671] Captures d'écran du film de Rémi Bezançon (réal.). *Le Mystère Henri Pick*, *loc.cit*.

On retrouve ici l'allure d'un personnage déprimé (il a quitté le domicile conjugal), vêtu d'une sortie de bain, et présentant une mine complètement éteinte ; images qui rappellent énormément celle du film (exclusivement populaire) *Potiche*, lorsque le personnage incarné par Luchini regarde la télévision alors que sa femme l'a remplacé à l'usine. La voici pour rappel :



Déchéance du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Potiche*[672].

De la même manière que dans certains films très populaires, le personnage est donc tourné en ridicule. On a ainsi dans *Le Mystère Henri Pick* la combinaison de deux images véhiculées par Fabrice Luchini : l'une renvoyant à la dimension savante de l'acteur (par son travail au théâtre, sur les textes littéraires), l'autre faisant penser à ses apparitions médiatiques au cours desquelles il montre alors une facette plus populaire (même si, nous venons de le préciser, cela n'est pas systématique). Ces deux images, qui semblent donc en contradiction, se rejoignent néanmoins à travers l'incarnation d'un seul et même personnage, dans un film qui peut être qualifié de « film du milieu ».

Le film *Alice et le Maire* sort sept mois après celui de Rémi Bezançon et propose l'histoire suivante : Paul Théraneau, maire de Lyon (joué par Fabrice Luchini), en crise et lassé de tout, n'a plus aucunes idées pour le bien et l'avenir de sa ville et n'arrive même plus à réfléchir et à penser. Il va pour remédier à cela engager une universitaire de formation littéraire, Alice Heimann (jouée par Anaïs Demoustier), qu'il considère même comme une philosophe, afin qu'elle lui vienne en aide et lui donne des conseils. Lorsque celle-ci arrive à la mairie et découvre le panel de personnels qui existe au service du maire, leurs incessantes allées et venues et leurs innombrables réunions sans fin, Alice est d'abord totalement déconcertée mais parvient à rester maîtresse d'elle-même et à réaliser son travail avec le plus grand sérieux. Notons les acteurs jouant aux côtés des deux principaux : Léonie Simaga (dans le rôle de la directrice de cabinet, austère et exigeante), Thomas Chabrol (dans le rôle du consultant politique réputé), Alexandre Steiger (dans celui d'un intellectuel de gauche, inquiet que le parti adverse ne

[672] Captures d'écran du film de François Ozon (réal.). *Potiche*, *loc.cit.*

remporte les élections) et Maud Wyler (dans le rôle d'une artiste et collapsologue[673]). Ces employés de mairie qui s'avèrent davantage intéressés par leur manière de communiquer que par les sujets proprement dits, vont donc peu à peu s'offusquer de la présence d'Alice au point de ne plus la supporter ; d'autant plus qu'au fil du film, Paul Théraneau va davantage accorder sa confiance à la jeune femme qu'à sa propre équipe, lui donnant ainsi beaucoup de poids et de crédit. La relation qui s'établit entre ces deux personnages que tout oppose les rend touchants, voire drôles – elle rappelle d'ailleurs celle que nous avons décrite entre le PDG et l'orthophoniste dans *Un homme pressé* – , l'ambiguïté qui s'installe bousculant les codes préétablis de l'institution. La présence d'Alice, vêtue d'un jean et d'un chemisier à fleurs et qui se promène au milieu des assistantes et assistants qui pour leur part portent soit un tailleur, soit un costume bleu, dénote et dérange au point de générer chez le personnel la crainte de l'influence qu'elle peut avoir sur le maire ; surtout que celui-ci va jusqu'à déléguer à la jeune femme l'écriture de ses discours.

Dans ce film, primé à la *Quinzaine des réalisateurs* du Festival de Cannes, le cinéaste Nicolas Pariser, pour qui il s'agit du second long-métrage (après *Le Grand Jeu*, prix Louis-Delluc du meilleur premier film en 2015) a voulu rendre compte à l'écran un monde qui l'interroge. Mais en réalité, le point de départ de l'écriture du scénario fut double : parler d'un sujet mêlant la politique mais aussi tourner avec Fabrice Luchini. Il s'agit donc une fois de plus d'un rôle écrit spécialement pour l'acteur, comme l'exprime le réalisateur :

> Oui, je voulais faire un film avec Luchini. Depardieu a été un immense génie, peut-être le plus grand acteur du monde pendant quelques années, mais aujourd'hui il est trop 'tout', je ne me verrais pas tourner avec lui. Donc si on met de côté Depardieu, l'autre acteur avec qui j'ai envie de travailler, c'est Luchini. Désirer travailler avec un comédien est un moteur plus intéressant que d'avoir un sujet. Tourner avec Luchini, c'est un peu comme avec Sacha Guitry ou Louis Jouvet. On a le ton du film[674].

Le souhait du cinéaste de faire jouer Luchini était donc plus fort que le sujet lui-même. Si l'on suit donc cette logique, on déduit que ce ne sont pas seulement certains aspects du scénario qui ont été écrits pour l'acteur (à savoir : les scènes, les répliques…) mais aussi et plus largement le thème du film, ce qu'il raconte. Or, si d'une certaine manière, le phénomène est identique ou presque à celui qui s'est opéré pour *Alceste à Bicyclette* (même si pour ce dernier, la suggestion

[673] La collapsologie est un courant de pensée qui prédit l'effondrement de notre civilisation.
[674] Nicolas Pariser, « Nicolas Pariser : "Je souhaitais faire l'éloge du compromis" », propos recueillis par Etienne Sorin, *Le Figaro*, n° 23368, mercredi 2 octobre 2019, p. 34.

venait de Fabrice Luchini), l'histoire du film de Le Guay rappelle effectivement certaines composantes de l'image véhiculée par l'acteur, alors que le sujet de celui de Pariser – le quotidien d'un maire – ne renvoie en revanche à aucune d'entre elles.

Pourtant, comme pour certains des rôles étudiés précédemment, le personnage incarné ici perd le contrôle. Ce fait découle en somme du scénario car le maire n'arrive plus à penser ; et cela pose d'emblée une contradiction puisque cette qualité est plus que primordiale dans l'exercice d'une telle fonction. « J'ai toujours eu des idées, au début c'était même mon métier, dit par exemple Paul Théraneau au début du film, j'étais dans la publicité. J'avais vingt-cinq, quarante, cinquante idées par jour. J'en avais tellement que je les enregistrais sur un dictaphone. Ensuite, j'ai fait de la politique. Et puis un matin au réveil, je n'avais plus d'idées. Je n'arrive plus à penser, plus du tout. Alice, il faut que vous me fassiez penser[675] ». Outre le fait qu'on puisse peut-être voir un certain clin d'œil à Luchini quand on imagine le personnage enregistrer ces idées au « dictaphone », il n'y a en effet dans tout cela rien qui fasse référence aux images véhiculées habituellement par l'acteur dans tel ou tel domaine. Aussi, le jeu est sobre alors que c'est Fabrice Luchini dans le rôle, que le choix de l'acteur a même précédé le sujet du film, et que le rôle a été écrit pour lui. C'est donc le premier film qui, réunissant pourtant tous les critères qui d'habitude font en sorte qu'on voit forcément à un moment ou à un autre une ou plusieurs facettes de l'image de l'acteur, ne présente rien d'autre que le personnage. D'ailleurs, aucun critique journalistique n'affirme que Luchini 'fait encore du Luchini'. On peut donc déduire là encore que lorsque le réalisateur ne fait appel à rien d'autre qu'au jeu déployé pour le rôle, Luchini est avant tout un acteur de cinéma ; la frontière entre lui et le personnage étant très nette.

La perte de contrôle de la faculté de penser du personnage est mise en parallèle avec le fait d'agir, comme l'explique ci-dessous Nicolas Pariser :

> Pourquoi ceux qui agissent ne pensent pas et pourquoi ceux qui pensent n'agissent pas ? […] Je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui agissait et qui s'est mis à penser. En revanche, j'ai rencontré beaucoup de gens qui pensaient, et qui, au moment où ils ont commencé à agir, ont cessé de penser. Le maire est quelqu'un qui agit sans penser et, à partir du moment où il repense un peu, ça met en danger sa capacité à agir[676].

[675] Retranscription d'un extrait du film de Nicolas Pariser (réal.). *Alice et le maire*, Bizibi, sortie en France le 02 octobre 2019, 105 min.
[676] Nicolas Pariser, « L'exercice du pouvoir », *loc.cit*.

Au cours du film, cette perte (et l'envie d'y remédier) permet au personnage de s'émanciper de son milieu, puisqu'en demandant l'aide d'Alice, le maire change d'attitude vis-à-vis de son métier et de sa situation. Ainsi, comme dans *Les Femmes du sixième étage* et *Un homme pressé*, le personnage incarné par Luchini va, en se rapprochant de la jeune fille, se détacher de sa condition et devenir plus humble, plus humain et finalement sympathique ; de la même manière que le fait le bourgeois en allant vers les bonnes du sixième étage et que le P.D.G. en se rapprochant de son orthophoniste.

Concernant le jeu d'acteur proprement dit, ce qui a plu à Nicolas Pariser fut le rapport que Luchini entretient avec le texte : « Il ne travaille que sur le texte, affirme le réalisateur. Il l'apprend et m'appelle tous les jours pendant trois mois. Il me présente les intonations. Quand une phrase lui pose problème, on en discute. Quand le tournage débute, il est prêt[677] ». Aussi, même si une crainte a existé et été évoquée tout de même par la sphère journalistique à savoir : si le cinéaste n'a « pas craint que le choix de cet acteur, qui a la faculté de tout emporter sur son passage, soit dangereux pour le film[678] » (comme s'il y avait finalement 'obligation', comme si cela devait être inévitable), Pariser répond : « J'ai écrit le film en accueillant délibérément ce risque, qui me semblait au contraire être profitable. J'aime beaucoup Fabrice Luchini. Il s'est montré d'ailleurs parfait, très collectif[679] ». L'acteur a donc abordé le rôle (comme à l'accoutumée) d'abord et avant tout par le texte, c'est-à-dire en se focalisant sur les mêmes exigences que celles demandées pour dire un texte au théâtre. De même, l'approche utilisée pour l'incarnation de son personnage semble avoir été assez autonome et induit par le fait que Luchini rencontre assez régulièrement des hommes politiques venus d'horizons divers (François Hollande, Nicolas Sarkozy, Emmanuel Macron…) : « En revanche, affirme en effet Pariser, nous n'avons jamais parlé du personnage, alors que j'avais préparé des choses là-dessus. Nous n'avons jamais visité non plus un conseil municipal. Cela ne l'intéressait pas. Je crois qu'il a un sens de l'observation génial et que, par ailleurs, il connaît aussi le milieu politique[680] ».

De manière différente que pour le film de Bezançon, *Alice et le maire* est aussi un film basé sur le langage. L'objectif d'Alice étant de 'faire penser' ce maire qui n'y arrive plus, les discussions qui s'établissent entre les deux personnages vont être d'ordre idéologique et prendre appui sur des ouvrages pointus. La jeune femme va par exemple conseiller à Paul Théraneau de lire des

[677] *Ibid.*
[678] Jacques Mandelbaum, « J'ai voulu représenter un monarque dans son fief », *loc.cit.*
[679] Nicolas Pariser, *ibid.*
[680] *Ibid.*

ouvrages soit philosophiques comme *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, soit d'Histoire comme *L'Étrange Défaite* de Marc Bloch. Le scénario englobe une dimension littéraire – qui rappelle bien entendu celle de Fabrice Luchini mais aussi celle du cinéaste – , et une autre, plus politique, liée davantage aux connaissances de ce dernier : « Le film repose sur son jeu et sur ce que je sais du cinéma[681] » précise en effet Pariser, « […] mon premier choc politique passe par la littérature, à mon arrivée à Paris. J'ai lu toute *La Comédie humaine* de Balzac, avec une avidité incroyable. C'est dans cette œuvre que j'ai découvert ce qui m'intéresse aujourd'hui encore au cinéma : la rencontre de la politique, de l'histoire et de l'intimité[682] ». Le thème du film et les idées du cinéaste reposent donc sur ces références et le scénario puise sa force dans les dialogues. Et ce qui a retenu notre attention, c'est que ceux-ci sont définis par la réception critique comme étant de la veine des films d'Éric Rohmer : *L'Arbre, le maire et la médiathèque* par exemple, dans lequel Fabrice Luchini tenait le rôle de l'instituteur. « Le réalisateur, Nicolas Pariser, qui avait procédé de même dans un premier film moins abouti *Le Grand Jeu*, lit-on en effet dans le journal *La Croix*, n'a pas peur de ces grandes scènes dialoguées puisées à la source des films d'Éric Rohmer[683] » ; remarque que l'on retrouve aussi dans *Les Echos* :

> Nicolas Pariser pense comme Robert Musil (*L'Homme sans qualités*) et filme comme Éric Rohmer (*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque [sic]*). Toujours à bonne distance de son sujet, il parvient à traiter de choses pesantes avec légèreté, parfois caustique, jamais cynique. Les dialogues sont d'une précision imparable. Fabrice Luchini enfile avec aisance le costume du notable lyonnais auquel il donne profondeur et complexité, laissant au vestiaire toute « luchinerie »[684].

On trouve effectivement des références au cinéma d'auteur : « Nicolas Pariser revitalise le film d'auteur français. […] Un bon score pour le cinéma d'auteur, une petite foulée pour Luchini[685] », lit-t-on cette fois dans le magazine *Les Inrockuptibles*. La comparaison avec les films de Rohmer et la remarque indiquant que dans *Alice et le maire*, Luchini ne ferait pas de « luchinerie » renvoient par conséquent au passé de l'acteur. Comme si par ce film, l'acteur

---

[681] *Ibid.*
[682] Nicolas Pariser, « J'ai voulu représenter un monarque dans son fief », propos recueillis par Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, mercredi 2 octobre 2019, p. 24.
[683] Céline Rouden, « Le maire, la normalienne et le champ des possibles », *La Croix*, n° 41522, mercredi 2 octobre 2019, p. 21.
[684] Thierry Gandillot, « L'exercice du pouvoir », *Les Echos*, n° 23045, mercredi 2 octobre 2019, p. 12.
[685] Lisa Trichès, « Box-office France : *Gemini Man* et *Alice et le maire* dominent », *Les Inrocks*, [En ligne], publié le 03 octobre 2019, disponible sur : https://www.lesinrocks.com/2019/10/03/cinema/actualite-cinema/box-office-france-gemini-man-et-alice-et-le-maire-dominent/.

revenait à ses premières apparitions dans le septième art, c'est-à-dire au moment où son jeu était basé essentiellement sur le langage et où surtout, cette image provoquée ensuite par ses apparitions médiatiques n'était pas encore omniprésente, ni dans l'esprit du public français, ni dans celui des cinéastes. A ce stade, il serait tentant d'affirmer que son image médiatique aurait influencé l'évolution de son parcours vers un registre populaire. Pourtant, on se rend compte que quelques années après, l'acteur continue à être reconnu pour les qualités qu'il donne dans des films d'auteur : « On me disait : "Luchini, il ne fait plus du tout de films d'auteur" », rapporte en effet Nicolas Pariser, […] En réalité, poursuit le cinéaste, il ne raisonne pas comme ça. Il cherche le projet qu'il a envie de faire, il n'est pas sectaire. Comme tous les grands acteurs de cinéma, il peut tourner des films commerciaux et des films d'auteur[686].

Il y a ensuite dans *Alice et le maire* une particularité entre ce que joue Luchini à l'écran, autrement dit le personnage, et ce qu'il pourrait ou non représenté compte tenu que c'est lui dans le rôle. Mais si nous avons vu que pour les films étudiés jusqu'ici, les diverses facettes de l'image de l'acteur étaient très souvent utilisées, elles ont ici une répercussion différente. En choisissant Fabrice Luchini, on a plutôt l'impression en effet que Pariser l'a fait pour ses qualités autres que pour l'image qui émane de l'acteur, ne serait-ce qu'en lui attribuant un rôle dans un film qu'il définit comme étant « d'auteur ». Pourtant, comme le rôle a été écrit pour lui et qu'il s'agisse de plus d'un film basé sur le langage, on ne peut nier que le réalisateur se soit tout de même servi de certaines composantes. Mais, à la différence des autres rôles, il semble que ce soit davantage pour la personnalité de Luchini. « Sur l'écran, affirme par exemple un journaliste du *Monde*, Fabrice Luchini se glisse si bien dans le personnage qu'à la fin de la projection, un spectateur s'exclamera qu'il ferait un excellent maire[687] ». On a donc l'impression, au vu des dires de ce spectateur, que ce n'est pas le jeu de Luchini proprement dit qui l'incite à penser cela mais plutôt sa personnalité, voire ses opinions ou tout au moins, sa vision de la sphère politique. Or, qu'il y ait confusion (le plus souvent de la part du public, mais aussi de la critique) entre la personnalité d'un acteur et le personnage, est soulevé par Edgar Morin : « La star est le produit d'une dialectique de la personnalité : un acteur impose sa personnalité à ses héros, ses héros imposent leur personnalité à un acteur ; de cette surimpression naît un être mixte : la star[688] ». Aussi, même si le thème du film n'a pas grand-chose à voir avec ce que laisse percevoir Fabrice Luchini (l'acteur reste souvent très éloigné du monde et des idéologies politiques, sauf pour en parler avec humour sur les plateaux de

[686] Nicolas Pariser, « Nicolas Pariser : "Je souhaitais faire l'éloge du compromis" », *loc.cit*.
[687] Laurent Carpentier, « J'ai une fascination pour le pouvoir », *Le Monde*, mardi 21 mai 2019, p. 20.
[688] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit.*, p. 170.

télévision par exemple), nous avons tout de même dans *Alice et le maire* la marque que s'il n'avait pas été incarné par Luchini, le rôle aurait eu une autre coloration. Pariser l'explique en ces termes : « Sa personnalité donne plus d'indications sur l'écriture que simplement vouloir faire un film sur un maire. Un film sur le maire de Nogent-le-Rotrou avec Philippe Torreton, ce n'est pas du tout pareil qu'un film avec Luchini en maire de Lyon. C'est la politique de l'acteur. *Rio Bravo* est bien sûr un film de Howard Hawks, c'est aussi un film de John Wayne[689] ». Plus que l'image, ce serait donc cette fois – davantage ou presque que dans les autres films – la personnalité de l'acteur qui ancrerait ce dernier dans une certaine définition de l'acteur-star. La remarque de Nicolas Pariser renvoyant par là même à la 'politique des auteurs', rappelons-en l'essentiel.

Dans les années 1950, notamment avec l'arrivée de la Nouvelle Vague, beaucoup de cinéastes se revendiquent en effet 'maîtres des événements', c'est-à-dire qu'ils réclament le droit d'être considérés artistiquement et cinématographiquement comme des créateurs, autant que peuvent l'être les écrivains ou les peintres. Cette 'politique des auteurs' donnent par conséquent la priorité aux réalisateurs. Luc Moullet, dans un ouvrage intitulé quant à lui *Politique des acteurs*[690], revient sur l'idée qu'à partir de ces années-là et compte tenu de cette revendication, la place des acteurs dans le champ cinématographique fut quant à elle quelque peu rabaissée, réduisant ceux-ci « à l'état d'objet[691] ». Par cette politique, les acteurs sont perçus uniquement à travers leur valeur commerciale, au détriment de leurs qualités de jeu, laissant à penser que la réussite artistique d'un film dépendrait seulement du travail du cinéaste. Au cours des années, les choses s'apaisèrent bien sûr et de nos jours, l'importance donnée au rôle des auteurs et à celui des acteurs est variable, certains films pouvant même être définis en fonction des acteurs, d'où l'expression 'politique des acteurs' utilisée par Luc Moullet. Ainsi, dans la schématique qui consiste à présenter une œuvre cinématographique, on peut tout aussi bien trouver la formule « un film de [tel cinéaste] » que celle « un film de [tel acteur] ». C'est ce qu'exprime Nicolas Pariser dans les propos cités plus haut.

Avant de conclure ce chapitre, il nous faut tout de même évoquer un dernier film qui atteint presque le million d'entrées (927 601[692] au total) car dans celui-ci aussi, le jeu de Luchini semble être sobre. Il s'agit du long-métrage *Le Meilleur reste à venir* réalisé par Alexandre de

[689] Nicolas Pariser, « Nicolas Pariser : "Je souhaitais faire l'éloge du compromis" », *loc.cit.*
[690] Luc Moullet, *Politique des acteurs*, L'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1993.
[691] La phrase exacte de Luc Moullet est la suivante : « Elle [la politique des auteurs] est parfois allée trop loin, réduisant l'acteur à l'état d'objet », in *Politique des acteurs*, *op.cit.*, quatrième de couverture.
[692] Chiffre collecté sur le site jpbox-office.com.

la Patellière et Matthieu Delaporte, sorti en décembre 2019, dans lequel l'acteur partage l'affiche avec Patrick Bruel. L'histoire est la suivante : Arthur Dreyfus (joué par Fabrice Luchini) apprend que son ami de longue date, César Montesiho (joué par Patrick Bruel) est atteint d'un cancer et a la lourde tâche de devoir lui annoncer. Mais Arthur ne trouvant pas le courage, un quiproquo s'installe entre les deux hommes et c'est finalement César qui pense son ami malade. Face à cette terrible épreuve, les deux hommes décident de vivre leur vie à 200 pourcents. Le sujet rappelle d'ailleurs celui du film de Lelouch (*Hommes, femmes : mode d'emploi*. Si les critiques ne sont pas toutes réjouissantes, Luchini est néanmoins qualifié de « touchant[693] » et Bruel d'« émouvant ». Qui plus est, on retrouve encore cette expression courante mais exprimée cette fois dans le sens inverse : « Dans ces moments-là, le tandem prend toute son ampleur. Fabrice Luchini, très touchant, ne fait pas trop son Luchini[694] ». Relevons aussi que malgré l'ampleur que donne l'image de Patrick Bruel en tant que star nationale de la chanson française, un article élogieux des *Echos* inverse le procédé de reconnaissance en affirmant la chose suivante : « Ce mensonge fournira l'essentiel du comique de situation mais aussi de l'émotion. Après, le succès du 'Prénom', déjà avec Bruel, Matthieu Delaporte et Alexandre de La Patellière prennent le risque de confronter leur acteur fétiche [Bruel] à l'un des monstres sacrés du cinéma français [Luchini]. Malgré quelques facilités et autres effets de manche, on ne boude pas son plaisir[695] ». Plus que Bruel, c'est donc Luchini qui est qualifié de grande star (de cinéma en l'occurrence) et pourtant ici encore, le jeu est sobre et Luchini 'ne fait pas du Luchini'.

Dans les films d'Hervé Mimran, de Rémi Bezançon et de Nicolas Pariser, un constat apparaît : le jeu de l'acteur s'avère sobre et en retenue. Basés essentiellement sur le langage, si ceux de Mimran et de Pariser comportent très peu (voire aucuns) clins d'œil à l'image de l'acteur dans son ensemble, dans celui de Bezançon en revanche, on peut tout de même apercevoir le caractère savant véhiculé, sans que soit négligé pour autant la dimension populaire. Le caractère comique des personnages puise la plupart du temps son essence dans cette dernière (et cela se vérifie d'ailleurs et finalement quasiment dans tous les films), la part dite 'plus sobre' du jeu de l'acteur permettant quant à elle d'apporter à ces personnages une posture posée, sans empêcher leur caractère sympathique, voire leur tendresse. Encore une fois, le spectateur ressent une certaine compassion pour eux, puisqu'il assiste aux difficultés que ces

[693] Renaud Baronia, « Amitié, mensonges et... cancer », *Aujourd'hui en France*, mercredi 4 décembre 2019, p. AUJM36.
[694] *Ibid*.
[695] Thierry Gandillot, « Le meilleur reste à venir », *Les Echos*, n° 23088, mercredi 4 décembre 2019, p. 12.

personnages rencontrent pour sortir d'une situation, soit seulement difficile (dans *Le mystère Henri Pick*, le personnage perd sa femme et son emploi), soit franchement dramatique (un AVC dans *Un homme pressé*, une perte de contrôle dangereuse pour la carrière d'un homme politique dans *Alice et le maire*). Enfin, dans ces types d'incarnations – à travers lesquelles Fabrice Luchini affiche à nouveau sa capacité à se déplacer – , l'oscillation entre le comique et le dramatique puise finalement son origine dans les rôles incarnés par l'acteur dans son passé (dans les films d'auteur notamment) puis dans ceux qui ont suivi (plus populaires). Les deux registres et les multiples qualités de l'acteur se retrouvent et se rejoignent donc dans ces films dits 'du milieu'. Ces grandes oscillations vont nous permettre à présent de situer Fabrice Luchini parmi d'autres grands acteurs français.

B.III. Dans quelle tradition d'acteurs français ?

B.III.1. Quand la lecture devient spectacle : Laurent Terzieff et André Dussollier.

Les deux premiers acteurs choisis pour entamer cette étude comparative sont : Laurent Terzieff (1935-2010) et André Dussollier (né en 1946), tous deux ayant – comme Luchini – une carrière conséquente au cinéma et au théâtre, et fait l'option de présenter sur scène et de temps à autre – en plus des rôles dans des pièces dites 'collectives' (c'est-à-dire avec d'autres acteurs) – des seuls en scène, soit sous forme d'un spectacle littéraire complet, soit par de simples lectures. De plus, Laurent Terzieff a choisi et de manière plus forte encore que Fabrice Luchini, de privilégier sa carrière théâtrale. Les deux hommes – qui se connaissaient et ont joué une fois ensemble au théâtre dans une mise en scène de Terzieff lui-même – possèdent d'ailleurs une vision du théâtre et du cinéma assez semblable. André Dussollier en revanche n'a jamais affiché une quelconque préférence entre les deux formes d'art et navigue (tout comme Luchini) entre un cinéma d'auteur et un cinéma populaire. Sa *persona* s'est donc construite un peu de la même manière que celle de Luchini.

En préambule, rappelons que dire des textes seul en scène sous forme de lecture (c'est-à-dire non-agrémentée d'autres ressorts que le simple fait de lire – et non d'interpréter) a d'abord été élaborée par des pionniers de l'exercice : Claude Santelli (1923-2001) et Jean-Claude Carrière (1921-2021) organisent à partir de 1987 au Festival d'Avignon, avec la participation de la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, un cycle intitulé « Texte nu ». D'autres maîtres du genre verront ensuite le jour : Didier Sandre, Denis Podalydès, Michèle Venard ou encore Pierre Arditi qui s'attèlent alors soit à des classiques (Molière, Proust, Baudelaire…), soit à des textes plus contemporains (ceux de Jean-Michel Ribes, de Philippe Delerm, Yasmina Reza ou Michel Onfray…).

Le point commun principal entre Laurent Terzieff et Fabrice Luchini est donc sans aucun doute la passion des grands textes : « J'ai toujours été très fidèlement attaché depuis le début au théâtre-texte et tant que je n'aurai pas de leçons à donner à l'auteur que je monte, je resterai son débiteur[696] », dira Terzieff lors de son discours de remerciement en 1988 alors qu'il reçoit le Molière du meilleur metteur en scène. A la différence de Luchini, Terzieff est issu

[696] Laurent Terzieff, « Discours de remerciement de Laurent Terzieff pour le Molière du meilleur metteur en scène », Cérémonie des Molières, 2 mai 1988, vidéo disponible [En ligne] sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00009219/discours-de-remerciement-de-laurent-terzieff-pour-le-moliere-du-meilleur.

d'une famille d'artistes qui s'intéressait au théâtre. Mais, celle-ci n'avait pas un niveau de vie très aisé : « Mon père nous parlait beaucoup du Cartel des quatre, Jouvet, Baty, Dullin et Pitoëff. Nous n'avions pas d'argent, nous n'allions pas au théâtre[697] », raconte l'acteur. Comme Luchini, Terzieff quitte l'école très jeune (seize ans) pour se plonger (lui aussi) dans la lecture : Rimbaud, Rilke, O.V. de Milosz, Dostoïevski et plus tard, gisent sur sa table de chevet des livres de Jouvet (*Morceaux choisis à l'usage des anciens et nouveaux élèves du Conservatoire national d'art dramatique*[698]). Au même titre que celle de Luchini avec Jean-Laurent Cochet, c'est la rencontre que Terzieff fait avec Roger Blin en 1948 – lorsque ce dernier monte *La Sonate des spectres* de Strindberg – qui amène le jeune acteur et metteur en scène à découvrir cet univers qui le fascine : « C'est là que j'ai compris que le théâtre était le lieu où pouvaient se rencontrer le monde visible et le monde invisible, que mes fantômes pouvaient rencontrer ceux du public[699] », expliquera-t-il. Roger Blin devient donc son maître spirituel, tout comme l'a été pour Luchini Michel Bouquet. Autre point commun entre les deux hommes : Terzieff était un autodidacte qui privilégia toujours son travail à la scène, même si (lui aussi) a fait beaucoup de cinéma. Enfin, notons tout de même entre eux une différence majeure : Terzieff était à la fois acteur et metteur en scène – et ne jouait d'ailleurs pas toujours dans ses mises en scène – alors que Luchini est surtout acteur, en dehors de certains de ses spectacles (dans les débuts notamment) où il était aussi metteur en scène.

En tant qu'acteur de théâtre, Laurent Terzieff est remarqué pour la première fois en 1953 pour son rôle dans *Tous contre tous* d'Arthur Adamov (mis en scène par Jean-Marie Serreau) et au cinéma, grâce au film *Les Tricheurs* (1958) de Marcel Carné, où il partage l'affiche avec Jean-Paul Belmondo et par lequel il rencontre le public. Pourtant, s'il continue de tourner avec de grands cinéastes (Clouzot, Rossellini, Pasolini, Buñuel), Terzieff choisit la scène comme lieu de prédilection, en fondant notamment sa propre compagnie et le Théâtre du Lucernaire en 1969. Il affirmera qu'« [u]ne carrière au cinéma supposait de se plier à tout ce que l'on vous demandait, et ce de façon absolument opportuniste[700] ». S'orientant alors lui aussi surtout vers des textes de poésie, ses qualités orales – son timbre de voix, son verbe – sont alors (comme

[697] Laurent Terzieff, « Laurent Terzieff, porteur de lumière », propos recueillis par Armelle Heliot, *Le Figaro*, n° 20504, lundi 5 juillet 2010, p. 34.
[698] Jean-Pierre Miquel (préfacier), *A l'occasion du centenaire de la naissance de Louis Jouvet : morceaux choisis à l'usage des anciens et des nouveaux élèves du Conservatoire national d'art dramatique*, Conservatoire National Supérieur d'art dramatique, Paris, 1988.
[699] Laurent Terzieff, « Le choix des planches », propos recueillis par Caroline Constant, *L'Humanité*, samedi 12 août 2000, p. 28.
[700] Laurent Terzieff, « Laurent Terzieff, bel esclave des mots », propos recueillis par Dominique Le Guilledoux, *Le Monde*, mardi 13 mai 2003, p. 31.

chez Luchini) très fortement reconnues et le distinguent des autres acteurs. La place qu'il occupe dans le paysage théâtral fait que son parcours est – comme Luchini dans ce domaine – essentiellement solitaire. Terzieff choisit un théâtre essentiellement lié à la poésie, un « théâtre de la poésie pure[701] », comparé au répertoire de Luchini qui fait parfois appel à des philosophes ou des romanciers… Le lien qui les unit prend donc aussi bien racine dans leur manière de dire (diction et interprétation) que dans le choix des textes et des auteurs. Le meilleur exemple de seul en scène imaginé par Terzieff est *Florilège*, qu'il crée en 2009 et dans lequel il propose des textes d'Arthur Adamov, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Blaise Cendrars, Heinrich Heine, Goethe, Pablo Neruda, Edgar Allan Poe, Robert Desnos et Louis Aragon. Plus proche encore était leur technique même de travail sur les textes, pour se les approprier, mais aussi, et comme nous l'avons vu chez Luchini également (avec Céline par exemple), par cette volonté de rendre compte de l'oralité, de restituer au plus près « la note juste[702] », la sonorité des mots. C'est en effet ce qu'exprimait Terzieff en 2000 :

> Depuis trente ans, la poésie était devenue silencieuse. On en revient à la voix, au mystérieux pouvoir de la voix, de l'oralité. Ici, par exemple, le public vient de plus en plus nombreux. Il écoute. Et puis il revient au livre. Nerval disait qu'il fallait que « le poète ne soit plus seulement le roi de ses pensées mais qu'il règne sur l'assemblée entière »[703].
>
> Le langage quotidien ne permet pas de transmettre la vérité du monde. Il y a un monde qui existe en dehors de nos simples représentations[704].

Proche aussi était leur vision du cinéma. En consacrant sa carrière davantage à la scène que pour l'écran, Terzieff est même apparu comme un homme méprisant le septième art (un peu comme Sacha Guitry mais nous y reviendrons) et cela aussi joue sur l'image solitaire qu'il renvoie cinématographiquement parlant :

> On s'est imaginé que je méprisais le cinéma, que je n'en faisais que pour l'argent et pour continuer à faire du théâtre. Si je suis revenu au théâtre, c'est parce que c'est le métier que j'ai choisi au départ. Et parce que je suis aussi metteur en scène. Or, la mise en scène de théâtre est liée à ce qui m'intéresse le plus : sa présence physique sur le plateau et le langage. Mais le

[701] Dominique Le Guilledoux, « Laurent Terzieff, bel esclave des mots », *loc.cit.*
[702] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Le génie de Molière, c'est de donner leur chance à tous les personnages" », propos recueillis par Patrick Dandrez pour Lire Magazine littéraire, *Ouest-France*, [En ligne], publié le samedi 15 janvier 2022, disponible sur : https://www.ouest-france.fr/culture/livres/lire-magazine/fabrice-luchini-le-genie-de-moliere-c-est-de-donner-leur-chance-a-tous-les-personnages-5f9ce0a8-751c-11ec-8736-7cc403bf01d8.
[703] Laurent Terzieff, « Laurent Terzieff, la vertu d'enthousiasme », propos recueillis par Hervé de Saint Hilaire, *Le Figaro*, n° 17490, vendredi 3 novembre 2000, p. 35.
[704] *Ibid.*

> cinéma est un art tout aussi important. J'ai privilégié le théâtre, mais c'était souvent par respect pour le cinéma : parce qu'il n'y avait aucune raison que j'accepte d'y faire ce que je n'aurais pas accepté au théâtre[705].

Ainsi, si les deux hommes s'accordent sur le fait que le travail au théâtre est foncièrement différent que celui pratiqué au cinéma, et si Luchini réalise parallèlement une carrière cinématographique conséquente mais qui constitue malgré tout et selon lui (rappelons-le) « un complément au théâtre[706] », Terzieff y avait pour sa part catégoriquement renoncé.

A travers ce travail sur les grands textes de la littérature et de leur transmission au théâtre, les deux hommes apparaissent aussi comme de véritables passeurs de culture. « Seul en scène, il se fait porteur de la parole comme d'autres porteurs de feu[707] », trouve-t-on en effet dans un quotidien à la mort de Terzieff. Ce dernier expliquant même ce rôle quasi fondamental : « Le sens d'un poème peut échapper, échappe souvent à son auteur. Et les poètes sont souvent solitaires. Nous pouvons être une passerelle[708] ». « Le comédien, poursuit Terzieff, en ce qui concerne la poésie, doit être un passeur. Pas seulement un diseur. Il peut avoir découvert ou défini des sens cachés mais il ne doit pas les imposer. Il faut tout simplement avoir le désir de faire partager son émerveillement, partager un secret comme un enfant[709] ». De plus, Fabrice Luchini et Laurent Terzieff sont aussi tous deux auteurs d'un ouvrage : Luchini pour *Comédie Française, ça a débuté comme ça* (2016), Terzieff pour *Seul avec tous*, rédigé en 2001 et qui s'apparente à un bref manifeste pour le théâtre. Une nouvelle édition de celui-ci en 2010 a d'ailleurs été préfacée par Fabrice Luchini qui en profite pour décrire l'homme tel qu'il le percevait :

> Ma sensation est que Terzieff ne se résume pas.
>
> Il ne se confond pas avec ce mythe que la société a décidé d'investir pour des raisons compliquées : l'homme qui refuse de faire une carrière de star et qui devient cet artisan dévoué du théâtre, jusqu'à l'obsession.
>
> Il se jouait quelque chose de mystérieux dans son acharnement au travail, dans le fait d'être alors infatigable. La vie lui était insupportable sans l'art. […]

[705] Laurent Terzieff, « Le choix des planches », *loc.cit.*
[706] Fabrice Luchini, « Weber, Dussollier, Luchini, fiers et heureux d'être seuls en scène », propos recueillis par Jean-Louis Perrier, *Le Monde*, lundi 24 décembre 2001, p. 21.
[707] Didier Mereuze, « Longtemps, longtemps, longtemps, après que les comédiens poètes ont disparu... », *loc.cit.*
[708] Laurent Terzieff, « Laurent Terzieff, la vertu d'enthousiasme », *loc.cit.*
[709] *Ibid.*

Il voulait faire de la vie insupportable une œuvre d'amour[710].

Les deux hommes s'étaient d'ailleurs rencontrés. Amicalement d'abord, puis théâtralement : dans *Molly*, une pièce de Brian Friel mise en scène par Laurent Terzieff en 2004. Celle-ci raconte l'histoire d'une jeune femme aveugle (jouée par Caroline Silhol) qui, recouvrant la vue à l'âge de quarante ans, voit son monde s'effondrer. Fabrice Luchini y jouait le rôle de Franck, l'époux de Molly et Terzieff, celui du Dr Rice.



Laurent Terzieff, Caroline Silhol et Fabrice Luchini dans *Molly* (m.e.s Laurent Terzieff, Théâtre de la Gaieté Montparnasse, Paris, 2004)[711].

La pièce est intime et reflète l'univers de Terzieff. Comme dans les seuls en scène de Luchini, pour laisser place au texte, le décor est épuré : « Pas de décor. […] Le champ est dégagé, donc, pour que puisse se donner libre cours le talent de trois grands comédiens, sur qui ici tout repose : Terzieff lui-même et Fabrice Luchini, bien sûr, monstres sacrés qui ont eu l'intelligence et la rigueur de ne pas succomber à la tentation du match catégorie poids lourds – […] chaque soliste garde sa couleur et son timbre[712] », trouve-t-on dans la critique journalistique. Dans cette pièce, on remarque aussi que Luchini est considéré, aux côtés de Terzieff, comme un « monstre sacré » du théâtre. Par ailleurs, et même si le rôle l'impose de toute manière assez naturellement, son jeu est défini comme étant encore – et au théâtre cette fois – en retenue : « […] il [Luchini] serait tenté de 'mettre la gomme'. Mais il se retient. Et c'est bien ainsi[713] », précise en effet l'article en question. A la proposition du rôle, Luchini n'a pas hésité un instant : « Je ne me suis pas interrogé longtemps pour accepter. Il m'a envoyé un manuscrit avec un mot tout simple et

[710] Fabrice Luchini, in « Préface » de *Seul avec tous* de Laurent Terzieff, Presses de la Renaissance, Paris, 2010, p. 7.
[711] Photo extraite [En ligne], publiée le dimanche 31 juillet 2011, disponible sur : https://laurent-terzieff.skyrock.com/tags/iNL6mlKfKdD-Molly.html.
[712] Fabienne Darge, « Trois grands acteurs pour sauver et briser Molly », *Le Monde*, mardi 8 février 2005, p. 27.
[713] *Ibid.*

comme le sujet était fascinant…[714] ». Terzieff, à travers son regard de metteur en scène, semble quant à lui avoir décelé chez Luchini la part de profondeur nécessaire au rôle, voyant donc au-delà de l'image que l'acteur véhicule aussi ailleurs (dans les médias par exemple) : « J'avais été frappé par cette fêlure, raconte Terzieff, cette faille qu'il peut y avoir chez lui. Après, il est devenu un 'virtuose de la jactance', comme dirait son copain Céline, mais moi j'ai toujours gardé cette image d'un être fragilisé, très vulnérable finalement[715] ».

Enfin, à propos de la différence majeure entre les deux hommes, à savoir le fait que Terzieff était le plus souvent metteur en scène de ses spectacles alors que Luchini, s'il a longtemps lui-même mis en scène les siens[716], a depuis confié cette tâche à sa compagne et metteuse en scène Emmanuelle Garassino, il y a pourtant dans l'agencement des seul en scène de Luchini (notamment par le choix des textes) une dimension qui quelque part se confond avec le travail d'une mise en scène, puisque ces textes structurent le cœur du spectacle en provoquant, comme le dit un journaliste du *Monde*, un « enchaînement dans la logique des auteurs[717] ». L'auteur de l'article précisant par ailleurs que pour décrire ses seul en scène, l'acteur utilise le terme « music-hall » (employé aussi et souvenons-nous par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire*). Voici un extrait de l'article en question :

> Contre toute attente, Fabrice Luchini, lui aussi, invoque le music-hall. Dans l'agencement. Le spectacle La Fontaine commençait par Nietzsche, qui passait à Baudelaire, « poète du ressentiment, comme tout poète selon Nietzsche ». Puis il alignait cette lettre de Céline à Elie Faure dans laquelle l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* estime qu'à part deux ou trois stylistes, comme Villon, il n'y a pas d'écrivains, seulement La Fontaine. « Voilà comment on fait un agencement si on veut éviter la soirée poétique, cette horreur. Le vrai agencement est créé d'avant vous. C'est la chose la plus mystérieuse. Vous en êtes l'instrument. Nietzsche, Baudelaire, Céline, La Fontaine, Nietzsche, oui, c'est lié au music- hall, dans le bon sens, au plaisir d'écouter »[718].

C'est donc dans cet agencement – créé en amont – que réside aussi la qualité de ses spectacles : « C'est étonnant, la façon dont vous agencez vos textes pour en faire un spectacle et parvenez

[714] Fabrice Luchini, *ibid*.
[715] Laurent Terzieff, *ibid*.
[716] *Voyage au bout de la nuit* de Céline ; *Un Cœur simple* de Flaubert ; *Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche* ; *L'Arrivée à New-York* d'après *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline ; *Ecoute mon ami et autres textes de Louis Jouvet*.
[717] Jean Louis Perrier (citant par ailleurs Fabrice Luchini), « Weber, Dussollier, Luchini, fiers et heureux d'être seuls en scène », *Le Monde*, lundi 24 décembre 2001, p. 21.
[718] *Ibid*.

à faire résonner ensemble des auteurs a priori très dissemblables », s'interroge la presse, et Luchini de répondre :

> Déjà, dans *Poésie ?*, j'avais surpris en intégrant Labiche… Dans *Des écrivains parlent d'argent*, après Péguy j'ai glissé Céline parce que, s'il y a deux identités qui semblent ne pas pouvoir se combiner, c'est bien ces deux-là… Péguy, qui est une espèce de fou comme dit Deleuze, qui croit en une sorte de mythe enchanté d'une ancienne France où l'homme travaillait en chantant, ne renaudait jamais, etc., et Céline qui voit dans les êtres humains des créatures abjectes d'intérêt, de vanité et de désarroi métaphysique… Enfin, entre un mystique, finalement, et un incroyable génie du ressentiment. Et puis j'ai placé Victor Hugo, qui m'interroge[719].

Notons enfin que Laurent Terzieff – dont le théâtre (en dehors des textes de poésie parfois classiques) portait aussi et « essentiellement sur le théâtre contemporain[720] » – n'a cessé de proclamer que parmi les « moyens du théâtre[721] » se trouvent aussi le rire et le divertissement.

Issu d'une famille où rien ne manquait sinon de dire les choses avec émotion, André Dussollier découvre quant à lui le théâtre à l'âge de dix ans, en voyant sur scène *Poil de Carotte* : « Nous n'avions pas la télé, je ne savais pas ce qu'était le théâtre, et j'entendais soudain des acteurs dire sur scène des choses qu'il n'aurait jamais été question d'exprimer à la maison ; exprimer des sentiments qu'il fallait habituellement taire […][722]. » Aussi, après avoir vu au cinéma *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut (1959), il se décide à faire du théâtre. Mais pour ne pas inquiéter sa famille et certainement aussi pour assurer ses arrières, le jeune acteur – qui voit pourtant dans le théâtre une réelle vocation – fait tout de même des études : une maîtrise de lettres modernes et une licence de linguistique, à Grenoble. Il y apprend la philosophie, découvre les pensées de Sartre, mais finit par 'monter à Paris' pour s'inscrire à des cours d'art dramatique et passe le concours du Conservatoire où il obtiendra le premier prix. En 1972, il est engagé à la Comédie Française mais n'y reste pas : « Parce qu'on y appliquait encore des règles datant de Napoléon qui interdisaient à un jeune pensionnaire de prendre plus

---

[719] Fabrice Luchini, « [Interview] Luchini, confidences d'un insolent : "Je suis inapte à tout, sauf à admirer" », propos recueillis par Laurent Dandrieu, *Valeurs actuelles*, [En ligne], publié le 08 août 2018, disponible sur : https://www.valeursactuelles.com/clubvaleurs/culture/interview-luchini-confidences-dun-insolent-je-suis-inapte-tout-sauf-admirer-100401.

[720] Laurent Terzieff, « Discours de remerciement de Laurent Terzieff pour le Molière du meilleur metteur en scène », *loc. cit.*

[721] « Les moyens du théâtre donc : les sentiments, les sensations, l'intuition, le brassage d'idées, la réflexion, le rire et les larmes, et pourquoi pas le plaisir et le divertissement », Laurent Terzieff, *ibid.*

[722] André Dussollier, « André Dussollier "Chaque soir, sur scène, on met sa vie en jeu" », propos recueillis par Annick Cojean, *Le Monde*, lundi 4 février 2019, p. 23.

de deux congés dans l'année, raconte-t-il. Ça s'est heureusement assoupli. Mais, à l'époque, nous avons été plusieurs à partir ainsi : Isabelle Adjani, Francis Perrin... J'avais alors beaucoup d'envies et de propositions[723] ». Le fait de quitter la Comédie Française va lui ouvrir d'autres portes car cette même année, François Truffaut l'engage pour son film *Une belle fille comme moi* (1972) aux côtés de Bernadette Lafont ; et deux ans après, il est remarqué par Roger Planchon qui lui propose un rôle au théâtre dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver joué au TNP de Villeurbanne en 1974.

On voit donc que Dussollier commence (comme Luchini) sa carrière parallèlement au théâtre et au cinéma. Ses modèles d'acteurs sont Michel Serrault (qu'il admire pour arriver à passer du registre dramatique au registre comique), Michel Simon (pour son naturel) et les acteurs américains qui sortent des prototypes (Dustin Hoffman, Al Pacino, Sean Penn). L'image qui lui est attribuée dans ses débuts (via le cinéma essentiellement) est celle d'un personnage sage, 'de bonne famille', intellectuel. Dans le film de Truffaut en effet, il joue un étudiant à lunettes et presque trente ans plus tard, on retrouve ce type de personnage dans *Les Enfants du marais* (Jean Becker, 1999) où il campe cette fois un rêveur passionné de lectures. Au théâtre, Dussollier aurait pu percer dans le secteur public (par sa rencontre avec Patrice Chéreau notamment), entrer au *Soleil* (après sa rencontre avec Ariane Mnouchkine), mais comme Laurent Terzieff, Michel Bouquet et Fabrice Luchini, l'acteur choisit le théâtre privé pour garder une certaine indépendance face aux metteurs en scène : « Le privé m'a permis d'aller vers des auteurs contemporains et des rôles qui m'intéressaient[724] », explique-t-il. Ainsi, Dussollier découvre des univers variés comme en jouant sur scène dans *Le Bain de vapeur* de Roland Dubillard (1978), *Trahisons* d'Harold Pinter (1982), *Love* de Murray Schisgal (1985) ou *La Chèvre* d'Edward Albee (2002). Au cinéma, c'est dans le répertoire de Resnais qu'il connaît ses plus grands rôles, réalisateur avec lequel il a plaisir de tourner pour le côté théâtral de ses films : « Ce que j'ai énormément aimé avec lui, dit Dussollier, c'est sa façon d'inventer une forme moderne à partir de dramaturges qui étaient considérés comme infréquentables ou ringards par le 'grand' théâtre, comme Henry Bernstein, Alan Ayckbourn ou Jean Anouilh. Le théâtre était vraiment la nourriture de Resnais, et le vivier dans lequel il allait chercher ses acteurs[725] ». André Dussollier va tourner avec lui huit films : *La Vie est un roman* (1983), *L'Amour à mort* (1984), *Mélo* (1986), *On connaît la chanson* (1997), *Pas sur la bouche* (2003),

[723] *Ibid.*
[724] André Dussollier, « André Dussollier, 88 nuances d'acteur », propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*, mardi 23 décembre 2014, p. 19.
[725] André Dussollier, *ibid*.

Cœurs (2006), *Les Herbes folles* (2008) (rôle proposé d'abord à Fabrice Luchini) et *Aimer, boire et chanter* (2014). Mais, tout comme Luchini également, il est aussi et parfois seul en scène : dans *Monstres sacrés, sacrés monstres* (un montage de textes de Molière à Baudelaire, d'Hugo à Prévert ou Guitry, pour lequel il reçoit la récompense *Plaisir du théâtre*) et dans *Les Athlètes dans leur tête*, recueil de textes de Paul Fournel. Très attiré également par la sonorité des mots qu'il agrémente parfois de musique (« Je crois au dialogue des mots et de la musique[726] » dit Dussollier), mentionnons aussi ce qui peut-être constitue jusqu'ici sa plus grande œuvre théâtrale : *Novecento*, adaptée de l'histoire imaginée par Alessandro Baricco, qui conte la vie d'un pianiste né en 1900 sur un paquebot et qui jamais ne posera pied à terre ; rôle pour lequel il reçoit le *Molière du meilleur acteur* en 2015. Dans ce spectacle, tout comme Luchini dans les siens, Dussollier est par conséquent tour à tour conteur de l'histoire mais sort aussi de la simple lecture (comme le fait Luchini lors des apartés) pour incarner quant à lui des personnages. En dehors de cette infime différence (puisque et on l'a dit, Luchini dans ses seul en scène n'interprète pas de personnages à proprement parler), les spectacles des deux acteurs se rejoignent structurellement car ils sont tous (ou presque) à mi-chemin entre récitation et jeu.

Si les parcours des deux hommes diffèrent donc à travers des aspects généraux : Luchini n'a au cinéma jamais joué pour Truffaut, ni même pour Resnais (bien que l'occasion se soit présentée pour le film *Les Herbes folles*), il existe tout de même certains parallèles, notamment dans le fait de choisir le secteur privé pour faire du théâtre (et d'y proposer des seuls en scène) et d'apparaître au cinéma dans des films qui dégagent parfois un côté théâtral, voire littéraire (dans les films à costumes par exemple : en 2014, André Dussollier joue Monsieur de Beaufremont, le père, dans *La Belle et la Bête*, une adaptation du conte écrit en 1757 par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et transposé à l'écran par Christophe Gans). De plus, tout comme Luchini, la carrière d'André Dussollier n'est pas exclusivement cinématographique mais c'est néanmoins par ce médium qu'il est plébiscité du grand public, comme ce fut le cas pour Luchini avec *La Discrète* en 1990. Autre similitude : Dussollier débute dans des films d'auteur mais s'éloigne peu à peu du caractère 'sérieux' associé à ce domaine cinématographique. Son rôle dans le feuilleton télévisé de Nina Companeez, *Un ours pas comme les autres* (1978) montre bien d'ailleurs cette tendance à naviguer entre les pôles. Le meilleur exemple de film populaire étant *Trois hommes et un couffin* de Coline Serreau (1985), film à grand succès qui lui apporte dans le même temps une réelle notoriété. Suivant la même lignée, Dussollier accède après cela

[726] André Dussollier, « André Dussollier : "Enfin, je fais ce que j'aime !" », propos recueillis par Armelle Héliot et Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 21892, vendredi 26 décembre 2014, p. 20.

à des propositions de rôles pour des films à mi-chemin entre cinéma d'auteur et cinéma populaire, comme par exemple *Les Enfants du marais* (déjà cité) ou *Tanguy* de Étienne Chatiliez en 2001 (film populaire à grand succès également) ; avant d'être sollicité de plus en plus par de jeunes cinéastes qui proposent des registres variés : *Des lendemains qui chantent* de Nicolas Castro (2013), *Des Apaches* de Nassim Amaouche (2014) ou (cité à l'instant) *La Belle et la Bête* de Christophe Gans. Pour ce dernier d'ailleurs, doté d'un gros budget (34 millions d'euros[727]), Dussollier a même été choisi pour remplacer Gérard Depardieu. Aux yeux du public et de la presse, il apparait donc lui aussi comme un acteur qui a réussi à préserver une image à la fois grand public et une autre 'plus cinéphile' ; même si à cela Dussollier trouve une explication assez simple : « C'est parce que les films 'cinéphiles' des années 1970 sont devenus grand public. Cette exception-là est devenue source de curiosité. Si on regarde, à la fin de chaque année, la liste des films, il y a de tout[728] ». La notion des 'films du milieu' s'applique donc également dans le parcours de Dussollier.

Enfin, les profils de Dussollier et de Luchini trouvent également des similitudes dans l'univers médiatique, à la radio notamment et via les supports audios ; car ceci leur permet d'aborder le jeu d'acteur d'une manière encore différente : « Au cinéma, explique en effet Dussollier, j'aime la possibilité d'une expression non verbale, qui passe par le visage et le corps. Et à la radio, j'aime la possibilité de faire croire à un personnage par la voix, la scansion, le rythme, les inflexions. Avec la voix et le silence, on peut créer du suspense, des émotions. Plus les moyens sont réduits, plus cela me plaît, parce qu'il faut inventer avec presque rien. Cela rend le cerveau plus actif[729] ». André Dussollier et Fabrice Luchini ont par conséquent cet autre point commun : celui de prêter leur voix pour des enregistrements sonores. En 1999, Dussollier fut par exemple le narrateur de la version française des documentaires de la BBC : *Sur la terre des dinosaures* et *Sur la terre des géants* ; en 2001, on se souvient bien sûr de la voix *off* de l'acteur dans le film à succès *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet ; en 2008, il est le bonimenteur pour un DVD consacré aux films de Georges Méliès[730] ; en 2014, l'acteur prête à nouveau sa voix pour un coffret collector dédié à la lecture de *A la recherche du temps perdu*

[727] Chiffre tiré de l'article « André Dussollier remplace Depardieu », *Aujourd'hui en France*, [En ligne], publié le jeudi 22 novembre 2012, disponible sur : https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/andre-dussollier-remplace-depardieu-22-11-2012-2344113.php.

[728] André Dussollier, « André Dussollier : "Vive la diversité du cinéma français !" », propos recueillis par Pierre Vavasseur, *Aujourd'hui en France*, lundi 9 juin 2008, p. 38.

[729] André Dussollier, « André Dussollier, une voix pour l'histoire », propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 21680, samedi 19 avril 2014, p. 25.

[730] *Georges Méliès*, Fechner Productions, Studio Canal, 2008, 2 DVD avec 30 films de Méliès bonimentés par André Dussollier, commentés par Madeleine Malthête-Méliès et Marie-Hélène Lehérissey, musique composée et interprétée par Lawrence Lehérissey.

de Proust aux côtés d'autres voix d'acteurs de renom tels que Lambert Wilson, Denis Podalydès, Guillaume Gallienne, Robin Renucci et Michaël Lonsdale[731] ; et enfin, en avril 2020 (pendant la période de confinement liée à l'épidémie de coronavirus), il dira sur *France Culture* l'œuvre *Semmelweis*[732] de Louis-Ferdinand Céline[733]. « C'est une expérience que j'ai faite dès ma jeunesse, raconte l'acteur. À la Comédie Française, on enregistrait beaucoup pour *France Culture*. Cela faisait partie du travail de la troupe. Par la suite, on m'a proposé des pièces radiophoniques. J'ai toujours été sensible à la radio[734] ». Quant à Fabrice Luchini, quatre CD audio de ses propres lectures sont accessibles – *Les Fables De La Fontaine* (2010), *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes (2011), *Un Cœur simple* de Flaubert (2011) et *Variations La Fontaine* (2012) – et on peut même y ajouter le document sonore réalisé en 2016 par *Radio France/Ina* « Fabrice Luchini lit Flaubert et Diderot – *Un Cœur simple* et *Paradoxe sur le comédien*[735]. En dehors de cela, l'acteur a prêté sa voix pour le documentaire réalisé par Fabien Béziat « Les Trésors de Marcel Pagnol » diffusé sur France 3 en juin 2019[736]. Enfin, comme Dussollier, Luchini a récité lors du confinement en mars et avril 2020, certaines fables de La Fontaine sur son compte *Instagram* et *Twitter*, avant d'être invité l'été suivant aux « fêtes Jean de La Fontaine » dans la ville de Château-Thierry où il dira à nouveau les fables virtuellement (par respect des mesures sanitaires liées à l'épidémie).

Profitons-en pour nous arrêter sur ce que peut apporter la radio culturellement et artistiquement parlant. Car si grâce à ce médium, les deux acteurs ont pu garder un lien avec leur public en période de crise (ici, sanitaire), ce support permet surtout de proposer un jeu différent. Luchini et Dussollier (parmi d'autres acteurs bien entendu) en ont perçu toutes les nuances et les opportunités. Apparue en 1920, la radio connaît une très grande prospérité dès les années 1950-1970. Si les formes proposées par ce médium sont d'abord soit des spectacles

[731] « Marcel Proust lu par André Dussollier, Lambert Wilson, Denis Podalydès, Guillaume Gallienne, Robin Renucci, Michaël Lonsdale », THÉLÈME, enregistrement de l'intégralité de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, réuni en 35 CD MP3 et 7 petits coffrets, présentation de Jean-Yves TADIÉ dans le livret d'accompagnement.
[732] Ouvrage publié par les Editions Denoël en 1936 et issu de sa thèse de doctorat, *La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis 1818-1865*, rédigée quant à elle sous son nom d'origine (Louis Destouches) en 1924.
[733] « 'Lecture à propos' : André Dussollier lit 'Semmelweis', de Louis-Ferdinand Céline », émission *France Culture*, [En ligne], publié le 10 avril 2020, disponible sur : https://www.franceculture.fr/litterature/lectures-a-propos-par-andre-dussollier.
[734] André Dussollier, « André Dussollier, une voix pour l'histoire », *loc.cit.*
[735] PEYROU, Georges et Isabelle MEZIL (réal.), « Fabrice Luchini lit Flaubert et Diderot – *Un Cœur simple* et *Paradoxe sur le comédien* », [CD audio], *France Culture* (Radio-France/INA), Harmonia Mundi Livre, 2 CD, 15 septembre 2016, 150 min.
[736] « Les Trésors de Marcel Pagnol », documentaire réalisé par Fabien Béziat – Narration Fabrice Luchini, produit par *Programm 33*, avec la participation de France Télévisions, diffusé le mercredi 5 juin 2019 à 21 heures sur France 3.

enregistrés et rediffusés, soit des textes dramatiques ou des adaptations enregistrées en studio, soit même des documents audios réalisés spécifiquement (scénarios écrits exclusivement pour cela), l'émergence de troupes de théâtre radiophonique confirme cet engouement. Mais surtout, s'adressant au plus grand nombre, la radio entre dans cette démocratisation de la culture puisqu'elle ancre cette dernière dans une forme populaire. Par ailleurs, si le jeu d'acteur est différent (ou semble différent), c'est parce que la voix des comédiens, les inflexions de celle-ci, le rythme donné au dialogue, ainsi que le silence laissé entre les répliques, vont être nettement plus perceptibles par l'auditeur que par le spectateur dans les grandes salles de théâtre (voire de cinéma quand il s'agit de films). Ils permettent à celui qui écoute de sentir et/ou de ressentir la précision du jeu (ici oral), ce qui est moins le cas lorsque celui-ci est déployé sur scène. Ainsi, les voix (comme celle de Maria Casarès par exemple) sont appréciées dans toutes leurs nuances vocales. De plus, la parole dite permet de visualiser les mots énoncés, éveillant alors l'imaginaire de l'auditeur. Des spectacles créés exclusivement pour ce médium voient le jour : notons pour exemple *Gogh et Magog*[737] d'Albert Vidalie, création radiophonique réalisée par Jean-Jacques Vierne (enregistrée le 1er janvier 1949) avec Michel Vitold (Van Gogh) et Roger Blin (le témoin), qui permet d'immerger les spectateurs – grâce au jeu vocal des interprètes – dans l'univers psychique et pictural de Van Gogh. Ce médium, qui apporte une dramatisation des voix, la dramaturgie s'opérant par conséquent sans recours au corps ni à la gestuelle, apporte au jeu d'acteur un certain naturel, une diction plus nette, plus précise et plus ordinaire, engendré par le fait qu'à la radio le moindre détail est perceptible. Dès les années 1950, la radio devient bel et bien un lieu de diffusion théâtrale : des hommes comme Jacques Copeau – figure de pionnier pour l'utilisation du micro dans le jeu du comédien – ou Lucien Attoun – créateur d'émissions spécifiques telles que le « Nouveau répertoire dramatique » (*France Culture*, 1969) et d'un théâtre dédié (*Le Théâtre Ouvert*, 1971) – , mettent à bon escient cette nouvelle façon de faire du théâtre. « Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle au micro n'est pas désincarnée ; au contraire, elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscrétion[738] » dira Jacques Copeau en 1951. Plus largement, c'est aussi sur la manière de parler elle-même que la radio imposera ses influences : ainsi, comme le note Marion Chénetier-Alev dans un article consacré à la question, « La radio, notamment par le biais des 'speakers',

[737] Jean-Jacques Vierne (réal.). *Gogh et Magog* d'Albert Vidalie, *Radiodiffusion Française* (RDF), distribution : Michel Vitold (Van Gogh) et Roger Blin (le témoin), musique originale : Arthur Hoérée, enregistrée le 1er janvier 1949, extrait disponible [En ligne], sur : http://classes.bnf.fr/echo/player/index.php?son=gogh_magog.
[738] Jacques Copeau, « La radio, cette inconnue », 1951, citation extraite de l'article de Marion Chénetier-Alev, « Le théâtre à la radio », [En ligne], disponible sur : http://classes.bnf.fr/echo/radio/.

a fortement contribué à modeler et unifier les parlers en France, prenant ainsi le relais de la Comédie-Française, considérée jusqu'alors comme le conservatoire de la norme du français parlé. Les speakers radiophoniques sont devenus les tenants de la diction officielle, qui était une forme de diction bourgeoise parisienne. Dès ses débuts, la radio a donc été à la fois un acteur de l'évolution du français parlé, et une mémoire de l'histoire des dictions[739] ». Encore une fois, c'est donc vers cette dimension populaire que se tend l'influence de la radio, les voix devenant familières et reconnaissables par le public grâce à leur grain et à leur timbre.

Quel que soit leur milieu d'origine, Laurent Terzieff, André Dussollier (et Fabrice Luchini en comparaison) ont construit leur parcours en fonction des opportunités qui se sont présentées à eux bien sûr, mais aussi (voire surtout) grâce à des choix qu'ils ont fait plus personnellement et qui se trouvent être en adéquation le plus souvent avec leur sensibilité : le cinéma et/ou le théâtre, le secteur privé ou publique. Ces choix les ont orientés ensuite soit davantage vers la scène (Terzieff), soit vers une navigation entre la scène et l'écran (Dussollier, Luchini). Par ailleurs, les trois hommes ont en commun le fait d'avoir voulu se produire aussi seul en scène. Le 'profil' de Fabrice Luchini, dont le parcours solitaire au théâtre rappelle par conséquent et sous certains aspects celui de Terzieff (notamment à travers leur rôle de passeur) se rapproche aussi cinématographiquement de celui d'André Dussollier, puisque comme celui-ci, l'acteur n'a jamais négligé le travail à l'écran. De plus, bien que les textes choisis par les trois hommes pour le théâtre soient difficiles car appartenant à cette culture savante évoquée maintenant à plusieurs reprises au sein de notre sujet, ces acteurs opèrent par conséquent pour une certaine démocratisation de la culture, puisqu'ils y ajoutent très souvent et également une dimension familière, n'oubliant pas ainsi la part dédiée au divertissement (Terzieff/Luchini). Enfin, ils n'hésitent pas à se servir parfois d'un support qui a longtemps et naguère participé à ce cheminement : le média radiophonique (Dussollier/Luchini).

B.III.2. Des acteurs aux différents registres : Daniel Auteuil et Jean-Pierre Darroussin.

Dans la même optique de comparaison, les deux autres figures qui nous ont semblé intéressantes dans le but de situer Fabrice Luchini parmi d'autres grands acteurs français, sont celles de Daniel Auteuil (né en 1950) et celle de Jean-Pierre Darroussin (né en 1953). Les deux hommes, qui sont en outre issus de la même génération que Luchini, présentent eux aussi certaines similitudes avec celui-ci et ce, surtout en termes de parcours. On va retrouver encore

[739] Marion Chénetier-Alev, « Le théâtre à la radio », [En ligne], disponible sur : http://classes.bnf.fr/echo/radio/.

une fois – et finalement comme chez bon nombre d'acteurs – cette navigation entre la scène et l'écran, et via ce dernier, celle entre films populaires et films d'auteurs. Mais ce qui les réunit de surcroît, c'est qu'ils possèdent en outre une pratique de jeu assez semblable. Il existe aussi bien sûr quelques disparités, par exemple et à nouveau le fait de privilégier (ou non) une carrière au théâtre (et au sein de celui-ci, le fait de choisir le secteur privé ou publique) ou une carrière au cinéma. Beaucoup de ressemblances existent aussi entre eux à travers leurs *personas* respectives, construites justement et notamment via le grand écran.

Daniel Auteuil naît à Alger puis grandit à Avignon. Issu d'une famille baignant dans le milieu artistique (ses parents étaient tous deux chanteurs lyriques d'opéras et d'opérettes), le jeune garçon se passionne très tôt pour le théâtre et prend rapidement conscience que le métier d'acteur est pour lui une réelle vocation. Auteuil a seulement quatre ans lorsqu'il monte sur scène pour la première fois : « J'étais le fils de Madame Butterfly, […]. C'est un truc fondateur. Je n'avais qu'une passion au monde, jouer, jouer, jouer et je mourrais de ne pas jouer[740] ». Il n'est en revanche – tout comme Luchini – pas très bon à l'école et d'ailleurs, après trois classes de quatrième en collège professionnel, il se fait renvoyer. A vingt ans, il quitte Avignon pour 'monter à Paris' comme Dussollier, intègre le Cours Florent, et bien qu'il ne réussira jamais à entrer au Conservatoire, se dirige pourtant vers le théâtre : « Quand on arrive de sa province, le cinéma, on ne sait pas où s'adresser, alors que le théâtre, il y a une entrée des artistes[741] » racontera-t-il plus tard. Un soir de 1970, il attend donc Georges Wilson à la sortie du TNP et un mois plus tard, il débute dans le chœur d'*Early Morning* d'Edward Bond au palais des Papes d'Avignon, où sa mère, pour arrondir les fins de mois, travaille comme ouvreuse.

La différence première et majeure entre Fabrice Luchini et Daniel Auteuil réside donc d'abord dans le fait que le premier accède au cinéma en 1969 un peu par hasard (dans le film de Labro) et ne rêve pas forcément de devenir acteur (ni de cinéma, ni même de théâtre) alors que le second en ressent le désir depuis son plus jeune âge, avec même une soif d'être reconnu. Pour cela, Auteuil va accepter tous les rôles, des drames aux comédies de boulevard, dans des théâtres privés ou publics : « Je voulais être connu, affirme-t-il en effet, je rêvais de cela. Alors je ne me suis rien interdit[742] ». Dès lors, si Luchini consacre ses débuts à des films d'auteur (Rohmer entre autres), Auteuil peut tout aussi bien se retrouver à l'affiche d'une comédie musicale (*Godspell*) que jouer aux côtés d'Edwige Feuillère dans une pièce écrite par Jean

[740] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil : "Je viens du théâtre, j'y suis né, j'y suis attaché" », propos recueillis par Sandrine Blanchard, *Le Monde*, samedi 28 décembre 2013, p. 14.
[741] *Ibid.*
[742] *Ibid.*

Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, ou dans des comédies de boulevard telle que *Apprends-moi Céline* aux côtés de Maria Pacôme. Il décroche au théâtre son premier prix – le prix Gérard Philipe[743] – en 1979 pour son rôle dans *Coup de chapeau* d'après Bernard Slade et rencontre le succès au cinéma en 1980 dans la comédie populaire de Claude Zidi, *Les Sous-doués* (qui sera suivie l'année d'après par *Les Sous-doués en vacances*).

La *persona* de Fabrice Luchini et celle de Daniel Auteuil au début de leurs parcours sont donc distinctes : Luchini est associé dans ses débuts à sa préciosité dans les films d'auteur, alors qu'Auteuil est d'abord cantonné à cette image de jeune gamin, un peu pitre, 'déconneur' et se voit définit d'ailleurs presque uniquement comme un acteur de comédies populaires. Les propositions qu'il reçoit ensuite émanant effectivement des spécialistes du genre : *T'empêches tout le monde de dormir* (Gérard Lauzier, 1981), *Pour 100 briques, t'as plus rien...* (Édouard Molinaro, 1982), *P'tit Con* (Gérard Lauzier, 1983) ou encore *Palace* (Édouard Molinaro, 1984). Ce passage, que l'acteur lui-même surnomme sa « période salut les filles[744] » et qui est défini également par la presse comme étant sa « période Benny Hill[745] », empêche donc l'acteur d'assouvir son désir de vocation (autrement dit, celui de jouer dans d'autres registres). C'est ce qu'expliquera plus tard le producteur français de cinéma et de télévision Alain Sarde : « C'est un jeune acteur tout fou qui débutait, qui voulait absolument faire ce métier, qui avait déjà fait pas mal de films et qui avait très faim, et qui était très sympathique. Alors moi, j'ai commencé à vouloir faire des films avec lui, à essayer de le vendre à Blier, à Sautet, à différents cinéastes, mais j'avais beaucoup, beaucoup de mal, parce que c'était un jeune acteur des *Sous-doués* de Zidi […][746] ». En 1986 néanmoins, Auteuil réalise ce souhait avec certainement l'un des plus beaux rôles de sa carrière : celui d'Hugolin dans les films *Jean de Florette* et *Manon des sources*, réalisés par Claude Berri et tirés des romans de Pagnol. En jouant aux côtés de monstres sacrés tels que Gérard Depardieu et Yves Montand, l'acteur change enfin de registre et accède au dramatique ; son interprétation lui valant le *César du meilleur acteur*.

Pour bien comprendre le lien qui existe entre les parcours des deux hommes, un film au cours de cette période retient notre attention : *P.R.O.F.S*, sorti rappelons-le, en 1985. Car si nous nous souvenons que nous avons défini celui-ci comme pouvant être (des années 1970 à 1990) le

[743] Le « Grand Prix Gérard-Philipe de la Ville de Paris » - qui tire son nom de l'acteur français Gérard Philipe (1922-1959) – est un prix d'art dramatique décerné par la ville et ce, quasiment chaque année, au meilleur acteur de théâtre de la capitale.
[744] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil, 47 ans, bossu dans 'le Bossu', est relax, instinctif et distancié. Il joue comme il respire. Acteur dégagé », propos recueillis par Philippe Lançon, *Libération*, mercredi 3 décembre 1997, p. 48.
[745] Marie Colmant, « Daniel Auteuil, la fêlure d'un surdoué », *Libération*, lundi 20 mai 1996, p. 35.
[746] Alain Sarde, « Daniel Auteuil : quelques jours avec lui », *loc.cit.*

premier film comique populaire dans lequel joue Luchini, il s'avère que Daniel Auteuil avait lui aussi été sollicité pour y jouer un des rôles mais avait refusé. Or, cette proposition est advenue juste avant qu'on le contacte également pour le rôle d'Hugolin dans *Jean de Florette* : « Je ne cesse alors de recevoir des appels d'AMLF[747] mais comme je viens de leur refuser *PROFS*, je crains qu'ils reviennent à la charge donc je me planque sans répondre. Jusqu'à ce qu'un jour enfin je donne signe de vie. On m'explique que Claude Berri veut me voir pour *Jean de Florette*[748] », expliquera l'intéressé. Et même si nous ignorons par ailleurs s'il s'agissait du même rôle que celui incarné par Luchini dans *P.R.O.F.S* (et si de ce fait, celui-ci aurait été le 'second choix' de la production), cette réalité n'en est pas moins intéressante car au moment où Auteuil refuse la proposition dans le but de sortir de ce registre, Luchini quant à lui y accède (même s'il continuera pendant cette période à jouer dans des films d'auteur – Zucca, Costa-Gavras…).

Malgré sa réussite croissante au cinéma, Daniel Auteuil ne va pas pour autant négliger sa passion pour le théâtre, affirmant d'ailleurs la volonté de ne jamais privilégier une carrière pour une autre et encore moins délaisser le théâtre. Il aura ainsi le rôle-titre dans *Les Fourberies de Scapin*, mis en scène par Jean-Pierre Vincent au Festival d'Avignon en 1990. Mais cette oscillation, toujours poussée par le désir de 'tout jouer', n'est pas sans conséquence : même si la pièce de Vincent est un succès, la présence d'Auteuil dans celle-ci n'est pas forcément bien perçue dans le monde du théâtre : « Scapin, pour moi, ça aurait dû faire autant événement que *Jean de Florette*, explique l'acteur. Mais, à l'époque, on s'est fait insulter. Que Jean Pierre Vincent soit allé prendre un mec connu au cinéma, ça passe mal[749] ». L'aventure avec ce metteur en scène durera en revanche trois ans : *Un homme pressé* de Bernard Chartreux (1992) et *Woyzeck* de Georg Büchner (1993). Pour Daniel Auteuil, l'expérience des Amandiers représente même le pilier de son apprentissage, un peu comme pour Luchini chez Cochet, à la seule différence peut-être : bien que recevant les techniques de son 'maître', Auteuil avoue finalement « jouer toujours de la même façon ». « J'avais le sentiment d'un apprentissage, d'une sorte de service militaire du théâtre, explique l'acteur. J'y ai découvert la dramaturgie, une autre façon d'aborder les rôles, de travailler, mais mon instinct m'a toujours amené au même point. Au

[747] Agence méditerranéenne de location de films (actuellement et depuis 1999 : *Pathé Distribution*).
[748] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil : "J'ai failli abandonner le rôle d'Ugolin" », propos recueillis par Thierry Cheze, [En ligne], publié le 23 mars 2020, disponible sur : https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Daniel-Auteuil-J-ai-failli-abandonner-le-role-d-Ugolin.
[749] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil : "Je viens du théâtre, j'y suis né, j'y suis attaché" », *loc.cit.*

fond, j'ai joué toute ma vie de la même façon. Que ce soit avec Molière, Maria Pacôme ou Éric Assous, l'important, c'est l'engagement, un engagement physique[750] ».

Autre différence aussi entre les deux hommes : Auteuil va choisir, à partir de quarante ans, de ne jouer que pour le théâtre public, alors que Luchini (en dehors du Théâtre Paris-Villette ou de la Maison de la Poésie notamment) joue essentiellement dans le secteur privé. Si Auteuil fait ce choix, c'est, selon lui et entre autres, pour les moyens consacrés dans le théâtre public (au décor par exemple) : « […] il est vrai que l'argent au théâtre se trouve dans le circuit subventionné, affirmera-t-il en 1999. Si vous voulez jouer dans de très bonnes conditions, avec un beau décor, des costumes superbes et une distribution homogène, seul le subventionné peut l'offrir[751] ».

Le rôle d'Hugolin au cinéma et ceux au théâtre permettent donc à Daniel Auteuil de sortir de cette ébauche de *persona* liée à une image de 'pitre en tous genres' et lui donne accès à des films d'auteurs, dans lesquels l'acteur se trouve le plus souvent aux côtés d'actrices et de personnalités reconnues : Fanny Ardant et Jeanne Moreau dans *Le Paltoquet* (Michel Deville, 1986), Sandrine Bonnaire dans *Quelques jours avec moi* (Claude Sautet, 1988), Emmanuelle Béart dans *Un cœur en hiver* (Claude Sautet, 1992), Catherine Deneuve dans *Ma saison préférée* (André Téchiné, 1993), Isabelle Adjani dans *La Reine Margot* (Patrice Chéreau, 1994) ou encore Vanessa Paradis dans *La Fille sur le pont* (Patrice Leconte, 1999). Ce basculement assez radical vers des films d'auteurs a d'ailleurs presque totalement renversé la cadence, au point que sa *persona* se voit cette fois réduite à ce genre de films où les rôles deviennent presque inversement 'trop sérieux', si bien qu'on trouve en 1996 la critique journalistique suivante : « Aujourd'hui, il est le symbole de l'acteur qualité française. C'est bien et c'est dommage quand on capte cette étincelle, au bord du pétage de plombs, dans son regard. […] [on] aimerait tant [le] voir chahuter par un metteur en scène qui arriverait à le convaincre que c'est bon de se mettre en danger[752] ».

Malgré les disparités existant entre les deux acteurs, qui sont – on le voit – plutôt dues à leur(s) image(s) respective(s), il y a une similitude entre Daniel Auteuil et Fabrice Luchini dans leur façon de jouer. En effet, tout comme ce dernier affirme lire et relire les grands textes de la littérature, Auteuil dit aussi avoir « besoin de retourner un texte dans tous les sens, de l'essayer,

[750] *Ibid.*
[751] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil : "Le plaisir est mon moteur" », propos recueillis par Marion Thebaud, *Le Figaro*, n° 17148, jeudi 30 septembre 1999, p. 40.
[752] Marie Colmant, « Daniel Auteuil, la fêlure d'un surdoué », *loc.cit.*

de le laisser agir[753] », avouant même remanier quelquefois un peu le rôle pour se l'approprier (technique que nous avons également observée chez Luchini pour son rôle dans *Le Coût de la vie* par exemple) : « Celui de Gabor[754] est très bien construit, il a une belle laine, mais j'ai eu besoin de le froisser un peu, dit Auteuil à propos de son rôle dans le film *La Fille sur le pont*. Pour le faire mien. […] je n'aime pas les bons mots, les répliques trop travaillées. C'est comme si tout le travail était fait. Il faut les saloper un peu[755] ». De même, il est arrivé à Daniel Auteuil d'improviser, au théâtre notamment : dans *Les Fourberies de Scapin* par exemple, en pleine représentation, l'acteur est allé se cacher dans le public (son partenaire, Éric Elmosnino, arrivant alors sur scène et criant « Scapin, où est-tu ? »). « Il faut un peu le surveiller pendant les représentations, affirmera après cela Jean-Pierre Vincent. Parce que des fois, il s'embête un peu alors il change des trucs. C'est évidemment souvent des représentations où je ne suis pas. Il en a fait des belles, sur Scapin. […] Parce qu'il a une histoire de cabaret, il a une histoire de comique à la française, ce que l'on est au moment de l'adolescence et de la […] jeunesse, on l'est toujours[756] ». Cette forme d'improvisation au théâtre peut donc d'une certaine façon être mise en parallèle avec le comportement de Luchini dans ses seul en scène et même parfois, et nous allons y revenir, dans des spectacles collectifs.

Les deux hommes possèdent également des références communes en matière de théâtre et de cinéma (Jouvet, Bouquet…) : « Après une vie d'acteur, dit en effet Auteuil, on s'aperçoit qu'il y a un type ou deux en charge de transmettre des choses essentielles. Quand j'étais un jeune acteur, j'allais voir des spectacles en me disant : ça va répondre à toutes mes questions de sens. Et puis non. La plupart des gens mettent en scène un film, une pièce. Mais lisez *Écoute mon ami* de Louis Jouvet, et aujourd'hui le formidable *Michel Bouquet raconte Molière* (éditions Philippe Rey). Là, tout s'illumine[757] ». Aujourd'hui reconnu comme ayant « l'un des plus beaux itinéraires de comédien[758] », le nom de Daniel Auteuil se place d'ailleurs parfois dans la sphère journalistique à côté de ceux de Luchini et de Depardieu : « Daniel Auteuil est aujourd'hui le crack d'une écurie qui compte Depardieu, Luchini... Des pur-sang qui savent réfléchir devant l'obstacle et prendre le temps de négocier des bons tournants[759] », trouve-t-on dans le journal

[753] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil : "Pour moi, c'est un Pygmalion" », propos recueillis par Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, n° 22794, mercredi 22 novembre 2017, p. 44.
[754] Personnage incarné par Daniel Auteuil dans *La Fille sur le pont* (Patrice Leconte, 1999).
[755] Daniel Auteuil, « Je froisse les rôles pour les faire miens », propos recueillis par Gwen Douguet, *Le Figaro*, n° 16993, jeudi 1 avril 1999, p. 5.
[756] Jean-Pierre Vincent, « Daniel Auteuil : quelques jours avec lui », *loc.cit.*
[757] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil : "Pour moi, c'est un Pygmalion" », *loc.cit.*
[758] « Daniel Auteuil, les métamorphoses d'un Arlequin », *Le Figaro*, n° 19740, vendredi 18 janvier 2008, pp. 29-31.
[759] *Ibid.*

Le Figaro en 2008. Son jeu d'acteur oscillant comme pour eux entre extravagance et retenue, étant constitué d'un « mélange d'instinct et de réflexion, l'art de trouver l'humeur au bon moment, tout en vivacité ou en retenue, jouant en virtuose de toute la gamme[760] » précise l'article.

Dans les années 2000, cette oscillation – très importante chez Auteuil – entre théâtre et cinéma et à l'intérieur de ce dernier, au sein de divers registres, se poursuit. L'acteur est sur scène dans des pièces de Molière (il joue Arnolphe dans *L'École des femmes* en 2008, met en scène et joue *Le Malade imaginaire* en 2019) ou de boulevard (*L'Envers du décor*, Florian Zeller, 2017). Et au cinéma, on peut le voir tout aussi bien dans un registre populaire (*Le Placard,* 2000 et *La Doublure*, 2005 de Francis Veber), que dans des films policiers (*36 Quai des Orfèvres*, 2004 et *MR 73*, 2008, d'Olivier Marchal) et enfin, dans certains qui, s'ils ne sont pas d'auteurs, restent néanmoins très intimistes (*Le Huitième Jour*, Jaco van Dormael, 1996, rôle pour lequel Auteuil obtient le prix d'interprétation à Cannes). Dans ces films intimistes, les critères qui caractérisent d'un côté les films grand public et de l'autre ceux appartenant à un registre dit 'purement sérieux' semblent d'ailleurs être réunis, puisque ces films font appel à une réelle émotion tout en restant dans une certaine légèreté. Le meilleur exemple pouvant être *Dialogue avec mon jardinier* de Jean Becker (2007), adapté du roman d'Henri Cueco, dans lequel Auteuil partage d'ailleurs l'affiche avec un acteur dont le parcours oscille lui aussi entre ces deux registres : Jean-Pierre Darroussin, dont nous allons parler ensuite. « J'ai pu mesurer combien Jean-Pierre Darroussin et moi étions semblables. Nous sommes deux calmes, deux discrets, raconte Auteuil. Nous nous chauffons doucement. Mais quand la machine est en marche, il n'y a pas de raté[761] ».

Si Daniel Auteuil était (en 2008 tout au moins) l'acteur le mieux payé au cinéma (avec des gains de 3,2 millions d'euros[762]), il est aussi, selon la réception critique, considéré comme étant « plus proche d'un Gabin, un taiseux dont la présence inquiète[763] » ; mais en parallèle, il est également une des figures cinématographiques les plus populaires : « […] Auteuil a un œil qui pleure et l'autre qui rit. Il sera pour longtemps encore la vedette de comédie populaire[764] », trouve-t-on en effet dans le même article. Dans la deuxième décennie des années 2000, on le retrouve encore aux côtés d'autres grands acteurs associés à ce type de films : Richard Berry et Thierry

[760] *Ibid.*
[761] Daniel Auteuil, « Daniel Auteuil, un peintre en son jardin », propos recueillis par Brigitte Baudin, *Le Figaro*, n° 19546, mercredi 6 juin 2007, p. 33.
[762] Chiffre collecté sur l'article suivant : « Palmarès 2008 des acteurs : Daniel Auteuil l'emporte », Léna Lutaud, *Le Figaro*, n° 19772, lundi 25 février 2008, pp. 28-29.
[763] « Daniel Auteuil, les métamorphoses d'un Arlequin », *loc.cit.*
[764] *Ibid.*

Lhermitte dans *Nos femmes*, tiré d'une pièce de théâtre d'Éric Assous et réalisé par Richard Berry en 2014 ou bien Gérard Jugnot dans *Entre amis* sorti en 2015 et réalisé par Olivier Baroux.

Jean-Pierre Darroussin naît quant à lui à Courbevoie, dans un quartier populaire : son père est étameur et la famille est de condition modeste. Il découvre le théâtre à l'école primaire (où il va y jouer le rôle d'Argan dans *Le Malade imaginaire* de Molière) puis au lycée, mais ne songe pas spécialement à cette époque à se lancer dans cette carrière. Pourtant doué pour les études, mais sa mère lui conseillant de travailler et lui-même ayant envie de rentrer dans la vie active, il quitte le lycée avant le bac, aide son père à l'atelier, fait quelques petits 'boulots' (garçon de bureau, gardien de piscine, coursier…) et devient même à quatorze ans, apprenti charcutier à Enghien. C'est à l'âge de 21 ans qu'il se décide à prendre des cours de théâtre : de 1974 à 1975 il est au cours Florent – ce qui lui vaut une première apparition à l'écran dans un film de Jean Girault, *Les Murs ont des oreilles* – ; de 1975 à 1976 il est à la rue Blanche où il rencontre Catherine Frot (qui deviendra une amie). Mais dans ces cours, un professeur le décourage, comme l'explique un article du journal *La Croix* titré : « Élève peu doué. À décourager[765] ». Cela ne l'empêche pas de poursuivre son apprentissage : de 1976 à 1979, il est au Conservatoire, dans la classe de Marcel Bluwal (la même qu'Isabelle Huppert), où ses qualités sont cette fois reconnues. Après le Conservatoire et pendant huit années, il connaît l'aventure de la troupe avec la compagnie du Chapeau rouge, qu'il partage entre autres avec Catherine Frot, Pierre Pradinas et Alain Gautré. Ils montent Tchekhov (Darroussin est le Sorine pince-sans-rire dans *La Mouette*), partent en tournée à travers toute l'Europe, notamment avec leur spectacle *Gevrey-Chambertin*. Darroussin découvre alors ce qu'il ne cessera de cultiver par la suite : le sens et le goût du collectif. Pourtant, après cette expérience, l'acteur ressent le besoin de s'éloigner, de se ressourcer à la campagne : il devient même un court instant instituteur.

Les années 1990 vont en revanche amorcer un nouveau tournant pour Dussollier, d'abord grâce au cinéaste Robert Guédiguian[766] dont il deviendra l'acteur fétiche à partir de 1985 (*Ki lo sa ?),* mais aussi par la collaboration avec le duo Jaoui-Bacri. La rencontre avec le couple, qui se fait d'abord avec Jean-Pierre Bacri pendant le tournage du film *Mes meilleurs copains* de Jean-Marie Poiré (1989), va ensuite découler sur deux pièces de théâtre devenues cultes car adaptées au cinéma : *Cuisine et dépendances* (jouée sur scène en 1991 et transposée sur grand écran en

[765] Jean-Claude Raspiengeas, « Élève peu doué. À décourager », *La Croix*, n° 40177, samedi 2 mai 2015, p. 20.
[766] Robert Guédiguian est un réalisateur de cinéma, producteur et scénariste français d'origine arménienne et allemande et fut notamment récompensé en 1997 par le prix Louis-Delluc pour son film *Marius et Jeannette*.

1992 par Philippe Muyl) et *Un air de famille* (jouée sur scène en 1994 puis adaptée au cinéma en 1996 par Cédric Klapisch), deux succès dans lesquels joue l'acteur ; le second lui permettant de remporter son premier César, celui du meilleur second rôle, en 1997. Ces années sont théâtralement parlant si productives pour l'acteur (« Je crois bien que j'ai passé quasiment toutes les soirées de toutes les années 1990 sur scène[767] » dira Dussollier), qu'il est même contraint à décliner d'autres propositions, comme par exemple celle de Patrice Chéreau pour *Le Temps et la chambre* de Botho Strauss, ou certaines de Roger Planchon. Grâce aux succès Jaoui-Bacri et au film de Poiré (où l'acteur joue d'ailleurs aussi avec Christian Clavier et Gérard Lanvin), Jean-Pierre Darroussin semble donc trouver sa place. Ainsi, un article de 1994 pose la question suivante : « Au chapitre des grandes énigmes de notre fin de siècle, il en est une dont on se demande encore comment on n'a pas trouvé la solution pourtant tellement évidente. Pourquoi donc Jean-Pierre Darroussin n'est-il pas encore une des stars du cinéma français[768] » ? Et ce qui est plus étonnant encore, et très intéressant pour le cœur de notre travail, c'est que l'article se poursuit comme suit :

> Rappelez-vous, Jean-Pierre Darroussin, c'est cet hurluberlu lymphatique resté scotché à Woodstock. Un baba trop cool qui contourne soigneusement tous les obstacles de la vie. Un pur à l'esprit perdu dans l'azur. Pour situer l'homme comme le comédien, Jean-Pierre Darroussin, c'est Fabrice Luchini version muette. Quand le ludion de *la Discrète* lâche trois phrases en rafale sans respirer, l'escogriffe des *Meilleurs copains* hoquette péniblement trois mots. Mais l'effet reste le même. On rêve d'un film qui réunirait ces deux tempéraments ! Avec *le Dernier Tour*, une fiction de Thierry Chabert[769], Jean-Pierre Darroussin a peut-être trouvé sa *Discrète* qui l'imposera au grand public[770].

Ces propos datent de 1994, soit trois ans après que Fabrice Luchini ait été plébiscité du grand public. Le parallèle établi ici, notamment sur la façon dont les deux acteurs abordent le langage – l'un parlant beaucoup, l'autre très peu – , est effectivement très pertinent car il pose le constat suivant : les deux hommes auraient percé au même moment, mais dans deux registres différents, évitant ainsi à l'un et à l'autre de se faire de l'ombre. Cela soulève donc aussi la question de la *persona* de Darroussin, comparée à celle de Fabrice Luchini.

On a vu qu'à cette époque, l'image de Luchini était en effet plutôt celle d'un personnage bavard et précieux, incarnant aussi la génération branchée de l'époque (*new-wave*) dans les films de

[767] Jean-Pierre Darroussin, « Darroussin, un Molière de cœur et d'esprit », *loc.cit.*
[768] Guy Dutheil, « Un maillot jaune nommé Darroussin », *Le Monde*, lundi 31 janvier 1994, p. 21.
[769] Film sorti en 1994.
[770] Guy Dutheil, « Un maillot jaune nommé Darroussin », *loc.cit.*

Rohmer (*Les Nuits de la pleine lune*). Or il semble que celle de Darroussin soit, sinon à l'opposé, ou tout au moins, davantage liée à celle de personnages ordinaires, communs. Jean-Pierre Darroussin exprime d'ailleurs très bien ce fait : « Quand on débute, dit-il, on ne vous donne pas de grand rôle, à moins de vous considérer comme un produit immédiatement commercialisable, un jeune qui va émouvoir toutes les filles ou une figure qui représente la jeunesse. Moi, je n'incarnais pas la jeunesse à laquelle les jeunes voulaient s'identifier[771] ». S'il est donc d'abord *baba cool* dans le film de Poiré, il refuse par ailleurs (un peu comme nous l'avons vu chez Auteuil) de se spécialiser ensuite dans les rôles de 'pitres' : « Dans les années qui ont suivi ce succès, ce personnage, qui ne m'avait que vaguement intéressé, a donné l'idée à des réalisateurs de me proposer des rôles d'abruti, raconte-t-il dans son livre *Et le souvenir que je garde au cœur* […]. Je ne voulais pas tomber dans cette facilité[772] ». Ainsi, s'il joue souvent dans des comédies, Dussollier tente de s'orienter vers un registre plus grave, mais ce changement est finalement assez linéaire comparé à Auteuil et Luchini. Parmi les films aux sujets plus graves, notons ceux de Robert Guédignan : Dussollier est chômeur dans *A la vie, à la mort !* (1995), ouvrier électeur du FN dans *Marius et Jeannette* (1997), mari délaissé dans *Marie-Jo et ses deux amours* (2002) et ex-truand dans *Lady Jane* (2007). Mais parallèlement, on le retrouve aussi dans des rôles plus familiers, dans les films de Bacri-Jaoui notamment (par exemple en serveur faussement calme dans *Un air de famille*). Malgré son désir de diversité, l'acteur reste donc bel et bien « abonné aux rôles de 'sympa tendre', aux personnages familiers[773] » et cette image d'acteur populaire lui permet d'accéder aux premiers rôles à la fin des années 1990 (*Le Poulpe* de Guillaume Nicloux en 1998, *Ah ! si j'étais riche* de Michel Munz et Gérard Bitton en 2002).

Concernant la technique de jeu d'acteur employée par Darroussin, elle semble être en lien avec cette *persona* qui s'est imposée à lui, c'est-à-dire dans le souhait de rendre compte de la sympathie des personnages et de les présenter tels qu'ils sont, autrement dit avec leurs faiblesses et leur ridicule. Cela consiste, d'après Darroussin, à « ne pas chercher à démontrer qu'on est acteur, de ne pas être plus intelligent que son rôle[774] », ce qui renvoie aux théories de Jouvet

[771] Jean-Pierre Darroussin, « Jean-Pierre Darroussin, le jeu tendre de la désillusion », propos recueillis par Isabelle Regnier, *Le Monde*, mardi 17 août 2004, p. 18.
[772]Jean-Pierre Darroussin, « Jean-Pierre Darroussin, le 'sympa tendre' du cinéma français », *La Dépêche*, [En ligne], publié le vendredi 7 août 2015, disponible sur : https://www.ladepeche.fr/article/2015/08/07/2156371-jean-pierre-darroussin-le-sympa-tendre-du-cinema-francais.html.
[773] « Crâne dégarni, moustache fournie et barbe de trois jours, ... Jean-Pierre Darroussin, le 'sympa tendre' du cinéma français », *ibid*.
[774] Jean-Pierre Darroussin, « La méthode Darroussin », propos recueillis par Thomas Sotinel, *Le Monde*, mercredi 15 novembre 2000, p. 33.

qui demandent d' « abdiquer son intelligence » et s'inscrit par conséquent dans celle de Luchini. En effet, Darroussin, depuis ses années de Conservatoire, lutte contre les penchants de la virtuosité : « Notre génération a désappris à faire des effets. Je suis gêné par tout ce qui conduit à la fascination : je suis d'accord pour laisser de la liberté au spectateur[775] », dira-t-il en 2000. C'est aussi peut-être pour cette raison que l'acteur, à la différence de Luchini cette fois, a davantage opté pour sa carrière au cinéma : « Les textes classiques, les beaux rôles de théâtre ne m'intéressent pas en eux-mêmes, explique Darroussin. Je me sens plus en prise avec une écriture moderne, et c'est pour cela que j'ai été attiré par le cinéma[776] ». S'il existe donc une différence entre les deux hommes sur leur manière d'aborder les rôles, notamment via le rapport qu'ils entretiennent tous deux avec les textes (attirance plutôt vers des classiques chez Luchini, plutôt modernes chez Darroussin), on retrouve pourtant une certaine similitude sur la notion d'être « vacant » (Jouvet) et de « jouer en creux » (Luchini) : « Mais moi, ce qui m'intéresse quand je reçois un scénario, dit en effet Darroussin, c'est sentir le type qui est derrière, sa sincérité. Je n'aime pas les stratégies, le manque d'implication personnelle. Il y a des gens qui préfèrent être engagés avec les mots des autres que n'être rien. Moi je préfère être rien, en attendant de sentir que ce que je dis, c'est moi qui le dis[777] ».

Bien qu'issus de milieux différents et ne possédant pas la même vision sur la vocation du métier d'acteur – et même si au théâtre, Fabrice Luchini est le plus souvent seul en scène alors que Daniel Auteuil et Jean-Pierre Darroussin jouent aussi dans des pièces dites 'collectives' – , les trois acteurs ont cependant en commun le fait d'incarner au cinéma des personnages qui peuvent tout aussi bien être drôles que présenter une certaine gravité. De plus, tous trois connaissent au début de leur parcours et dans les types de rôles proposés, une certaine redondance ; ces rôles étant liés en prime à une facette particulière de leur apparence. Néanmoins, l'utilisation de cette dernière par les cinéastes peut varier : elle est chez Luchini employée pour des personnages qui ne sont pas forcément comiques – alors que c'est le cas chez Auteuil – et peut aussi ne pas faire écho de la même manière (une jeunesse que n'a jamais incarnée Darroussin par exemple). Précisons enfin que les fois où les réalisateurs se sont servis de cette partie d'image véhiculée (sans que ceux-ci ne le décident vraiment finalement) semblent avoir moins handicapé Fabrice Luchini qu'elles n'ont pu le faire pour les deux autres ; Luchini n'ayant en effet jamais émis de critiques sur ce procédé (sauf de faire remarquer que

[775] *Ibid.*
[776] Jean-Pierre Darroussin, « Jean-Pierre Darroussin, le jeu tendre de la désillusion », *loc.cit.*
[777] Jean-Pierre Darroussin, « La trajectoire de Jean-Pierre Darroussin dans les mots d'Emmanuel Bove », propos recueillis par Jean-Luc Douin, *Le Monde*, mercredi 4 octobre 2006, p. 25.

les ‘acteurs rohmériens’ pouvaient parfois restés enfermés dans un système). Pour approfondir cette idée, intéressons-nous donc à présent à deux acteurs qui ont également véhiculé, de leur plein gré ou non, une image très forte, à savoir : Michel Serrault et Jean-Pierre Bacri.

B.III.3. Des acteurs en prise avec leur image : Michel Serrault et Jean-Pierre Bacri.

Dans le paysage théâtral et cinématographique français, Michel Serrault (1928-2007) et Jean-Pierre Bacri (1951-2021) regroupent dans leur *persona* des composantes très identiques à celle de Fabrice Luchini. Bacri – notons-le – étant né la même année que ce dernier. Tous les trois naviguent en effet énormément, et quasiment dès leurs débuts de parcours, entre divers registres, et véhiculent par leur image une dimension comique, soit à l’écran, soit médiatiquement. Mais cette image, qui fut chez Serrault ambigüe dès le départ, fera qu’il sera sollicité pour jouer dans des comédies plus rapidement que ne le fut Luchini. Pour donner cette dimension, tous deux utilisent leurs mots et leur personnalité. Chez Bacri en revanche, qui devient populaire (tout comme Luchini) dans les années 1990, c’est surtout par le personnage incarné dans les films qu’il fera rire, parfois même à ses dépens (le rôle scotché à cette image étant l’éternelle figure de bougon). Cela dit, ces personnages – chez les deux hommes – se rejoignent par le fait qu’ils restent néanmoins agréables car touchants, voire sympathiques. Ces associations récurrentes deviennent alors un processus avec lequel la plupart du temps, les trois acteurs prennent le parti d’en jouer encore davantage.

Michel Serrault prend d’abord des cours à la rue Blanche mais est refusé au Conservatoire. Sur les planches, il apparaît en 1946, lors d’une tournée en Allemagne où il joue *Les Fourberies de Scapin* avant de rejoindre en 1950, la troupe des *Branquignols* (créée par Robert Dhéry et son épouse Colette Brosset dans les années 1940 et dans laquelle on comptait entre autres : Louis de Funès, Jean Lefebvre, Jean Carmet, Jacqueline Maillan et Micheline Dax[778]). C’est donc bien d’abord par la veine comique que Serrault fait ses débuts au théâtre, ce qui se confirme d’ailleurs en 1952, lorsqu’il forme avec son ami Jean Poiret (rencontré pendant ses cours à la rue Blanche) leur célèbre duo avec lequel ils vont élaborer des sketches de cabaret-spectacle – notamment dans leur propre établissement : le *Cabaret de l’Amiral*. Ces sketchs vont rapidement être repris dans des émissions télévisuelles (*36 chandelles*[779] animée

[778] Née du besoin de rire de cette période d’après-guerre, la troupe sera active jusqu’au début des années 1970. Frôlant le scandale par la présence courante de jeunes filles dévêtues, son nom fait référence à l’expression du même nom qui désigne des personnes excentriques et/ou qui n’inspirent pas confiance par leur manque de sérieux.
[779] Emission diffusée du 27 octobre 1952 au 7 juillet 1958 sur *RTF Télévision*.

par Jean Nohain ; *La Grande farandole*[780] et *Numéro 1*[781] animées par Gilbert et Maritie Carpentier). Notons parmi eux et pour exemple « L'interview d'un boxeur » et « Permis de conduire un orchestre » dans lesquels les deux acteurs, sous forme d'improvisation, donnent à voir des numéros burlesques, tant par le langage que par la situation.

C'est par cette même veine que Serrault amorce sa carrière cinématographique, dans une comédie adaptée de la revue des Branquignols : *Ah ! les belles bacchantes* (1954) réalisée par Jean Loubignac. Et pourtant, très vite, les rôles qu'on lui propose sont de nature très variée, dans des films à suspens (*Les Diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955), des comédies dramatiques (*Assassins et voleurs*, Sacha Guitry, 1957) et même – à cause de son physique ordinaire – dans des comédies de série B pour des rôles de français moyen, banaux et quelque peu timides (*Les Combinards*, *Le Fou du labo 4*). Aussi, même si le cinéma fait appel à lui rapidement, au début des années 1960 et jusqu'au début des années 1970, l'acteur se consacre essentiellement au théâtre (*Monsieur Dodd* ; *Opération Lagrelèche* qu'il écrit et met en scène avec Jean Poiret ; *Gugusse* ; *Le Vison voyageur* ; *Le Tombeur*…) et bien sûr, au duo comique réalisé avec Poiret. Au cinéma, son premier grand rôle a lieu en 1972 dans *Le Viager* de Pierre Tchernia qui s'avère être à nouveau une comédie, mais au fil du temps, même si c'est dans ce registre qu'il sera le plus souvent remarqué, ce va-et-vient avec les autres genres continue de se poursuivre (il se retrouve la même année dans un drame policier dans le rôle d'un commissaire de police antipathique – *Un meurtre est un meurtre* de Etienne Périer). Aussi, quasiment dès les débuts, l'image véhiculée par l'acteur est ambigüe.

Un grand rôle néanmoins va réconcilier cette ambivalence, dans une comédie qui va faire de lui une vedette : *La Cage aux folles*, créée cette fois par Serrault lui-même et Jean Poiret, jouée sur scène au Théâtre du Palais Royal entre 1973 et 1979 puis adaptée au cinéma en 1978 par Edouard Molinaro, film pour lequel Serrault reçoit son premier *César*. Dans ce film en effet, le jeu de l'acteur, s'il est bien entendu comique de par la nature du scénario (Serrault et Poiret campent un couple d'homosexuels dont le personnage incarné par le premier va se déguiser en femme pour cacher leur homosexualité lors d'un repas de famille), est loué aussi pour la part d'émotion et de profondeur qu'il dégage (le personnage joué par Serrault est autant drôle que touchant). Le parcours cinématographique de Serrault prend un nouveau tournant : ses rôles – que l'acteur peut enfin choisir – ne se résument plus seulement à une simple composition comique. Dans un registre plus sérieux, il est par exemple étrangleur de femmes dans *L'Ibis*

[780] Emission diffusée du 29 novembre 1961 au 27 mai 1970 sur la première chaîne de l'ORTF.
[781] Emission diffusée du 5 avril 1975 à janvier 1982 dans différents pays francophones et en France sur TF1.

rouge (Jean-Pierre Mocky, 1975) et banquier véreux dans *L'Argent des autres* (Christian de Chalonge, 1978). La presse est unanime, Serrault peut désormais tout jouer et excelle dans n'importe quel rôle, comme on peut le lire par exemple dans le journal *Le Monde* en 1979 :

> Après des années de carrière dans le cinéma de boulevard, de rôles comiques où son vrai talent ne trouvait pas toujours à s'exprimer, Michel Serrault est, enfin, reconnu comme un acteur sérieux, capable de compositions subtiles. Un grand comédien change de personnage. Le *César* qui lui fut attribué par les gens de la profession pour son interprétation dans *La Cage aux folles* semble bien avoir consacré cette métamorphose. Serrault avait fait, d'un stéréotype d'homosexuel de vaudeville, un être troublant, émouvant, psychologiquement vrai. Mais, dédaignant le film de Molinaro qui transposait un inépuisable succès de théâtre, les critiques remarquèrent plutôt la prestation toute particulière de l'acteur dans *L'Argent des autres*[782].

Les films qui suivront prendront en partie en compte ce renouveau, comme par exemple *L'Associé* (René Grainville, 1979) et plus tard *Docteur Petiot* (Christian de Chalonge, 1990) : « Malgré tant d'interprétations qui, à la longue, pourraient se ressembler, trouve-t-on dans nouvel article du *Monde* en 1985, l'acteur se glisse dans la peau de personnages dramatiques ou comiques, ou les deux à la fois, et les incarne sans jouer de la même façon. Ainsi, quand il est psychopathe, d'un film à l'autre, ce n'est jamais le même psychopathe[783] ». Qu'ils appartiennent au registre comique ou dramatique, les personnages (souvent décalés) incarnés par Serrault deviennent même exceptionnels. C'est le cas dans *Garde à vue* (Claude Miller, 1981), *Mortelle randonnée* (Claude Miller, 1982) et *On ne meurt que deux fois* (Michel Audiard, 1985). Pour le premier, dans lequel l'acteur incarne un notable accusé d'avoir violé et tué une petite fille, Serrault reçoit d'ailleurs son second *César d'interprétation*. Dix ans plus tard, en 1995, son travail sera une nouvelle fois récompensé d'un César pour son rôle dans le film d'auteur *Nelly et Monsieur Arnaud* (Claude Sautet) où il joue aux côtés d'Emmanuelle Béart. Mais toujours, cette alternance avec la comédie perdure et on le retrouve dans des comédies légères : *Le Bonheur est dans le pré* (Étienne Chatiliez, 1995) ; *Une hirondelle a fait le printemps* (Christian Carion, 2001) ainsi que dans des comédies plus dramatiques telles que *Assassin(s)* (Mathieu Kassovitz,1996).

[782] Jacques Siclier, « Métamorphoses de Michel Serrault », *Le Monde*, [En ligne], publié le mardi 4 septembre 1979, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/09/04/metamorphoses-de-michel-serrault_2785044_1819218.html.
[783] Jacques Siclier, « Le double jeu de Michel Serrault », *Le Monde*, [En ligne], publié le vendredi 11 octobre 1985, disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/10/11/le-double-jeu-de-michel-serrault_2735690_1819218.html.

La différence majeure entre le parcours cinématographique de Michel Serrault et celui de Fabrice Luchini est donc bien le fait que Serrault ait d'abord été associé au comique avant d'être loué pour ses qualités dramatiques. Luchini a connu plutôt l'inverse (puisque sollicité d'abord pour son langage), il a fallu attendre quelques années pour que l'acteur soit réellement sollicité pour sa dimension comique (*Ma Loute* pouvant être l'aboutissement, tant son rôle est éloigné des précédents). Et pourtant, depuis les années 1990, Fabrice Luchini oscille lui aussi entre ces divers registres. Pour provoquer le rire, les deux acteurs utilisent d'ailleurs la même méthode : l'improvisation et ce, autant dans les films que sur scène au théâtre. Sur les plateaux de tournage, Serrault était d'ailleurs réputé pour être quelque peu agité, comme ayant parfois du mal à être maîtrisé (il n'était même parfois, disait-on, « pas commode[784] ») ; et au théâtre, il pouvait, comme Auteuil, improviser des répliques qui n'existaient pas dans le scénario original. Il en rajoutait, en faisait plus qu'il ne fallait. Cependant, au lieu de desservir le travail du metteur en scène, cela permettait parfois à ce dernier de revoir les dialogues et de les modifier en fonction du jeu de Serrault, comme ce fut le cas par exemple au cinéma pour *Un cœur oublié* (Philippe Monnier, 2001) : « Il était en train de tourner *Les Enfants du marais*, se souvient le réalisateur. Il m'a appelé très vite. J'ai retravaillé le dialogue en tenant compte de sa façon de jouer. Mon propos était aussi d'être sur le registre de la comédie. Michel m'a donné des idées, comme celle d'enlever sa perruque quand il veut plaire. Et des quatre lignes sur l'intelligence dite de l'asperge, il fait un formidable sketch à la manière de Poiret[785] ». On retrouve donc ce que nous avons décrit chez Luchini pour son rôle dans *Le Coût de la vie* par exemple ou même encore dans certains films de Rohmer qui de temps en temps travaillait lui aussi à partir des improvisations des acteurs. On a ainsi chez Luchini et Serrault des répliques cinématographiques qui semblent leur appartenir. Au théâtre, en plein milieu d'un dialogue, Serrault pouvait également ajouter des répliques : « Quand il jouait *La Cage aux folles* au théâtre, avec Jean Poiret, raconte une journaliste du *Monde*, ils improvisaient tellement que parfois le spectacle s'allongeait de deux heures, et le public ne voulait pas partir[786] ». Et c'est bien ce que fait aussi Luchini dans ses seul en scène :

> Oui, j'improvise, très fréquemment, entre deux textes. Si je dois lire « L'homme au trésor caché », de La Fontaine, il me faut, entre deux ou trois extraits, sortir du texte et commenter, ce « malheureux, il ne possède pas l'or, mais l'or le possède ». On arrête. On improvise. Je

[784] Colette Godard, « Michel Serrault entre le rire et la peur. Son truc, c'est l'humanité », *Le Monde*, jeudi 17 août 1989, p. 19.
[785] Philippe Monnier, « Serrault : "Il faut avoir le culot de ses sentiments !" », propos recueillis par Nathalie Simon, *Le Figaro*, n° 17540, lundi 1 janvier 2001, p. 24.
[786] Colette Godard, « Michel Serrault entre le rire et la peur. Son truc, c'est l'humanité », *loc.cit*.

> reprends la phrase du fossoyeur, « il se doutait du dépôt », et je dis au public : « Imaginez que votre pharmacien ne vous dise que le voisin a été volé, vous répondez : « Ils se sont doutés du dépôt. » Les gens vont rire. L'humour leur aura permis de saisir la musique des mots de La Fontaine[787].

L'acteur s'est même autorisé ceci dans une pièce collective : *Une heure de tranquillité* (Florian Zeller, mis en scène par Ladislas Chollat au Théâtre Antoine en 2016), pièce de boulevard pour laquelle le metteur en scène a en effet autorisé l'acteur à user de cette pratique, dans le respect des autres comédiens : « La technique est essentielle, c'est vrai, explique Luchini. Mais c'est une technique maîtrisée et qui s'efface au profit d'un déplacement, d'une mobilité. J'ai demandé à Florian Zeller si je pouvais me permettre de légères modifications, parfois et des improvisations. Il est d'accord. Je ne veux pas que cela puisse déstabiliser mes partenaires. Mais cette liberté appartient au genre[788]! ». Que l'acteur s'adonne à ce genre d'improvisation (ici dans une visée humoristique), le public en est d'ailleurs très friand, comme le montrent les propos d'un spectateur ayant assisté à une des représentations : « Quand sa langue fourche, il improvise (une histoire de fille dans une vie antérieure, lors de la représentation à laquelle j'ai assisté) et personne ne bronche. Il occupe pleinement la scène, dont le décor se délite à mesure que l'intrigue avance. Il s'emporte, maugrée et boude, fait rire la salle aux éclats[789] ». Un autre spectateur établit même une comparaison entre la version théâtrale avec Luchini et celle cinématographique (adaptée par Patrice Leconte en 2014) avec, dans le même rôle, Christian Clavier. Il précise en effet que ce serait grâce à cette pratique habituelle (celle d'improviser dans ses seul en scène) que Luchini aurait réussi (plus que Clavier) à sauver les dialogues : « Le film est comme une partition bien exécutée mais sans génie, dit ce spectateur. Les acteurs ne sont pas en cause, Clavier s'il a toujours son problème redondant d'accentuation des dernières syllabes reste à sa place. La faute plutôt à des dialogues convenus que seuls dans pareil cas un Luchini génial par ses *one-man show* improvisés peut tirer de la médiocrité en leur donnant une dimension tangible[790] ».

Enfin, et avant d'aborder la même analyse avec l'acteur Jean-Pierre Bacri, un autre aspect renforce encore la similitude entre Serrault et Luchini : celui d'apparaître souvent et publiquement à la télévision et d'y faire 'le buzz'. Pour preuve, l'arrivée de Serrault, déguisé

[787] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : il a fait de la culture un spectacle », *loc.cit*.
[788] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », *loc.cit.*
[789] Mrspepys in Théâtre, « Une heure de tranquillité », [En ligne], publié le 5 mars 2013, disponible sur : https://salondemrspepys.wordpress.com/2013/03/05/une-heure-de-tranquillite/.
[790] Pimousse, « Une heure en temps réel », [En ligne], publié le 31 décembre 2014, disponible sur : http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=14492&view=16.

en sumo, dans l'émission « Champs Elysées » animée par Michel Drucker (1986) ou encore sa présence au journal de 20h de France 2 (1993) présenté par Bruno Masure dans laquelle, avec la participation de l'animateur Naguy, l'acteur se déshabille et finit en caleçon.




Michel Serrault déguisé en sumo dans l'émission « Champs Elysées » (1986)[791] / Michel Serrault et Nagui se déshabillant au journal de 20 heures (1993)[792].

Né en Algérie, Jean-Pierre Bacri arrive à Cannes avec ses parents en 1962. C'est par son père, alors guichetier d'un cinéma, qu'il découvre le septième art. Se destinant d'abord à devenir professeur de latin et de français, Bacri monte ensuite à Paris en 1976, souhaite devenir journaliste, mais s'inscrit finalement aux cours Simon : « J'ai découvert les textes, la littérature, l'envie de lire, lire, lire, et de jouer des personnages avec empathie[793] » racontera l'acteur. Son envie d'écrire se concrétise finalement par l'écriture de pièces de théâtre : *Tout simplement* (1977), *Le Timbre* (1978) et *Le Doux visage de l'amour* (pour laquelle il reçoit le *Prix de la fondation de la vocation* en 1979). Son métier d'acteur commence auprès de ses amis de jeunesse, Jean-Pierre Bouvier et Sam Kermann, dans des pièces du répertoire : *Lorenzaccio* (1977), *Ruy Blas* (1977), *Don Juan* (1978)… Au cinéma, son premier rôle est celui d'un anesthésiste dans *Le Toubib* (Pierre Granier-Deferre, 1979) mais c'est grâce à celui dans *Le Grand Pardon* (Alexandre Arcady, 1981) qu'il est reconnu du grand public, film pour lequel l'acteur partage l'affiche avec Roger Hanin et Jean-Louis Trintignant. Bacri va jouer ensuite beaucoup de seconds rôles auprès d'acteurs de renom, par exemple dans *La Septième cible* (Claude Pinoteau, 1984) aux côtés de Lino Ventura ; *Subway* (Luc Besson, 1985) aux côtés d'Isabelle Adjani et Christophe Lambert, rôle pour lequel il obtient une nomination au *César du meilleur acteur dans un second rôle*. A partir de l'année suivante, il commence à multiplier

[791] Capture d'écran de la vidéo « Michel Serrault déguisé en sumo », extrait de l'émission « Champs Elysées » animée par Michel Drucker et diffusée sur Antenne 2 le 04 octobre 1986, *Archive INA*, [En ligne], disponible sur : https://www.ina.fr/video/I00009801/michel-serrault-deguise-en-sumo-video.html.
[792] Capture d'écran de la vidéo « Michel Serrault et Nagui se déshabillent au 20h », *Archive INA*, [En ligne], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=MWj66_HXjQs.
[793] Jean-Pierre Bacri, « Jean-Pierre Bacri, le bonheur bourru », propos recueillis par Jean-Luc Douin, *Le Monde*, mercredi 5 novembre 2003, p. 34.

les têtes d'affiche : dans le thriller *Mort un dimanche de pluie* (Joël Santoni, 1986), dans le drame *L'Eté en pente douce* (Gérard Krawczyk, 1987), puis la partage avec d'autres acteurs et actrices renommés dans les comédies suivantes : *Les Saisons du plaisir* (Jean-Pierre Mocky, 1988), *Mes meilleurs copains* (Jean-Marie Poiré, 1989) et *La Baule-les-Pins* (Diane Kurys, 1990).

Jean-Pierre Bacri navigue donc lui aussi d'abord dans différents registres, mais dans les années 1990 – période où il devient de plus en plus populaire – il va connaître un tournant au cours duquel sa *persona* va se modifier. Les rôles qu'on va lui proposer vont être désormais et très souvent des personnages de râleurs, de bougons qui ne cessent de se plaindre, et cette image va s'ancrer très fortement dans les yeux du public car ce qu'elle provoque répond en quelques sortes à ce que cherche souvent (certains) cinéphiles, à savoir : un comique extrêmement fort mais qui ne tombe pas pour autant dans une caricature, soit trop grossière, soit même foncièrement inutile. C'est le cas d'abord au théâtre, dans *Cuisine et dépendances* (1993), pièce à succès qu'il co-écrit avec sa compagne Agnès Jaoui et qui va être ensuite adaptée au cinéma ; c'est à nouveau le cas dans *Un air de famille* (Cédric Klapisch, 1997) où Bacri joue le rôle d'un patron de café désagréable autant avec son employé qu'avec ses proches ; puis la même année dans *Didier* (Alain Chabat, 1997) où il râle en permanence contre son chien (devenu humain). Dans *Cuisine et dépendances*, on trouve par exemple le dialogue suivant où le personnage joué par Bacri déblatère sur ses convives parce que ceux-ci sont arrivés en retard au dîner :

> *Jacques* (joué par Sam Karmann) : Tu comptes passer la soirée ici ? *(le personnage de Georges s'est réfugié sur la terrasse après le départ des convives)*
> *Georges* (joué par J.P. Bacri) : Ah quel mépris ! Deux heures de retard, et pourquoi ? Pour finir, un prétexte débile, trouvé à la va-vite, même pas foutu d'inventer quelque chose de plausible. Il n'y a que du mépris là-dedans.
> *Jacques* : Mais ils se sont excusés Georges…Ça arrive d'être coincé en voiture…
> *Georges* : Qu'est-ce que ça peut me foutre cette excuse sur les embouteillages ? Ils découvrent les embouteillages ? Ça fait quarante ans qu'ils habitent ici, ils devraient être prévenus maintenant ! Paris, il y a des embouteillages ! Non, non, tu comprends, être en retard, ça fait riche[794].

[794] Extrait du film de Philippe Muyl (réal.). *Cuisine et dépendances*, Gaumont, sorti en France le 7 avril 1993, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 96 min.

Dans *Un air de famille*, voici celui qui s'établit entre le frère (joué par Bacri) et la sœur (jouée par Agnès Jaoui) :

> *Betty* (jouée par Agnès Jaoui) : Et Arlette, elle est là-haut ?
> *Henri* (joué par J.P. Bacri) : Non, elle n'est pas là Arlette figure-toi. Je ne sais pas ce qu'elle fout encore celle-là. Il va être huit heures moins le quart si ça continue et Madame est toujours pas rentrée. Tout ça pour quoi ? Pour bavasser avec sa copine, comme d'habitude.
> *Betty* : C'est beau l'amour quand même, hein ?
> *Henri* : Quoi ? Quoi c'est beau l'amour ?
> *Betty* : Bah la façon dont tu parles de ta femme, c'est beau. On sent toute la tendresse, toute la compréhension.
> *Henri* : Et qu'est-ce t'y connais toi ? Tu vis avec quelqu'un ? Quand tu vivras avec quelqu'un, depuis 15 ans, tu viendras ma voir et puis on reparlera de la compréhension. Tu vas trop au cinéma toi.



Jean-Pierre Bacri dans *Un air de famille* (Klapisch, 1996)[795].

Dans tous ces films, l'acteur râle, rouspète, soit sur la situation, soit sur son propre sort. Dans *On connaît la chanson* d'Alain Resnais, le choix du morceau chanté par Bacri est même assez pertinent : « J'ai cueilli des fleurs et elle n'est jamais venue, *zaï zaï zaï zaï* » et permet à l'acteur de s'approprier le caractère bougon du personnage qui n'est pourtant pas comme tel dans la chanson originale interprétée par Joe Dassin. Dans quasiment tous ces rôles, que le scénario le veuille ou non d'ailleurs, la *persona* de l'acteur l'emporte alors sur le personnage et ainsi le renforce. Cette image prend donc racine à ce moment-là puis s'ancre et ce, de plus en plus (voire totalement ensuite) dans l'esprit français, grâce à des films qui sortent au cours des années 2000 : *Le Goût des autres* (Agnès Jaoui, 2001), film qui remporte le *César du meilleur*

[795] Capture d'écran extraite de la vidéo « Jean-Pierre Bacri, l'éternel ronchon du cinéma français » [montage certainement réalisé à partir du film *Un air de famille* de Cédric Klapisch (1996) compte tenu du costume de l'acteur], [En ligne], publié par *LeHuffPost* le 18 janvier 2021, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=5enALw9xgyA.

scénario à Cannes ; *Comme une image* (Agnès Jaoui, 2004) qui obtient quant à lui le *Prix du scénario* ; et enfin : *Le Sens de la fête* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2017).

On peut par conséquent établir un parallèle entre les personnages incarnés par Bacri tels que nous les avons définis ci-dessus et ceux que nous avons décrits, dans la filmographie de Luchini, comme 'perdant le contrôle'. En effet, de la même manière que ces derniers sont à la fois odieux et touchants (l'avare dans *Le Coût de la vie*, le bourgeois désagréable avec sa bonne dans le début des *Femmes du sixième étage*…), les 'grincheux' incarnés par Bacri sont aussi le plus souvent énervants car agacés, mais attachants car parfois malheureux (le patron de bistrot dans *Un air de famille* se fait quitter par sa femme par exemple) ; tous apparaissent donc et finalement aux yeux du public comme des êtres fragiles, sensibles et/ou hypersensibles, malgré leurs 'petits défauts potentiels'.

Par ailleurs et pour finir, l'association que feront les spectateurs dans les années qui suivront et de façon permanente entre Bacri et cette image, l'acteur – tout comme Luchini par moments à propos de celle d'histrion qu'il véhicule dans les médias – s'en irrite parfois, mais ne la contredit pas pour autant car si elle n'est évidemment pas – au même titre que Luchini – le reflet du comportement de l'acteur dans sa vie privée, elle fait pourtant bel et bien partie de l'imaginaire collectif, comme l'exprime à sa manière l'intéressé :

> Je ne sais pas quoi répondre, parce que selon moi, je n'interprète pas toujours des bougons. […] C'est vrai que je vais moins vers les héros, les héros m'ennuient. Si on me propose le rôle d'un type qui est formidable, mais à qui le monde fait des misères, je n'ai pas envie de le jouer. Ça m'emmerde parce que je ne trouve pas que ce soit crédible. Donc je joue des gens qui ont des problèmes, placés face à des contradictions, c'est ce qui m'amuse le plus[796].
>
> J'ai ma façon de composer mes personnages. Je sais que j'ai cette image de casse-couilles qui fait la gueule... C'est ma façon d'être[797].
>
> Je n'ai rien à vendre, je ne suis ni VRP ni animateur de télévision. Les gens qui me connaissent savent que je suis un joyeux luron. J'aime rire et faire rire, mais quand quelque chose me gonfle, je le dis[798] !

[796] Jean-Pierre Bacri, « Jean-Pierre Bacri, "Les héros m'ennuient" », propos recueillis par Nathalie Simon, *Le Figaro*, n° 22752, mercredi 4 octobre 2017, p. 31.
[797] Jean-Pierre Bacri, « Jean-Pierre Bacri, le bonheur bourru », *loc.cit.*
[798] *Ibid.*

Comme le dit Bacri, tous les réalisateurs ne font pas appel à cette image : c'est le cas par exemple pour Noémie Lvovky dans son film *Les Sentiments* (2002) où l'acteur joue le rôle d'un médecin qui décide de se montrer tel qu'il est.

Fabrice Luchini, Jean-Pierre Bacri et Michel Serrault ont donc une *persona* cinématographique très forte, associée le plus souvent à l'humour. Mais cette image, au lieu de les rendre 'prisonniers' (comme l'a fait d'une certaine façon celle de Daniel Auteuil lorsqu'on le définissait comme 'amuseur'), leur a permis de conquérir un public qui ne demande qu'à retrouver ces composantes. Les acteurs l'apprivoisent ainsi et jouent avec elle, elle fait partie intégrante de leur jeu : on s'attend au côté ronchon de Bacri comme on s'attend aux extravagances de Luchini et de Serrault. Notons tout de même une petite différence : Bacri (et sa compagne Agnès Jaoui), à la différence des deux autres hommes, semblait assez discret dans les médias[799] ; sa *persona* cinématographique n'avait donc pas de lien avec son image publique (et inversement), créée davantage et quant à elle par la télévision ; elle reste associée uniquement aux personnages qu'il incarne dans les films. Alors que chez Luchini et Serrault, leurs diverses images qui ont construit leur *persona* semblent se déplacer dans les trois domaines que sont : le jeu à l'écran (dans certains films), le jeu à la scène (lors des apartés et des improvisations) et le jeu sur les plateaux télé et émissions radiophoniques. Mais ce qui rassemble en revanche les trois hommes, c'est la dimension comique de ces images : Bacri est ronchon dans ses rôles et cela fait rire, Fabrice Luchini 'fait du Luchini' dans ses rôles au cinéma et cela fait rire aussi, Luchini et Serrault 'font le mariole' dans les médias ou amusent leur public en improvisant sur scène et cela fait rire également. C'est pourquoi nous allons, dans la partie qui va suivre, nous arrêter plus longuement sur la dimension comique véhiculée dans l'ensemble par Fabrice Luchini.

B.III.4. Fabrice Luchini, un acteur comique ? La question du rire.

La question du rire chez Fabrice Luchini et la dimension comique de celui-ci méritent en effet d'être approfondies car une fois encore, leur présence pose certaines contradictions. Pour situer la genèse de cette qualité chez l'acteur, analysons d'abord le fait que si certains comédiens font le choix de devenir comiques dès le début de leur parcours – c'est le cas par exemple pour les artistes de *one-man-show* et pour certaines troupes théâtrales – , d'autres le

[799] « C'est un monde très étrange, dira Agnès Jaoui en 2013, on a l'impression que quoique vous fassiez, tout le monde est au courant », propos issus de la vidéo « César 2013 : Bacri et Jaoui se payent Debbouze », [En ligne], publié par *Puremedias* le 20 juillet 2017, disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/xxzorw.

deviennent davantage grâce aux rôles incarnés à l'écran, lorsque se forge alors leur *persona*, tel que nous venons de l'analyser chez Michel Serrault et Jean-Pierre Bacri. Mais chez Fabrice Luchini – qui débute dans des films d'auteurs n'ayant pas spécialement vocation première à faire rire – , ce comique semble né de manière plus équivoque, créant alors une certaine ambiguïté, ambiguïté qui va toucher tout autant à la nature du personnage incarné : peut-on alors parler de 'personnage comique', qu'au jeu de l'acteur et de la nature de celui-ci : peut-on parler d' 'acteur comique', mais aussi à l'image véhiculée par ces deux composantes : peut-on enfin parler de 'figure comique' ? Si cette ambiguïté n'a parfois pas lieu d'être dans certains films où l'humour est surtout apporté par la situation (puisqu'alors, c'est le scénario qui crée l'effet proprement dit), elle réside néanmoins dans d'autres où la dimension comique du personnage est due (aussi et/ou seulement) au jeu de l'acteur, voire à l'acteur lui-même. Est-ce le personnage qui fait rire, est-ce l'acteur Fabrice Luchini qui l'incarne ou plus encore, est-ce l'image véhiculée par celui-ci quand elle se mêle à l'acteur et au personnage ?

Aux Etats-Unis comme en France, beaucoup d'acteurs comiques sont en effet d'abord passés par la scène avant d'apparaître sur le grand écran. C'est le cas, on l'a vu, pour ceux qui choisissent de se former d'abord et avant tout par et pour le théâtre ; c'est aussi le cas pour ceux qui viennent du *stand-up*, des *talk-shows* ou des troupes de théâtre. Pensons par exemple aux acteurs de la *troupe du Splendid* (Thierry Lhermitte, Josiane Balasko, Gérard Jugnot, Christian Clavier, Michel Blanc…) qui se sont faits connaître par la célèbre pièce de théâtre *Le père noël est une ordure* avant de poursuivre respectivement une carrière cinématographique conséquente. Il en est de même pour certaines troupes ou duos d'acteurs français humoristes tels que *Les Nuls* (Alain Chabat, Chantal Lauby, Bruno Carette et Dominique Farrugia), *Les Robins des bois* (Marina Foïs, Jean-Paul Rouve…) mais aussi Éric et Ramzy ou encore Omar et Fred (Omar Sy rencontre d'ailleurs le succès au cinéma en 2012 pour son rôle dans *Intouchables*, film de Olivier Nakache et Éric Toledano). Ces acteurs, comiques par ces formes humoristiques choisies de leur plein gré, occupent par conséquent au cinéma, quand celui-ci leur ouvre les portes, des rôles dans des comédies dites grand public, populaires et qui font recette. La plupart de ces acteurs restent cantonnés à des types de rôles comiques (le plus souvent de situation) et rares sont ceux finalement qui explorent d'autres formes de jeu et de registres. Aux Etats-Unis, notons ce phénomène pour Jim Carrey par exemple qui pour sa part ne peut se défaire de son image d'amuseur public et pour qui les rôles sont le plus souvent loufoques.

Mais d'autres acteurs issus de ces formes ont réussi à franchir la barrière qui permet de passer, grâce au cinéma, au registre du drame : Michel Serrault mais aussi Bourvil (dans *Le Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville sorti en 1970), Coluche, célèbre humoriste populaire des années 1970 qui incarnera sur le grand écran des personnages de comédies et de drames (il reçoit d'ailleurs le *César du meilleur acteur* en 1984 pour son rôle dans *Tchao Pantin*). Mentionnons aussi : Benoît Poelvoorde, Josiane Balasko, Gérard Blanc, Gérard Jugnot ou Jean Dujardin. Ce dernier, qui débute dans les années 1990 au sein de la troupe d'humoristes « Nous Ç Nous » et qui se fait connaître par l'émission de télé crochet « Graine de star » puis par la mini-série *Un gars, une fille* diffusée sur M6, apparaît en effet sur le grand écran d'abord dans un film très populaire : *Brice de Nice* (personnage issu d'ailleurs d'un sketch précédent) avant d'incarner lui aussi des rôles tragiques (*Contre-enquête*, 2006 et *Le Bruit des glaçons*, 2009). Il sera même nommé meilleur acteur aux Césars pour sa prestation dans *The Artist* (2011), film qui lui ouvre par la même occasion les portes d'Hollywood.

Or, Fabrice Luchini ne fait pas partie de ces acteurs dits 'comiques' qui ont débuté leur carrière de cette façon : les films de Rohmer, de Zucca et même *La Discrète* de Christian Vincent n'ont pas spécialement (ou pas énormément) de visée humoristique (même si certaines scènes peuvent prêter à faire sourire), au même titre que son premier seul en scène au théâtre, *Le Voyage au bout de la nuit* de Céline (1986), qui n'avait pas vocation à faire rire. Pourtant, dans la filmographie de l'acteur, un film sorti à cette période pourrait tenir lieu de premier 'film comique' dans lequel Luchini apparaît et que nous avons d'ailleurs évoqué à plusieurs reprises : *P.R.O.F.S* de Patrick Schulmann. Le comique dans *P.R.O.F.S* est essentiellement un comique de situation, instauré par le fait que le personnage (incarné par Luchini) va réaliser des actions incongrues (organiser une exposition de couches-culottes dans la cour du lycée, créer une sculpture de Thoutmôsis III que sa femme ne reconnaît pas…) mais aussi de langage, comme on l'a décrit par exemple avec la réplique du même personnage : « Faire le con en espérant que celui qui regarde sera intelligent, c'est bon quand on est célèbre ». Dans ce film, qui sort pourtant à une époque où Fabrice Luchini n'a pas encore été plébiscité du grand public, ni même encore participé à des émissions télévisuelles, on ne peut donc pas vraiment dire que la figure publique et médiatique de l'acteur ait joué un rôle quelconque et influencé cette dimension comique ; cette dernière étant plutôt induite par le scénario lui-même, le personnage et le jeu de l'acteur qui l'incarne, guidé aussi par le metteur en scène.

Lorsque Luchini apparaît ensuite dans *La Discrète*, il n'est pas un de ces acteurs déjà célèbre pour son talent humoristique (le film de Schulmann n'ayant pas eu de caractère conséquent

pour l'acteur). De plus, l'enjeu premier du film n'est pas de faire rire, mais tourne plutôt autour des personnages principaux et de la relation qu'entretiennent Antoine et Catherine. Et pourtant, il existe une dimension comique, établie par les dialogues. Pour preuve, cette fameuse réplique prononcée par Antoine lorsqu'il décrit Catherine et qui restera dans les annales pour les cinéphiles : « Elle est immonde ! » : « Qui n'aura pas vu Luchini, ébouriffant de mauvaise foi, proclamer que sa conquête est "immonde, mais immonde !" aura manqué un grand moment de cinéma comique[800] » trouve-t-on par exemple dans un article du *Monde*. Aussi, même si cette veine est à ce moment sous-jacente, Luchini, dans le film de Vincent, est comique, par le langage et par le type de personnage incarné : celui d'un jeune homme plein de mauvaise foi. En 1991, lorsque Luchini commence à faire ses preuves et à montrer aussi ses qualités oratoires au théâtre dans des spectacles qui, par leur contenu difficile, relèvent d'abord et pourtant d'un registre sérieux, un an après la sortie de ce film qui le plébiscite aux yeux du grand public, l'acteur affirme dans les médias : « Je ne peux pas entreprendre un travail si n'existe pas une dimension de comique. Il n'y a pas de tragédie, pas d'art théâtral même, sans la comédie, sans un matériau à jubilation. C'est la seule raison qui pousse à être comédien et on a le droit de le vivre comme une exigence[801] ». L'émergence de cette dimension date donc de cette époque et l'on commence à percevoir à l'écran, non seulement un personnage comique, mais aussi un acteur qui se veut comme tel.

Le Coût de la vie, qui sort plus de dix ans après le film de Vincent, offre à Luchini la possibilité de faire rire sans même que le personnage soit conçu pour cela à la base. Ici alors, on peut bien parler d'un comique apporté par l'acteur et ce dernier se sert pour le rôle de ses autres composantes (désormais connues) : on rit (aussi, voire surtout) parce que c'est Luchini qui provoque ce rire. D'autres films ensuite, comme *Confidences trop intimes* de Patrice Leconte en 2004 (film dont nous n'avons pas parlé car il sort de notre corpus compte tenu du chiffre en box-office[802]), vont donc continuer à jouer avec l'image de l'acteur : dans celui-ci, le réalisateur le place en effet dans une situation qui se révèle comique encore une fois parce que c'est Fabrice Luchini, compte tenu que celui-ci incarne un conseiller fiscal qui se fait passer pour un psychanalyste. Ce qui est drôle, c'est que le caractère du personnage se trouve mêlé à la figure de Fabrice Luchini, célèbre à présent (le parallèle entre le conseiller fiscal et le psychanalyste prête en effet à sourire, lorsqu'on connaît 'un peu mieux' Fabrice Luchini). En 2006, quand sort

[800] Jean-Michel Frodon, « 'La Discrète', le premier film de Christian Vincent Les liaisons farceuses », *Le Monde*, jeudi 22 novembre 1990, p. 22.
[801] Fabrice Luchini, « Envoyé spécial, Fabrice Luchini et la psyché », *loc.cit*.
[802] Il n'atteint pas le million mais comptabilise tout de même 845 728 entrées. Chiffre collecté sur : http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=1102.

le film *Jean-Philippe*, on peut dire que l'apogée du comique de Luchini au cinéma est atteint, car comme nous l'avons décrit précédemment, le caractère comique, voire burlesque et excentrique des situations et du personnage est incessant tout au long du film. La figure de Fabrice Luchini est ensuite utilisée dans une visée comique quasiment à chaque fois pour tous les personnages des films qui suivent : dans *Paris*, le haut professeur est désorienté, consulte un psychanalyste, perd pied… ; dans *Potiche*, il est ridiculisé ; dans *Les Femmes du sixième étage*, il est nigaud devant des bonnes espagnoles ; dans *Dans la maison*, il est manipulé par son élève ; dans *Alceste à Bicyclette*, il est devenu ronchon contre le monde du spectacle ; dans *Gemma Bovery*, il est ridicule de par son adoration pour Flaubert et dans *Ma Loute* enfin, il est complètement dégénéré. Dans tous ces films – que ce soit ou non le souhait des réalisateurs (rappelons que Dumont ne voulait pas qu'on reconnaisse Luchini) – , le comique est engendré ou accentué par l'image (comique) que véhicule aussi Luchini dans les autres domaines. On peut donc parler ici de figure comique qui nourrit le personnage et l'acteur.

Si l'acteur fait rire par le langage, les situations offertes par le scénario ou par des gestuelles démesurées, les rôles les plus comiques de Luchini se situent dans des comédies où le plus souvent le personnage perd le contrôle ; un comique de situation donc, engendré par la position que va occuper celui-ci face à des événements qui vont le dépasser et/ou face à un certain confort qui va être bousculé. Il se peut aussi que le comique soit un comique de mots : ainsi dans *Ma Loute*, l'acteur adopte tout au long du film un accent grotesque ; ou un comique de gestes : toujours dans le même film par exemple, le personnage use d'une démarche ridicule, ne sait pas s'asseoir sur un transat ou en tombe. Nous pourrions d'ailleurs comparer le jeu de l'acteur dans ce film avec celui de Robert Benigni notamment dans *La Vie est belle* (réalisé par l'acteur et sorti en Italie en 1997 puis en France l'année suivante) dans lequel Benigni interprète : un comique de geste (gestes exagérés), un comique burlesque (gags visuels aux allures chaplinesques) et un comique de répétition (échange à plusieurs fois de son chapeau pour un autre en meilleur état). Dans un comique de gestes également, pensons aussi à la scène jouée par Fabrice Luchini avec Mélanie Laurent dans *Paris* au cours de laquelle son personnage se met à danser sur une musique de Wilson Picket (*Land of 1000 danses*), rappelant le goût de Luchini pour les chanteurs de *soul* et de *rhythm and blues* (tel que James Brown par exemple[803]). Ici aussi, c'est surtout la figure médiatique de Luchini associée à son personnage dans le film

[803] « Pourquoi les grands chanteurs de *rhythm and blues* sont exceptionnels ? Un jour je ferai un spectacle là-dessus », disait-il à la télévision en 1999. Propos extraits de la vidéo « Fabrice Luc[c]hini : spécial show, Tout le monde en parle », *Archive INA*, [En ligne], publiée le 20 novembre 1999, disponible sur : https://www.ina.fr/video/I08291036/fabrice-lucchini-special-show-video.html.

qui fait rire. N'oublions pas non plus que c'est cette manière de danser qui a retenu aussi l'attention de Philippe Labro en 1979. De la même manière, c'est aussi ce que nous retrouvons dans la comédie de Laurent Tuel (*Jean-Philippe*) avec cette fois l'imitation de Johnny Hallyday, où le comique de gestes se mêle alors à celui des mots. On voit donc comment, à travers tout cela, l'acteur est parfois aussi drôle que le personnage (si ce n'est plus) et cela continuera à l'être dans *Alceste à Bicyclette* et dans *Gemma Bovery* puisque ces films intègrent eux-aussi un comique lié à la figure de Luchini (acteur de théâtre pointilleux sur les alexandrins, fan de Flaubert qui déforme la réalité du monde qui l'entoure). Dernier film enfin qui, s'il n'est pas exclusivement drôle, joue tout de même et encore une fois avec un comique de mots : *Un homme pressé* où cette fois, le comique est renforcé par cette contradiction entre un personnage qui perd la faculté du langage et l'acteur Fabrice Luchini, reconnu pour ces qualités oratoires. Dans de nombreux films, les rôles proposés à l'acteur jouent avec l'image que celui-ci véhicule dans les différents supports et assez souvent, c'est bel et bien cette part comique qui est mise en avant et utilisée, pour donner corps aux personnages et/ou les renforcer en aval de l'écriture du scénario.

Qu'en est-il alors de cette dimension comique lorsque l'acteur est seul sur scène, devant un public venu assister à une représentation théâtrale ? Car si les rires sont nombreux dans les spectacles de Luchini, notamment lors de ses apartés et anecdotes, ils se mêlent aussi à l'ensemble, c'est-à-dire également lorsque l'acteur récite les textes. Fabrice Luchini constate ce fait : « C'est ma nature, profondément. Je ne sais pas si je suis un acteur tragique ou comique, mais, dans mes spectacles, les gens rient[804] », expliquant par là-même cette contradiction engendrée par le fait que son spectacle est pourtant lié (aussi) à une culture savante :

> Ce spectacle, dans lequel je mêle des souvenirs personnels à la plus haute littérature, est extrêmement plaisant alors qu'il a tout pour être intellectuel. Je ne sais pas pourquoi les gens viennent et je n'ai pas envie de le savoir. Leur présence est déjà un miracle... J'aimerais qu'ils ne soient là ni pour consommer un *one man-show* comique ni pour entretenir une idée conventionnelle du théâtre. Mon spectacle, c'est le mélange des genres. Ma vocation, c'est de passer de la drôlerie du commentaire à la grandeur de l'œuvre d'art[805].

[804] Fabrice Luchini, « Faire rire, c'est ma nature », propos recueillis par T.D., *Le Parisien*, [En ligne], publié le vendredi 15 mars 2013, disponible sur : https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/faire-rire-c-est-ma-nature-15-03-2013-2641949.php.
[805] Fabrice Luchini, « Je relis les auteurs comme un pianiste fait ses gammes », propos recueillis par Bruno Bouvet, *La Croix*, n° 37889, lundi 29 octobre 2007, p. 25.

Cette réflexion, qui confirme l'alternance entre culture populaire et culture savante, pointe le fait que ce « mélange des genres » semble être à la base du comique qui s'installe alors au théâtre : le caractère à la fois savant et populaire étant instauré en effet par l'oscillation entre un langage soutenu et un autre plus familier. Or, c'est bien essentiellement ici que le comique prend sa source. L'image de l'acteur se voit encore une fois contrariée : elle devient ambivalente, puisque Luchini parvient à amuser son public avec des connaissances (personnelles) savantes qui, lors de leurs fondements par les philosophes et les écrivains, n'ont pas du tout été élaborées dans le but de faire rire, mais plutôt dans celui de faire réfléchir. De plus, en restituant celles-ci dans un contexte 'ordinaire' (c'est-à-dire en les agrémentant d'anecdotes qui font aussi écho avec les préoccupations quotidiennes de ses spectateurs), Fabrice Luchini se rapproche de son public, tout comme celui-ci se rapproche de lui et/ou de l'acteur qu'il vient applaudir. Lorsque dans ses spectacles, Fabrice Luchini passe d'un texte complexe et difficilement compréhensible écrit par Paul Valéry par exemple, à un événement qui lui est arrivé personnellement et qu'il raconte en utilisant certaines techniques utilisées dans le *one-man-show*, cela crée effectivement un contraste qui fait rire. Pourtant, et nous apportons alors ici un bémol à ce que nous avons dit précédemment, si les seuls en scène de l'acteur n'ont pas une forme traditionnelle de théâtre (entre autres, par le mélange des genres), ils ne ressemblent pas non plus à un simple *stand-up* (forme de spectacle que Luchini n'affectionne d'ailleurs pas particulièrement), comme il le précise à nouveau en ces termes :

> […] je pense surtout qu'on ne peut pas ennuyer les spectateurs. Le cinéaste Benoît Jacquot m'a dit un jour que si mes spectacles avaient autant de succès, c'était parce que les gens y avaient enfin le droit de bouger... […] je ne savais pas au départ que j'étais capable de faire du *music-hall*, d'être aussi drôle. D'autant plus que je hais les spectacles comiques habituels. Cette mécanique conformiste où chaque phrase doit être drôle me révulse : c'est une aliénation. Alain Finkielkraut a raison de dire que nous périrons sous ce genre de rire, le rire qui exclut. C'est aussi ce que pointait Barthes : « Rire veut dire je ne veux pas de l'autre, je n'accepte pas l'autre »[806].

Néanmoins, lorsque le rire se produit au théâtre dans les seul en scène de Luchini, les spectateurs assistent tout de même à une représentation qui prend des allures de *one-man-show*, ou tout au moins – et le terme utilisé par l'acteur ci-dessus est en effet et peut-être plus approprié

[806] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », *loc.cit.*

– de *music-hall* ; il devient par là et bien sûr quelque peu original et se voit défini parfois comme étant « cet étrange objet théâtral, à la croisée du *one-man-show* et de la soirée poétique[807] ».

De plus, même si le rire n'est pas le seul but recherché par l'acteur (puisque Luchini est là aussi pour transmettre la littérature), la réaction des spectateurs lorsque celui-ci se déclenche au milieu de textes savants démontre néanmoins qu'il se passe quelque chose sur scène et avec le public, une sorte de communion qui viendrait confirmer que le théâtre est également (voire avant tout) une expérience collective ou une « fête collective », notion instaurée notamment par Firmin Gémier à travers sa théorie pour un théâtre populaire : « L'Art, sous forme de Théâtre ou de fête collective, doit servir d'intermédiaire entre les différents courants de la pensée nationale pour les confondre dans une même émotion, dans un enthousiasme commun », disait celui-ci dans la Revue *Ère Nouvelle* le 14 octobre 1920.

De même, le rire dans les spectacles seul en scène de Fabrice Luchini peut aussi être la 'preuve' (ou la marque) que le public comprend les textes difficiles. Car lors de la récitation de ceux-ci, la question qui se pose est la suivante : de quoi est-ce que les spectateurs rient puisque Luchini ne dit pas, à ce moment précis, quelque chose de drôle mais bien au contraire des propos souvent complexes ? Ces textes n'étant pas à proprement parler des textes comiques – en dehors peut-être des *Fables de la Fontaine* qui peuvent faire sourire – , il est donc étonnant que le rire intervienne aussi et par exemple au beau milieu d'un poème de Rimbaud ou bien encore d'un texte philosophique de Nietzsche. Mais on l'a dit, Luchini interrompt parfois le récit pour expliquer de manière ludique et parfois caricaturale le sens de celui-ci. Notre hypothèse est la suivante : les rires causés par les interventions de l'acteur lorsque celui-ci explique 'le sens caché des œuvres' en amusant son public, sont le signe d'une compréhension chez le spectateur, un 'signe d'illumination', comme l'explique d'ailleurs l'acteur lui-même :

> Quand on s'impose cela, et il faut bien que j'invente des choses pour continuer à faire ce métier, quand je veux imposer à un public quinze minutes d'*Une saison en enfer*[808], je vais rencontrer la question : « quel est le secret derrière tout ça ? » Qu'est-ce que ça veut dire, « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles » ? On voit bien ce qu'il veut dire, même si on n'est pas très cultivé. Cette expression me parle ; je ne comprends rien avant, mais je sens au niveau stylistique que c'est quelque chose d'extraordinaire. Tout

[807] « Fabrice Luchini, parler de soi pour mieux parler de l'époque », Fabienne Darge, *Le Monde*, lundi 5 janvier 2009, p. 16.
[808] Arthur Rimbaud, *Poésies – Une saison en enfer – Illuminations*, Louis Forestier, Paris, 1973. On y trouve entre autres le poème le plus récité par l'acteur, à savoir : « Le Bateau ivre ».

> d'un coup, je suis saisi, mais je serais incapable de dire par quoi. Comment ne pas trahir cette somme d'hallucinations, de puissance émotionnelle et créatrice[809] ?

Dès lors, la position de l'acteur répond à deux objectifs : transmettre et faire rire. Mais ce comique aurait une visée plus puissante que le simple fait de procurer un divertissement, car il sert aussi à expliquer les textes en les rendant accessibles au plus grand nombre. Ainsi, après sa récitation du poème de Rimbaud, l'acteur s'amuse : souvenons-nous des propos énoncés par celui-ci à la fin de sa récitation dans son spectacle *Le Point sur Robert* : « Là, on a fait le plus difficile hein, ne vous inquiétez pas. Parce que là je sens qu'il vaut mieux le dire immédiatement[810] », précise l'acteur au milieu d'une récitation. Fabrice Luchini, en ajoutant sa touche personnelle tout en respectant son désir de transmission, prouve qu'on peut rire de tout, même avec pour support un texte savant : « Moi j'aime être élevé par des génies, mais aussi rire, rire, rire, et ne pas m'ennuyer, dit-il. Rire avec Nietzsche, quand il dit : "On ne tue pas par la colère, mais on peut tuer par le rire. Alors, tuons l'esprit de pesanteur"[811] ».

Au théâtre, il y a enfin une autre dimension qui englobe également le caractère comique des seuls en scène de Luchini, c'est bien entendu lorsque celui-ci s'adonne à des parodies. Celles-ci prennent diverses formes : la reconstitution de sa rencontre avec Roland Barthes par exemple ou bien encore le récit du tournage de *Perceval le Gallois* de Rohmer : « Ça commençait comme ça, raconte l'acteur sur scène, [il chante] *Ce fut au temps qu'arbres fleurissent*… Alors là il y en a plein qui se sont dit : "c'est pas pour nous le Chrétien de Troyes !" C'étaient pas des sensibles de l'octosyllabes… […] Et moi j'arrivais comme Fernandel dans *La Vache et le prisonnier*, j'arrivais avec un cheval, c'était ma première scène, […] j'avais 23 ans, Perceval, les cheveux longs, un peu naïf, un peu bête, et le chœur disait "*ainsi en la forêt il entre*" […][812] ». Dans ce passage, Luchini est réellement dans un comique incarné comme tout acteur par un personnage (lui, en ce temps-là) puisqu'il nous transpose dans une situation et un imaginaire qui le sortent de sa position de diseur. Il est debout, n'hésite pas à faire appel à une gestuelle prévue à cet effet, mime, chante et danse sur la musique du film envoyée par la régie. Il y a mise en scène, jeu, comme pour tout spectacle : ce que reçoit le public n'est plus de la littérature, mais une scène à laquelle il rit. Luchini n'est plus simple conteur, mais bel et bien un acteur qui endosse un personnage comique. Nous ne sommes plus du tout dans le registre

[809] Fabrice Luchini, « Approcher le mouvement intérieur des textes, Entretien avec Fabrice Luchini », *loc.cit*.
[810] Voir pour cela notre partie A.I.3.
[811] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », *loc.cit*.
[812] Extrait du spectacle *Le Point sur Robert*, *loc.cit.*

sérieux mais face à un acteur qui offre un moment de situation comique, comique qui est donc à la fois de mots et de gestes.

Mais la forme la plus parodique (et la plus célèbre) est sans aucun doute la récitation que fait l'acteur en verlan de la fable de La Fontaine *Le Corbeau et le renard,* dont voici la retranscription :

Tremaî Beaucor, sur un breha chéper,

Naitteu en son quebé un magefro.

Tremaî Narreu, par l'odeur alléché,

Lui tint à peu près ce gagelan :

« Et jourbon, Sieumon du Beaucor,

Que vous êtes lijo ! que vous me blessen beau !

Sans tirmen, si votre magera

Se rapporte à votre mageplu,

Vous êtes le Nixphé des tehô de ces wab »

A ces mots le Beaucor ne se sent pas de joie :

Et pour trémon sa leubé voix,

Il vreuou un gelar quebé, laisse béton sa proie.

Le Narreu s'en zissai, et dit : « Mon bon Sieurmon,

Apprenez que tout teurfla

Vit aux pendé de luiceu qui le coute.

Cette çonleu vaut bien un magefro sans doute. »

Le Beaucor teuhon et fucon

Raju, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus[813].

Et ce qui prouve en outre que ce comique peut très bien se déplacer entre la scène et la sphère médiatique, c'est que Fabrice Luchini propose souvent cette parodie, dans ses spectacles bien

[813] Texte disponible en PDF [En ligne], sur : http://blog.acversailles.fr/ecoleelementaireaulagnier/public/ce2b/ateliers/les_differentes_versions_de_la_fable.pdf.

sûr (notamment dans celui dédié à l'auteur : *Fabrice Luchini lit La Fontaine*, 2011) mais aussi sur les plateaux télévisés, dans le journal de *France 2* présenté par David Pujadas[814] par exemple, ou dans l'émission « Vivement Dimanche » animée par Michel Drucker[815], parfois même en présence de Bernard Pivot (ce qui rend la prestation encore plus comique). En avril 2020, l'acteur l'a dit à nouveau pour rester en contact avec son public par le biais de son compte *instagram*, lors du premier confinement lié à l'épidémie de la *Covid 19*[816].

Cette parodie rappelle d'ailleurs celle que faisait Pierre Perret en 1994, mais également les prestations de Jean Rochefort dans « Les boloss des belles lettres[817] » ; les deux hommes employant là aussi un langage familier et argotique. Voici pour exemple celle de Pierre Perret :

Maître Corbeau sur un chêne mastard

Tenait un from'ton dans le clapoir.

Maître Renard reniflant qu'au balcon

Quelque sombre zonard débouchait les flacons

Lui dit : « Salut Corbac,

c'est vous que je cherchais.

A côté du costard que vous portez, mon cher,

La robe du soir du Paon est une serpillière.

De plus, quand vous chantez, il paraîtrait sans charre

Que les merles du coin en ont tous des cauchemars. »

A ces mots le Corbeau plus fier que sa crémière,

Ouvrit grand comme un four son piège à ver de terre.

Et entonnant « Rigoletto » il laissa choir son calendo.

Le Renard le lui pique et dit : « Apprends mon gars

[814] « Fabrice Luchini parle verlan chez Pujadas [Buzz TV] », [En ligne], publié le 10 mars 2011, disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/xhiikq.

[815] « Fabrice Luchini conte le corbeau et le renard en verlan », [En ligne], publié le 17 septembre 2013, disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x14tfds.

[816] « Fabrice Luchini récite une fable de La Fontaine en verlan sur *Instagram* », [En ligne], publié le 20 avril 2020, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=JHD_CPa-k30.

[817] Notons que dans ces prestations, Jean Rochefort parodie également Cyrano de Bergerac, Le Petit Prince, Les Misérables et autres grands classiques de la littérature française.

Que si tu ne veux point tomber dans la panade

N'esgourde point celui qui te passe la pommade ... »

Moralité :

On doit reconnaître en tout cas

Que grâce à Monsieur La Fontaine

Très peu de chanteurs d'opéra

Chantent aujourd'hui la bouche pleine.

Mais entendons-nous bien sur ce que nous appelons 'parodie'. *Les Fables de la Fontaine* sont en elles-mêmes déjà une forme parodique, puisque l'auteur Jean de la Fontaine transforme le style épique dans une intention satirique. Le fait que les trois hommes se l'approprient de la sorte renforce donc le caractère proprement dit du processus qui consiste à créer, comme le note Yen-Mai Tran-Gervat dans un article consacré à la question, « un effet particulier de décalage comique du texte par rapport à une norme connue[818] », effet qui suscite le rire par l'élément inattendu. Et, là où Luchini entre à nouveau dans une sphère qui lui correspond, parodier donne au texte une dimension populaire tout en le rattachant dans le même temps à une époque plus moderne. Aussi, pour combiner ces deux cultures (l'une savante, l'autre populaire), Luchini fait le choix de placer ces moments à un endroit précis dans l'agencement du spectacle : « Je n'associe pas le théâtre à un divertissement au mauvais sens du mot, dit l'acteur, mais à un divertissement qui pourrait élever. Je ne donne la version du *Corbeau et le Renard* en verlan qu'à la 52e minute. Si je la mettais plus tôt, je ne pourrais plus rattraper ma salle[819] ».

Nous ne pouvons pas parler de comique au théâtre chez Luchini sans évoquer les pièces dites 'collectives' pour lesquelles l'acteur a eu un rôle – comique – (même si elles ne sont pas nombreuses). Notons pour cela deux pièces essentielles : *Art* de Yasmina Reza jouée de 1994 à 1995 à la Comédie des Champs-Elysées et *Une heure de tranquillité*, dont nous avons parlé précédemment. Dans *Art*, la dimension comique est surtout apportée par les dialogues écrits par l'auteure : « [l]es dialogues de Reza, leur précision chirurgicale, sont plus forts que les interprètes. Quel que soit l'âge des comédiens, la mélancolie affleure sous le rire. Car on rit

[818] Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], publié le 01er septembre 2006, disponible sur : http ://journals.openedition.org/narratologie/372, p.1.

[819] Fabrice Luchini, « Luchini, le démon des belles-lettres », propos recueillis par Michel Braudeau, *Le Monde*, lundi 10 novembre 1997, p. 13.

beaucoup[820] », affirme en effet un journaliste du *Figaro*. La pièce met en scène trois amis de longue date, Serge (joué par Fabrice Luchini), dermatologue et féru d'art contemporain, Marc (joué par Pierre Vaneck), ingénieur aéronautique semblant avoir tout vu et tout connu et Yvan (joué par Pierre Arditi), un peu bohème et souffrant de solitude. Le premier vient d'acheter à un prix exorbitant un tableau entièrement blanc. Si Marc s'offusque de cette acquisition, jugeant la vente de ce tableau comme étant une véritable mascarade, Yvan quant à lui n'a absolument aucun avis sur la question. Les trois personnages se lancent alors dans de longues et mouvementées discussions sur l'art moderne et contemporain et celles-ci se transforment peu à peu en de véritables disputes et règlements de comptes. La pièce a été écrite sur mesure pour les trois acteurs, amis de Yasmina Reza : « Je me suis dit que j'allais écrire pour trois acteurs que je connaissais bien. Comme ils avaient le vent en poupe, la pièce serait peut-être acceptée dans un théâtre privé[821] », dira celle-ci des années plus tard. Pour convaincre ses amis, l'auteure décide par ailleurs de placer les trois rôles sur un même pied d'égalité : « J'ai pris grand soin de maintenir les rôles à égalité. Je savais que si l'un était moins important que les autres, ils ne le joueraient pas. Ainsi, le personnage d'Yvan n'entrant en scène qu'au bout de vingt minutes, je lui ai ajouté une longue tirade pour rétablir l'équilibre[822] ». Pourtant, la répartition des rôles n'a pas été simple, entre autres parce qu'Arditi a d'abord refusé le rôle d'Yvan, préférant celui de Serge : « Je regrette, je ne peux pas accepter un rôle de loser », aurait dit l'acteur, propos que Reza justifie comme suit : « On le distribuait toujours en Don Juan », et alors qu'il accepte finalement, Luchini lui-même en vient à regretter ensuite le rôle que refusait Arditi… Quoiqu'il en soit, la pièce est un succès et le trio qualifié de « haut vol[823] ». Son décor étant très sommaire (un canapé blanc, un fauteuil et un tabouret) et les costumes assez sombres, sa force repose donc (on l'a dit) essentiellement sur les dialogues mais également sur le jeu des acteurs, ceux-ci alternant entre courts monologues intérieurs dits face public et joutes verbales. Ainsi, selon la presse, « Pierre Vaneck est le virtuose du sourire entendu, sa férocité n'a pas de bornes et il glisse entre les mots des abîmes d'interprétations », Pierre Arditi « ne s'effraie d'aucune des faiblesses de son personnage, tour de force d'un acteur en noblesse[824] » et Luchini quant à lui « est dangereusement drôle, flirte comme à son habitude avec le gouffre : brouillon, excessif,

[820] Etienne Sorin, « 'Art' : sans ombre au tableau », *Le Figaro*, n° 22862, lundi 12 février 2018, p. 33.
[821] Yasmina Reza, « Yasmina Reza : comment 'Art' est devenue une pièce culte », propos recueillis par Jacques Nerson, *L'Obs*, [En ligne], publié le jeudi 11 janvier 2018, disponible sur : https://bibliobs.nouvelobs.com/theatre/20180111.OBS0480/yasmina-reza-comment-art-est-devenue-une-piece-culte.html.
[822] *Ibid.*
[823] Olivier Schmitt, « Theatre 'Art' de Yasmina Reza Trois amis de quinze ans », *Le Monde*, lundi 7 novembre 1994, p. 10.
[824] *Ibid.*

imprévisible, il n'hésite pas à gratifier un partenaire dont il vient de manger la réplique d'un 'pardonne-moi' qu'il invente et sur lequel, prédateur du verbe, il rebondit ». On trouve aussi parmi les critiques le fait que ce dernier « présente son chef-d'œuvre avec la gourmandise qu'on lui imagine, tranche, péremptoire, avec l'assurance qu'on lui connaît, fait du Luchini, en somme, mais sans cabotinage excessif[825] ». En mars 1995, la pièce est nommée dans plusieurs catégories à la *9e Nuit des Molières* (au même titre qu'*Un air de famille* de Jaoui et Bacri) : le Molière du meilleur comédien soit pour Pierre Arditi, Fabrice Luchini ou Pierre Vaneck et celui du meilleur metteur en scène pour Patrice Kerbrat ; elle en remporte finalement deux : celui du meilleur auteur et celui du meilleur spectacle privé. Filmée ensuite pour la télévision, *Art* va parcourir et devenir l'œuvre dramatique française contemporaine la plus traduite et la plus jouée dans le monde.

Une heure de tranquillité est quant à elle une pièce de boulevard. Nous sommes ici dans un théâtre de divertissement, le comique est donc à la fois un comique de gestes mais aussi de situation, dans la pure tradition du genre. « Florian Zeller m'a envoyé sa pièce avec un petit mot : "Est-ce que tu as envie de jouer avec d'autres ?", explique l'acteur. J'ai dit : "Evidemment !" J'ai lu. C'était exactement ce que je voulais jouer, c'est-à-dire une pièce de pur boulevard, de divertissement, qui n'a comme ambition que de provoquer des rires. J'avais envie d'un théâtre comique[826]. Dans ce registre théâtral, Luchini se sert pour faire valoir le ressort comique, du scénario certes : nous sommes dans du boulevard, les situations aident à cela ; mais (nous l'avons vu) l'acteur s'autorise également quelques improvisations. Ici encore, il arrive donc aux spectateurs de rire – pour la pièce elle-même – mais aussi pour ce qu'apporte l'acteur au rôle et au personnage, même si cela sort du cadre imposé par l'écriture. Pourtant, comme il est impossible ici de trop user de ce procédé car, à la différence des apartés dans ses seul en scène les mots de l'auteur doivent être dits, pour respecter cette fois le comique de la pièce, le jeu d'acteur de Luchini a dû être naturel et celui-ci a fait appel à une des théories de Jouvet, c'est-à-dire, pour entrer dans le personnage, abolir toute psychologie : « En ce qui concerne mon personnage, je l'ai travaillé sans psychologie[827] » dit en effet Fabrice Luchini. Enfin, on retrouve une autre technique, propre au jeu de Luchini cette fois, cette façon de déjouer : « Plus il avance dans sa carrière, plus il s'approche d'un certain génie dans le non-jeu,

[825] Annie Coppermann, « Theatre 'Art', de Yasmina Reza Blanc, et éblouissant », *Les Echos*, mardi 8 novembre 1994, p. 46.
[826] Fabrice Luchini, « Faire rire, c'est ma nature », *loc.cit*.
[827] Fabrice Luchini, « Une comédie qui finit mal, entretien avec Ladislas Chollat », propos recueillis par Olivier Celik, *L'Avant-Scène*, n°1338, février 2013, p. 82.

à la manière de Michel Bouquet[828] » dira le metteur en scène. Pour les pièces collectives, on s'aperçoit donc que Luchini peut faire rire, à la fois en s'autorisant ses techniques habituelles ('faire du Luchini' en somme) mais aussi en respectant, tout comme pour ses lectures, le texte et la genèse de l'écriture.

Qu'en est-t-il à présent de la dimension comique présente chez Fabrice Luchini lors de ses apparitions médiatiques, au cours desquelles se crée cette image d'acteur 'histrion' et qui définit le comportement de Luchini comme étant destiné à 'amuser la galerie', à 'faire le show' et à 'créer le buzz' dans des émissions populaires et grand public ? La première chose qu'il faut noter, c'est que cette figure médiatique que Luchini entretient depuis l'apparition des talk-shows, l'acteur semble aussi (et paradoxalement) avoir toujours voulu lutter contre, compte-tenu de la place trop importante qu'elle prend parfois, comme il l'explique lui-même :

> Tout dépend de ce que l'on entend par histrion... C'est un terme réducteur, quand même. On m'a collé cette étiquette, notamment parce que j'ai beaucoup joué ce rôle à la télévision. Je vais à la télévision pour vendre mes spectacles ou mes films. Je fais le show parce que c'est la seule façon de détourner leur système : je fiche le bazar, et, quand rien ne va plus, je leur balance du Molière ou du La Fontaine en direct... Choisir le *one-man-show,* c'est faire un pacte contre l'ennui. Cette étiquette d'histrion me fait penser à un mot de Pierre Brasseur dans un dîner où il était invité avec des banquiers. Ces messieurs lui avaient demandé de les faire rire. Brasseur leur avait répondu : « Et vous qui êtes bourrés d'oseille, faites-moi un chèque de 100 000 francs... »[829].

On sent donc chez Fabrice Luchini l'envie irrémédiable de faire rire par ce biais (comme il le fait sur scène) et en même temps, une certaine lassitude à n'être défini que comme tel. Son image est parfois réduite à ce personnage d'amuseur public, tel que nous l'avons énoncé pour Jim Carrey. Il est vrai, pour certains spectateurs de télévision qui ne seraient jamais allés voir Fabrice Luchini sur scène ni même au cinéma, cette image de 'cabot', 'de bon client' sur le petit écran, cantonne alors l'acteur à ce rôle. Dans les discussions de la vie courante, dès qu'on prononce le nom de Luchini, il est fréquent d'entendre certains propos comme : 'Ah oui, il me fait beaucoup rire' ou au contraire 'Ah non, moi je n'aime pas, il en fait trop', comme si décrire ou dire si on apprécie l'acteur, ce serait dire si on aime ou non ses extravagances, et non son jeu d'acteur. Alors sur quoi se basent exactement ces personnes ? Le plus souvent, il semble que ce genre de réflexions émerge de ce que laisse paraître Luchini à la télévision et/ou

[828] Ladislas Chollat, *ibid.*, p. 83.
[829] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », *loc.cit.*

éventuellement de ses rôles comiques au cinéma dans des films très populaires, mais rares sont ceux faisant référence à ses seuls en scène, ni même à ses rôles dans des films plus anciens et d'auteur. Et pourtant, nous l'avons vu, le comique chez Luchini est présent dans chaque domaine, à des graduations différentes. Aussi, plus que le rire, c'est l'excès qui serait ici identifié par ces téléspectateurs. Mais nous parlons bien évidemment ici du public au sens large. Chez Fabrice Luchini, nous sommes donc en présence d'une autre oscillation, entre le sérieux et le comique, ce comique pouvant même aller jusqu'à la drôlerie et cela constituerait un moyen (pour l'acteur et son public) d'anéantir tout esprit de sérieux ; surtout puisque sur scène, il alterne avec des moments graves, comme dans son spectacle *Des écrivains parlent d'argent*. L'acteur explique cela :

> C'est sûr que je ne suis pas de la tradition des acteurs tristes, graves. Je pense d'ailleurs que tout grand acteur est un acteur comique. Michel Bouquet, par exemple, a une part de drôlerie exceptionnelle. Mais, paradoxalement, la part histrionique n'est pas ce qui m'intéresse le plus[830].

> Ce spectacle mêle la gravité et des moments de rire et de plaisir. C'est ma marque de fabrique. Pas l'esprit de comique constant, qui m'assomme, ni l'esprit de sérieux permanent qui, à mon sens, n'est pas théâtral. Je pense, comme Molière, qu'on est quand même là pour divertir. Je ne considère rien comme inférieur. Mon travail, c'est d'oser proposer un programme qui pourrait déprimer n'importe quel mec normal. Ce n'est pas un *stand-up* sur les problèmes sexuels : ça demande un effort, faut se taper Péguy, etc[831].

Né et ayant grandi différemment que pour certains acteurs issus du café-théâtre ou du *one-man-show* (ou même encore du cinéma), le comique chez Fabrice Luchini s'est installé progressivement et ce, en parallèle de ses qualités touchant à l'art oratoire, visibles quant à elles via la récitation des textes littéraires au théâtre ou dans ses débuts dans les films d'auteurs. L'image ambivalente de l'acteur s'étant construite à travers cette dimension comique transparaît dans les personnages incarnés au cinéma, dans son jeu d'acteur dans l'ensemble, mais aussi via sa figure publique. Depuis les années 2000, cette image est le plus souvent associée à cette composante, de sorte que le grand public se souvient parfois (voire seulement) des rôles au cinéma où l'acteur fait rire (les personnages des films de Le Guay et de Ozon représentant les meilleurs exemples) et ce, surtout parce que c'est Luchini qui les incarne. Mais ces spectateurs intègrent également à cela les apparitions médiatiques 'clownesques' et

[830] *Ibid.*
[831] Fabrice Luchini, « Je me dope à la langue française », propos recueillis par Stéphane C. Jonathan, *Sud Ouest*, dimanche 6 octobre 2019, p. Gironde-C2_6, Gironde-C2_7.

histrioniques puisqu'ils y retrouvent cette dimension, alors que Luchini continue de les faire rire autrement. Pourtant, le comique chez Luchini se trouve aussi sur scène, le rire du public surgissant même parfois au beau milieu de textes difficiles. Ce mélange des genres, souhaité et revendiqué par l'acteur comme étant une « marque de fabrique » et qui l'inscrit alors dans un refus de l'esprit de sérieux – tout en le renvoyant dans le même temps à la pensée nietzschéenne qui propose de « tuer l'esprit de pesanteur[832] » – permet de confirmer cette navigation entre deux formes de cultures. Un autre facteur peut induire ces phénomènes : les fois où chez les acteurs, la personnalité est plus forte que le rôle. C'est le cas par exemple, et cela nous permet de poursuivre notre étude comparative, pour Michel Simon et Sacha Guitry.

B.III.5. Des acteurs plus forts que leurs personnages : Michel Simon et Sacha Guitry.

L'idée que nous venons d'évoquer comme quoi le rire chez le spectateur est en partie provoqué (ou tout au moins accentué) par le fait que ce soit Fabrice Luchini dans tel ou tel rôle ou dans telles situations cinématographiques, nous amène en effet à revenir sur cette notion essentielle dans le parcours d'un acteur-star : l'influence que peut avoir aussi, sur ces mêmes rôles ou situations, la personnalité des acteurs. Dans une optique de comparaison avec Fabrice Luchini, Michel Simon (1895-1975) et Sacha Guitry (1885-1957) sont d'excellents supports, tant l'image à l'écran et les composantes individuelles de ces derniers ont impacté le paysage théâtral et cinématographique français. Bien que ces monstres sacrés n'appartiennent pas à la même génération que Luchini, voyons comment ce dernier pourrait néanmoins se rapprocher d'eux dans le fait de véhiculer cette image très forte. Guitry et Simon ont eu un parcours différent de celui de Luchini, compte tenu d'abord que tous deux connaissent le passage du cinéma muet au cinéma parlant, ce qui n'est évidemment pas le cas pour Luchini, né en 1951. Pourtant, nous allons voir qu'il existe certaines similitudes, soit propres à Luchini-Simon (milieu d'origine, langage populaire…), soit propres à Luchini-Guitry (langage soutenu, préférence – dans les débuts en tous cas pour Guitry – du théâtre au cinéma).

Comme Fabrice Luchini, Michel Simon est issu d'une famille de commerçants : son père, charcutier, le destinait d'ailleurs à reprendre la boutique. Sacha Guitry quant à lui, par ses parents tous deux comédiens (le célèbre Lucien Guitry et la comédienne Renée Delmas), berce dans le milieu depuis son plus jeune âge. Comme Luchini toujours (et d'ailleurs comme Terzieff et Auteuil), l'élève Simon et l'élève Guitry n'aiment pas vraiment l'école : Simon n'a qu'une

[832] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », *loc.cit*.

envie, c'est sortir du système le plus tôt possible et Guitry est tellement dissipé qu'il ne reste pas bien longtemps dans un même établissement. Chez Simon pourtant, l'école va être l'occasion pour lui (sa première pour ainsi dire) de 'faire le pitre', dans le but d'amuser ses camarades les plus « malheureux » : « […] je venais au secours des petits malheureux et des petites malheureuses et je cherchais à les faire rire, racontera l'acteur en 1966, je les égayais, ce qui me valait chaque semaine cette petite note de la maîtresse d'école "assez de singeries ! Assez de singeries !"[833] ». Et si Guitry se lance dans le théâtre d'abord en tant qu'auteur – il n'a que seize ans lorsqu'il écrit sa première pièce (*Le Page*, 1901) et connaît le succès à vingt ans avec la suivante (*Nono*, 1905) – , Simon (tout comme Luchini) est attiré quant à lui par la littérature, et à ses temps libres, lit et se confronte aussi à des textes difficiles : des classiques (les auteurs grecs ou Shakespeare) et des ouvrages qui décrivent une certaine nature humaine (Georges Courteline, Alphonse Allais…) ; desquels il va (comme Luchini encore) apprendre des passages entiers par cœur. Dans les débuts donc, le parcours de Luchini rejoint celui de Simon (Luchini amusait les clients du salon de coiffure alors que Simon amusait ses camarades) et Luchini et Simon se plongeaient dans les livres, alors que Guitry était déjà à l'écriture. Tous trois ont enfin un goût prononcé pour les mots.

En revanche, les parcours théâtraux et cinématographiques de Luchini et de Simon/Guitry diffèrent compte tenu de l'époque (et entre autres comme on l'a dit parce que Simon et Guitry connaissent l'arrivée au cinéma du parlant) mais aussi par leurs activités : Simon est d'abord clown, puis danseur, acrobate, professeur de boxe et photographe, Guitry est d'abord illustrateur pour des publicités puis fait ses débuts au cinéma avec un documentaire (*Ceux de chez nous,* 1915). De plus, Simon débute par le théâtre (*Mesure pour Mesure* de William Shakespeare en 1920 puis par de nombreux rôles dans des pièces conséquentes au sein de la troupe de Georges Pitoëff[834]) alors que Luchini débute finalement au cinéma dans *Tout peut arriver* de Philippe Labro en 1969. Ce qui rapproche Luchini de Simon, c'est leur appartenance commune à un milieu très populaire, milieu qu'ils connaissent dans leur jeunesse et qu'ils continueront d'ailleurs de fréquenter (même si Luchini s'en éloigne quelque peu ensuite, alors que Simon en restera très proche toute sa vie). Tous deux seront également reconnus du grand public et de la critique autant par le cinéma que par le théâtre : Simon grâce à son premier rôle dans le film muet *La Vocation d'André Carel* de Jean Choux (1925) puis sur scène, grâce à celui dans *Jean*

[833] Michel Simon, « Michel Simon - Personnalités de notre temps (1966) », [En ligne], publié par *Les archives de la RTS*, [date non mentionnée], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oUr32jgZFdw.

[834] Dans la troupe de Georges Pitoëff, au théâtre de la Comédie des Champs Elysées, Michel Simon jouera dans des pièces de George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Oscar Wilde ou encore Anton Tchekhov.

de la lune qu'il joue dans la troupe de Jouvet en 1929. Cette pièce, qui est adaptée au cinéma en 1931, représente un des premiers grands succès du parlant et donne l'occasion à Simon de prouver son talent aussi par sa voix, celle-ci jouant un rôle important dans ce film. La notoriété de Michel Simon se prolonge dans les films de Jean Renoir : *La Chienne* (1931) et *Boudu sauvé des eaux* (1932, adapté de la pièce de René Fauchois dans laquelle Michel Simon jouait déjà en 1925), ceux de Jean Vigo : *L' Atalante* (1934), d'André Berthomieu : *Le Mort en fuite* (1936), de Marcel Carné : *Drôle de drame* (1937) et *Le Quai des brumes* (1938) ou de Maurice Lehmann et Claude Autant-Lara : *Fric-frac* (1939). Plus tard encore (après ses problèmes de santé), son talent se confirme dans le long métrage de Claude Berri : *Le Vieil homme et l'enfant* (1967) et enfin, dans son dernier rôle : *L'Ibis rouge* de Jean-Pierre Mocky (1975) dans lequel il tourne aux côtés de Michel Serrault et de Michel Galabru. Quant à Guitry, il devient d'abord une figure majeure du théâtre, en tant qu'auteur et acteur, et si Simon n'a jamais affiché une quelconque animosité à l'égard du septième art, il existe en revanche chez Guitry une réelle volonté (en tous cas à ses débuts) de définir le cinéma comme étant inférieur à l'art dans lequel il estime que le jeu d'acteur prend véritablement son essence : le théâtre. Cette vision, qui est donc d'une certaine façon mais à différents degrés, identique chez Guitry et Luchini (et Terzieff), se rapproche de celle de Jouvet, puisque ce dernier considérait le septième art comme purement alimentaire. Notons tout de même que cette préférence est nettement moins radicale chez Guitry car très vite, celui-ci va trouver dans le cinéma un réel potentiel. Elle est inversée chez Simon qui, même s'il a connu un excellent parcours au théâtre, a privilégié sa carrière cinématographique.

Pour mieux comprendre pourquoi Sacha Guitry émet une certaine réserve sur ce que peut apporter le septième art, lui qui devient pourtant, à partir de 1935, un grand metteur en scène de cinéma (*Pasteur*/*Bonne chance !*) ; il faut pour cela remonter à l'arrivée du parlant (*Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland en 1927) et à la confrontation qui a lieu à ce moment-là, entre les personnes qui n'étaient pas forcément pour adopter ce nouveau support (voyant par-là la disparition progressive du théâtre) et ceux qui au contraire y voyaient une continuité (presque une opportunité) car jugeaient possible de faire se réunir les deux formes d'art. En effet, même si les deux premiers films de Guitry sortent dix ans après la naissance du cinéma parlant, le metteur en scène qu'il devient n'en est pas moins sensible à ce qui s'est dressé lors de cette révolution. Guitry se servira d'ailleurs de certaines des idées émergées de cette dite 'bataille'. Parmi les opposants : des écrivains qui reprochaient au cinéma d'avoir, comme l'explique

Mireille Brangé, « abdiqué son statut de langue universelle[835] » puisqu'étant muet, le cinéma permettait (notamment en période de guerre) d' « effacer la barrière des langues[836] ». Mais ce qui retient notre attention, c'est le fait que si dorénavant les acteurs de cinéma allaient pouvoir parler, alors que deviendrait le théâtre ? Allait-t-il effectivement – comme certains le prétendaient – disparaître et si non, comment se passerait la concurrence entre deux formes qui, jadis distinctes par cet usage et ce non-usage de la parole, allaient maintenant peut-être (trop) se ressembler ? Ces craintes, surtout présentes dans les quelques semaines du début du parlant (1929) et finalement assez légitimes de la part des professionnels de ces deux pôles jadis autonomes l'un de l'autre, se répercutaient néanmoins et également sur le public qui découvrait pour sa part certaines failles de ce nouveau système de synchronisation (décalages entre le son et l'image), notamment lorsqu'il s'agissait de doubler certains acteurs (*dubbing*). « Le passage du muet au parlant a d'abord été une régression totale », rappelle dans son ouvrage *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)* Martin Barnier citant Jean Mitry. Celui-ci compare d'ailleurs ce nouveau procédé à celui qui s'opère au théâtre : « […] il suffisait de placer une caméra devant des gens assis qui bavardaient. […] on n'avait qu'à filmer une pièce de théâtre[837] », dit Mitry en pointant l'idée que le cinéma apparaissait alors comme étant « foutu[838] ». Mais l'apparition du parlant allait aussi avoir une influence sur les acteurs et sur le jeu lui-même : « C'est le jeu des acteurs qui perd sa puissance puisque la voix atténuera un geste et dépeindra un état d'âme, affirme à nouveau Jean Mitry ; c'est tout une gamme de la technique, de la plus classique à la plus audacieuse qui s'évanouit devant la phrase brutale qu'elle s'appliquait alors, à suggérer de manière concrète ; ce sont toutes les valeurs du cinéma, toute son originalité transcendante, renversées, dénaturées, défigurées, répudiées…[839] ». Ainsi, selon Martin Barnier, « [l]a perte de la 'magie' qu'exerçait le film silencieux ne permet pas à nombre de contemporains d'apprécier immédiatement le parlant[840] ».

---

[835] Mireille Brangé, « Pourquoi le cinéma devrait-il parler ? », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 4, Presses Universitaires de France, février 2009, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-97.htm, p. 98.
[836] *Ibid.*
[837] Jean Mitry, « Entretien avec Jean Mitry », *Cinématographe*, n° 47, mai 1979, p. 18 à 23, cité par Martin Barnier, in *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Céfal, Liège (Belgique), 2002, p. 73.
[838] *Ibid.*
[839] *Ibid.*
[840] Martin Barnier, in *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, *op.cit.*, p. 74.

Là où il faut insister, c'est que cette naissance a en France (comme aux Etats-Unis d'ailleurs) poussé certains grands acteurs de théâtre à se tourner vers le cinéma ; c'est donc aussi en cela que leur jeu sur scène et sur grand écran se modifie. Inversement, les producteurs allaient chercher des acteurs capables d'articuler correctement un texte, et ne trouvant pas forcément ces qualités chez les acteurs du cinéma muet, se tournent vers des comédiens issus du théâtre. S'inspirant du répertoire de ce domaine, beaucoup de films vers 1931 prennent alors l'allure d'adaptations (théâtrales)[841] comme s'il s'agissait simplement de « photographier le théâtre ». C'est ce qu'explique Georges Sadoul, toujours cité par Martin Barnier : « A ses débuts, le *Parlant* 100% avait souvent photographié le théâtre. Les metteurs en scène de Broadway avaient été appelés à Hollywood pour y enregistrer le répertoire. Le public était hypnotisé par les dialogues et les acteurs, mais les techniques critiquaient ces essais maladroits, coupés en scènes et en actes. […] Les premiers appareils sonores étaient d'une part immobilisés dans de lourdes cabines insonores ; la disparition des travellings achevait de ramener la technique vingt ans en arrière[842] ». Mais après les premiers films parlants, ce climat d'inquiétude – qui fut par ailleurs l'occasion pour certains théoriciens du théâtre (comme Antonin Artaud) de redéfinir celui-ci – se dissipa peu à peu et les auteurs prirent le parti de se servir de cette nouveauté en s'investissant de plus en plus vers la création de films. Sacha Guitry y voit par exemple le moyen de 'donner des voix' à son documentaire (*Ceux de chez nous*), celui-ci devient un film parlant qui sort en 1952 avec parmi les voix : celle de Sarah Bernhardt, de la Duse et de son père Lucien.

Pour Sacha Guitry, le cinéma constitue donc (dans les premiers temps) un moyen supplémentaire de servir le théâtre et plus encore, de le prolonger, tel que l'exprime Christian Viviani : « D'un côté, le cinéma ne servirait qu'à donner de l'éternité au phénomène éphémère du théâtre[843] », posant dans le même temps la problématique suivante : « […] cette mise en abyme est-elle une théâtralisation du cinéma ou un glissement du théâtre vers le cinéma[844] ? ». Viviani fait référence au fait que Guitry s'amusait en effet à 'brouiller les pistes' entre les deux formes d'art, en insérant des éléments cinématographiques dans ses pièces, et inversement. Dans la plupart de ses films, le metteur en scène place le spectateur dans des conditions

[841] « […] vers 1931, un tiers des films français avait une source théâtrale » souligne Mireille Brangé, « Pourquoi le cinéma devrait-il parler ? », *op.cit.*, p. 98.
[842] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 1949, 9è édition, 1972, p.232-233, cité par Martin Barnier, in *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934), op.cit.*, p. 75.
[843] Christian Viviani, « Un art de l'autoportrait : Les rôles historiques de Sacha Guitry », *Positif*, n° 561, novembre 2007, p. 91.
[844] *Ibid.*

semblables à celles mises en œuvre pour une représentation théâtrale. Comme le dit Alain Boillat dans un article consacré aux premiers films parlants : « L'intérêt manifesté par Guitry pour des parties introductives dans lesquelles il s'adresse plus ou moins directement au public trouve probablement sa source dans un souci d'offrir un simulacre visant à restituer sur l'écran les conditions de la transmission d'une représentation théâtrale, c'est-à-dire une coprésence du public et de l'acteur dans le même espace-temps[845] ». Dans *Faisons un rêve* par exemple, un des premiers films parlants de Guitry sorti en 1935, la bande annonce indique que « [c]ette comédie est précédée d'un prologue auquel on a bien voulu prêter leur fugitif, inestimable et précieux concours » et précise en outre qu'il « permettra d'applaudir Sacha Guitry et Raimu pour la première fois dans un même film[846] » ; le prologue fait ainsi défiler tous les grands noms du théâtre (entre autres : Michel Simon et Arletty). Dans *Le Roman d'un tricheur* (1936), c'est même le film dans son ensemble qui prend l'allure d'une description orale d'images muettes commentées par la *voix-off* de Guitry, celui-ci étant, à l'écran, occupé à écrire à une terrasse de café, ce qui renvoie bien évidemment au cinéma muet. Le film débute par la scène de l'homme en question retournant des cartes, et les images qui se déroulent en même temps annoncent le titre du film ; la *voix-off* affirmant quant à elle : « J'ai imaginé ce film et l'ai réalisé moi-même[847] ». Ainsi, explique Raphaëlle Moine dans un article intitulé « *The star as the 'great man' in French cinema : the example of Sacha Guitry* », « [l]'auteur et le narrateur/personnage sont ainsi fusionnés en une seule personne et prennent le contrôle de l'histoire par le discours[848] » ; de même que note Noël Herpe dans une conférence intitulée « Sacha Guitry auteur, acteur, amateur » : « [d]ans *Le Roman d'un tricheur*, le comédien est montré mais c'est surtout la voix de l'auteur qui lui redonne une forme », insistant par-là sur le fait que Guitry n'a cessé de faire l' « effigie de l'acteur qui a joué[849] ». Plus tard encore, en 1943, dans *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, l'objet filmé n'est rien d'autre qu'un livre que Guitry feuillette ; puis

[845] Alain Boillat, « La perpétuation de l'oralité du 'muet' dans quelques incipit filmiques des premières années du parlant », in *Cinémas*, vol. 20, n° 1, automne 2009, [En ligne], disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v20-n1-cine3638/039271ar/, p. 122.

[846] Sacha Guitry (réal.), *Faisons un rêve*, Cineas, sorti en France le 31 décembre 1936, Films Sonores Tobis, 86 min, bande annonce du film, [En ligne], publié par Gaumont, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=SgPW9YDuX18.

[847] Sacha Guitry dans *Le Roman d'un tricheur*, Cineas, sorti en France le 19 septembre 1936, Films Sonores Tobis, 81 min.

[848] Raphaëlle Moine, [traduit de l'anglais], « The star as the 'great man' in French cinema : the example of Sacha Guitry », in *Studies in French Cinema*, vol. 4, n° 1, 2004, p. 81.

[849] Noël Herpe, « Sacha Guitry auteur, acteur, amateur - Noël Herpe », cours de cinéma donné par Noël Herpe au *Forum des images* (Paris) le 14 juin 2019, [En ligne], publié par *Le Forum des images* le 26 juin 2019, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=jbFch8_x3w4.

à nouveau en 1954, le générique de *Si Versailles m'était conté* présente le défilé de tous les acteurs du film.

Réfractaire au cinéma dans les premiers temps (Guitry reproche à ce médium de montrer des acteurs « qui ont joué » alors qu'au théâtre « les acteurs jouent[850] »), l'homme va pourtant grâce au cinéma parlant trouver une autre façon de faire du théâtre. Et pour cela, il va utiliser ce qui le caractérise le plus : sa voix, que cette dernière soit employée lorsqu'il est acteur dans les films ou en *voix-off* quand il en dirige la mise en scène. Ses acteurs prennent alors ce fameux 'ton Guitry', ton que Fabrice Luchini imite d'ailleurs de temps à autre sur scène et/ou dans les médias. Avant de tourner, Guitry organise des réunions, comme le faisait Stanislavski ; celles-ci étant consacrées à la lecture des scénarios qu'il écrit : on retrouve ici la fameuse méthode de la table ronde utilisée le plus souvent au théâtre. Au cours de ces 'réunions', Guitry donne à ses acteurs ce 'ton' propre au cinéaste lui-même. Le rapport singulier qu'entretenait Guitry avec le jeu d'acteur induisait donc sur sa façon de faire et de concevoir le septième art. Assez éloigné finalement de son père Lucien Guitry, qui excellait pour sa part dans un jeu naturaliste hérité d'André Antoine, « Sacha Guitry va au-delà de ça, explique Noël Herpe, il le surenchère, il le déconstruit à la fois et il crée dans son théâtre et dans son cinéma encore plus, une sorte de sur-théâtralité qui imiterait le virtuosité du comédien de théâtre au point d'en dévoiler les ficelles[851] ».

Malgré les premières réticences de Guitry, il existe entre lui, Simon et Luchini un réel point commun, c'est cette navigation perpétuelle entre la scène et l'écran : de 1920 à 1975, Michel Simon va jouer dans cinquante-cinq pièces et dans cent-un films. De là naît une conséquence directe ou indirecte : leur capacité à changer de registres et à offrir au public un éventail d'émotions différentes, capacité que l'on retrouve chez les trois hommes mais aussi chez les acteurs qui seront dirigés par Guitry. Ce dernier a réalisé treize films à sujet historique, dont cinq viennent du théâtre : *Pasteur* et *Le Mot de Cambronne* (1937) ; *Le Comédien* (1948), *Le Diable boiteux* (même année) et *Deburau* (1950). Guitry-acteur y incarne à tour de rôle un savant (Pasteur), un officier et deux hommes politiques (Cambronne, Talleyrand, Barras), trois artistes (Malibran, Debureau et Lucien Guitry) et six souverains (François Ier, Napoléon III, Napoléon, Louis XIV, Louis XV et Louis XI). L'acteur incarne même parfois plusieurs rôles au sein d'un même film et reprend également certains personnages de l'un à l'autre. Selon Jean-

[850] La phrase exacte de Guitry étant : « Le théâtre, c'est du présent ; Le cinéma, c'est du passé ; Au théâtre les acteurs jouent ; Au cinéma, ils ont joué », in *Cahiers franco-allemands*, n° 5, mai 1942.
[851] *Ibid.*

Laurent Cochet dans son ouvrage consacré à l'homme de théâtre et de cinéma, cela s'explique par le fait que l'acteur *guitryesque* n'est pas un acteur « qui compose » : « [l]'acteur type de Guitry est une personne qui pourrait paraître banale […]. Toutefois, à cette banalité, qui est une politesse, doit s'allier un goût parfait, une délicatesse de touche, cocasserie au besoin, de la tenue, de la distinction, sans composer, afin de pouvoir passer avec souplesse de François Ier ou du duc de Morny à un simple bourgeois parisien[852] ». On a donc encore ici une autre similitude avec le jeu de Luchini, si l'on se souvient en effet des propos de celui-ci au sujet de son rôle dans *Ma Loute*, lorsqu'il répond à Bruno Dumont : « Prenez quelqu'un d'autre, je ne suis pas un acteur qui compose de manière évidente[853] », propos qui rappellent par ailleurs une seconde affirmation de l'acteur en 2012, au sujet d'un éventuel projet de jouer Jouvet : « Je ne veux pas composer, me maquiller, me déguiser. Je peux me déplacer d'un univers à un autre, mais je ne sais pas tout jouer[854] ». Enfin, comme le dit Christian Viviani, « Pasteur, Napoléon, Napoléon III, Malibran, Talleyrand ou Debureau, ce ne sont que Guitry se dépeignant sous les traits de Pasteur, de Napoléon ou de Debureau[855] », de la même manière que dans ses rôles, Fabrice Luchini reste finalement Fabrice Luchini. Dans ces types de rôles, la personnalité de l'acteur-star influe donc sur le personnage.

Il y a ensuite une manière commune d'abord entre Simon et Luchini puis entre Guitry et Luchini d'aborder les rôles en termes de langage. En effet, si le physique si particulier de Michel Simon est d'abord une aubaine pour le cinéma muet – et on pourrait penser alors que l'acteur aurait pu briller au cinéma surtout (voir uniquement) par son image – , c'est pourtant finalement grâce à la parole et à ce langage « disgracieux » (pour reprendre les termes de Gwénaëlle Le Gras dans son ouvrage *Michel Simon, l'art de la disgrâce*[856]) que l'acteur attire l'attention. Comme chez Luchini, son jeu d'acteur est basé avant tout sur le maniement des mots, qualité que les deux hommes ont certainement bâti grâce à leurs lectures d'ouvrages littéraires. Autre similitude ensuite : le langage cinématographique de Simon est le plus souvent familier. En effet, s'il est surtout présent chez Luchini au théâtre dans ses apartés aux spectateurs ou dans ses apparitions télévisuelles, il l'est chez Simon dans ses rôles au cinéma : dans *Jean de la lune* par exemple, comme le précise Gwénaëlle Le Gras, « [a]ussi atypiques que sont son physique, l'élocution et le timbre de sa voix font d'emblée forte impression. Le ton est chantant, chaud, naïf et populaire,

[852] Jean-Laurent Cochet, in *A la rencontre de Sacha Guitry, op.cit.*, pp. 38-39.
[853] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut qu'Hollande arrête de dire que ça va mieux" », *loc.cit*.
[854] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Je ne vois pas comment les acteurs peuvent vivre sans théâtre" », *loc.cit.*
[855] Christian Viviani, « Un art de l'autoportrait : Les rôles historiques de Sacha Guitry », *loc.cit*.
[856] Gwénaëlle Le Gras, *Michel Simon, L'art de la disgrâce*, Scope, Paris, 2010.

et sa voix proche d'une voix de fausset bien qu'irrégulière[857] ». C'est le cas aussi dans *Les deux vérités*, film moins connu réalisé par Antonio Leonviola en 1952 où l'on retrouve sa « gouaille populaire[858] ». Ainsi, tout comme Luchini, Simon incarne par ce langage un certain type social mais, quand il n'en use pas, comme dans ses rôles de bourgeois et comme Luchini le plus souvent au cinéma, il renvoie à une autre forme de catégorisation. C'est ce que précise à nouveau Gwénaëlle Le Gras :

> Michel Simon prête à ses personnages un langage souvent familier, argotique voire grivois. En parlant l'argot, ils se démarquent socialement et lancent un défi à une société dont ils rejettent les normes. […] L'argot favorise aussi le contournement de certains tabous du langage courant et désamorce par le rire, la crudité ou la violence des faits rapportés. […] De plus, Michel Simon parle très souvent d'une voix forte, il « croasse ». Il peut même être grossier à l'égard des femmes[859].
>
> Par contre lorsque son langage n'est pas fleuri, dans ses rôles de bourgeois, Michel Simon peut irriter ou amuser par l'excès de tournures distinguées ou l'austérité de ses propos […] Son ton hautain peut aller jusqu'au mépris[860].

Ce côté populaire, on ne le retrouve pas en revanche directement chez Sacha Guitry. Car à la différence de Simon, qui a joué tout au long de sa carrière avec cette image « disgracieuse », Guitry pour sa part s'est construit une image de séducteur, de **«** grand-homme » pour reprendre cette fois le terme de Raphaëlle Moine. Celle-ci note d'ailleurs que « [d]ans ces films il [Guitry] incarne des maîtres de la langue. Ces personnages ressemblent beaucoup à son image publique : ils ont le même aspect, les mêmes habilités rhétoriques, la même misogynie[861] » ; « [o]n peut envisager, poursuit-elle, les personnages comme des masques qui exposent la personnalité de l'auteur plus qu'ils ne la cachent[862] ». Guitry incarne donc parfaitement, selon Gwénaëlle Le Gras à nouveau, « l'esprit de Paris de la première moitié du vingtième siècle[863] ». L'image cinématographique de Guitry et celle de Simon diffèrent sur ce point et pourtant, en dehors du prologue de *Faisons un rêve* dans lequel Michel Simon n'a qu'une seule réplique, Sacha Guitry et ce dernier ont collaboré sur *La Poison* (1951), *La Vie d'un honnête homme* (1953) et *Les 3*

[857] Gwénaëlle Le Gras, *ibid*., p. 25.
[858] *Ibid*., p. 19.
[859] *Ibid*., pp. 32-33.
[860] *Ibid*., p. 33.
[861] Raphaëlle Moine, [traduit de l'anglais], « The star as the 'great man' in French cinema : the example of Sacha Guitry », *op.cit*., p. 77.
[862] *Ibid*.
[863] Gwénaëlle Le Gras, « Michel Simon chez Sacha Guitry, la figure du double idéal », in *Double jeu*, n° 3, 2006, [En ligne], publié le 06 juillet 2018, disponible sur : http://journals.openedition.org/doublejeu/1890, p. 87.

font la paire (1957). Si la comédie de boulevard et le film historique en costumes représentent les deux genres majeurs de la filmographie de Guitry (films dans lesquels il joue et produit donc bien, selon Raphaëlle Moine, « l'image d'un 'grand homme' »), [l]es seules vraies exceptions sont *La Poison* et *La Vie d'un honnête homme*, poursuit celle-ci, deux films sans l'acteur-Guitry mais mettant en jeu Michel Simon ». Or, dit-elle, « ces films sont emblématiques d'un 'réalisme noir' cynique et amer[864] ». Ainsi, nous sommes en mesure de penser que Guitry choisit Simon – entre autres pour régler ses comptes avec la société[865] – mais surtout pour incarner des types de personnages qu'ils n'auraient peut-être pas pu jouer lui-même. L'auteur Guitry n'est alors plus séducteur et laisse place, grâce au côté populaire de Simon, « au cynique persifleur[866] ». Même si les images des deux hommes sont pour le coup assez différentes, la vision de Guitry et de Simon sur le jeu d'acteur est quant à elle tellement semblable que dans *La Poison* et *La Vie d'un honnête homme,* Simon acteur devient le double de Guitry auteur[867].

Chez Guitry, l'emploi du langage se traduit aussi par toutes sortes de techniques (qu'il attribue d'ailleurs autant à lui-même qu'à ses acteurs), c'est-à-dire : une bonne respiration, un souffle, une diction et une articulation parfaites. De même que nous retrouvons ces dernières qualités chez Luchini, Guitry donnait lui aussi à son langage une musicalité. C'est ce qu'explique Jean-Laurent Cochet :

> On remarquera par exemple qu'il y a des *masses sonores* chez Guitry, qu'il y a une sorte d'architecture musicale. Ce n'est jamais du tout-venant, et n'a jamais la pauvreté d'un dialogue de télévision. Ce qu'il faut arriver à mettre en valeur, c'est un style, ce qu'Arletty appelait le « chic »[868].
>
> La façon dont le comédien phrase son texte en influence considérablement le sens. Si cela est vrai dans tous les styles de théâtre, ça l'est davantage encore pour les pièces de Guitry. La direction est quasiment musicale ; elle se concentre sur la cadence[869].

Les acteurs 'formés' chez Guitry (sa direction pouvant s'apparenter à un réel enseignement) devaient donc respecter ce « style » particulier, ce que Luchini appelle « la note juste[870] », c'est-

[864] Raphaëlle Moine, « The star as the 'great man' in French cinema : the example of Sacha Guitry », *op.cit*., p. 79.
[865] Voir pour cela le chapitre « Guitry-Simon ou la sublimation de deux disgrâces », in *Michel Simon, L'art de la disgrâce*, *op.cit*, pp. 60-61.
[866] Gwénaëlle Le Gras, in *Michel Simon, L'art de la disgrâce*, *ibid*., p. 61.
[867] Voir pour cela l'article de Gwénaëlle Le Gras, « Michel Simon chez Sacha Guitry, la figure du double idéal », *loc.cit*.
[868] Jean-Laurent Cochet, in *A la rencontre de Sacha Guitry*, *op.cit*., p. 45.
[869] *Ibid*. p. 61.
[870] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : " Le génie de Molière, c'est de donner leur chance à tous les personnages" », *loc.cit*.

à-dire et encore une fois la recherche de la sonorité des mots. Or, Cochet nous informe que tous les acteurs n'étaient pas susceptibles de correspondre à ce style : « Il a écrit pour tous les emplois, tous les physiques, tous les caractères. Mais tout le monde ne peut pas jouer ce style-là. Il faut être accordé. […] On ne peut pas jouer Guitry en se laissant aller à la facilité, garder la tête froide tandis que le cœur caracole. […] Aucune œuvre de Guitry ne peut être interprétée sans intelligence[871] ». C'est par-delà (entre autres) qu'est née la passion extrême de Fabrice Luchini pour Sacha Guitry, celle-ci étant équivalente à celle de Jouvet : « Ma passion pour Guitry a été obsédante, complète, maniaque même, raconte en effet l'acteur. J'ai dû voir certains de ses films une bonne centaine de fois pour m'accorder à ce souffle inouï, pour observer le plus en détail son jeu qui dépasse toutes les théories[872] ». Comme pour Jouvet et d'autres hommes de théâtre, de cinéma ou de littérature, Luchini fait souvent référence à lui, soit en le citant, soit en le nommant, comme par exemple lorsqu'il explique au monde journalistique comment il aborde son entrée en scène : « Je ne juge pas ceux qui passent quatre heures dans leur loge à se concentrer mais moi, j'arrive deux minutes avant l'entrée en scène, dit Luchini. Je parle au régisseur d'argent, de politique, de femmes et, quand il faut commencer, j'essaie de lui dire, comme Guitry : "Attends une seconde, j'ai deux mots à leur dire et je reviens tout de suite". C'est ma méthode[873] ». Ces propos faisant bien entendu référence à la célèbre phrase de Guitry : « Jouer la comédie, c'est avoir un rendez-vous d'amour tous les soirs à 9 heures avec mille personnes[874] », citation extraite du recueil de Sacha Guitry « Toutes réflexions faites » et présent notamment dans l'ouvrage collectif écrit par Olivier Barrot et Raymond Chirat : *Sacha Guitry, L'homme-orchestre*. Dans la sphère cinématographique et même scientifique, l'adéquation entre Fabrice Luchini et Sacha Guitry est d'ailleurs maintes fois exprimée. Nicolas Pariser affirme par exemple à propos de son film *Alice et le maire* (pour lequel nous avons évoqué chez Luchini un jeu sobre) : « Tourner avec Luchini, c'est un peu comme avec Sacha Guitry ou Louis Jouvet. On a le ton du film[875] ». Dans son article « Luchini 'à la Guitry' », David Vasse établit lui aussi quelques correspondances : « 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' ? […] Depuis vingt ans, […] un acteur français s'est distingué par quelques accents 'guitryesques', le seul en tout cas à avoir su

[871] Jean-Laurent Cochet, in *A la rencontre de Sacha Guitry*, *op.cit*., p. 38.
[872] Fabrice Luchini, « Préface » à l'ouvrage de Jean-Laurent Cochet, *A la rencontre de Sacha Guitry*, *ibid*., p. 7.
[873] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, Ça a débuté comme ça*, *op.cit*., p. 19.
[874] Olivier Barrot et Raymond Chirat, *Sacha Guitry, L'homme-orchestre*, Découvertes Gallimard Littératures, Paris, 2007, p. 104.
[875] Nicolas Pariser, « Nicolas Pariser : "Je souhaitais faire l'éloge du compromis" », *loc.cit*.

imposer une image, une expressivité, une langue dignes du maître : Fabrice Luchini[876] ». Et Vasse justifie son parallèle autant par l'image qu'il véhicule : « [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[877] » que par les rôles de l'acteur au cinéma : « 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[878] ». Ce qu'il faut dire aussi, c'est que dans sa direction d'acteurs, Sacha Guitry préconisait de ne pas incarner le personnage : pour être acteur, il s'agissait pour celui-ci d' « avoir l'air d'être un acteur » ; comme il l'exprime dans *Théâtre je t'adore* :

> Car il faut aussi avoir l'air d'un acteur ou d'une actrice quand on est réellement destiné à jouer la comédie.
>
> Si vous n'avez pas l'air d'un acteur ou d'une actrice, vous n'aurez jamais l'air, en scène, d'un homme du monde ou d'une chiffonnière. […]
>
> […] il est indispensable qu'un acteur ait bien l'air d'un acteur, s'il veut posséder un jour toutes les expressions.
>
> Voyez tous les grands comédiens : comme ils ont l'air d'acteurs ! Frédérick Lemaître, José Dupuis, Régnier, Coquelin, Baron, Geoffroy, Arnal, Lesueur, Parade – tous enfin. Ils sont excessifs dans leur taille, dans leur allure, dans leurs traits et dans leur voix. Je crois bien qu'il faut avoir un peu trop de tout pour être un grand acteur. Mais pour être un acteur, pour être un simple acteur il faut avoir du charme, et je vous en reparlerai, avec votre permission[879].

Guitry insiste sur l'importance avec laquelle un acteur doit soigner son apparence : être distingué comme il l'était lui-même. Mais à travers elle, c'est aussi l'idée de jeu qui est questionnée et ce rapport entre l'acteur et sa personnalité, personnalité qui s'investit donc ensuite dans le rôle. Dès lors, chez ces acteurs dont la personnalité influe fortement sur les personnages – « [c]ertains acteurs ont une personnalité telle, affirme en effet Frédéric Sojcher, qu'ils incarnent le même personnage, de film en film (Louis Jouvet, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini). Le cinéaste fait appel à eux pour ce qu'ils sont. Ils irradient le film de leur aura[880] » – , la théorie selon laquelle ces acteurs-ci n'auraient pas besoin de jouer (puisqu'alors il leur suffit d'être eux-mêmes) est valable dans le sens contraire : Guitry affirme pour sa part qu'il ne

[876] *Ibid., p. 136.*
[877] *Ibid.*
[878] *Ibid.*
[879] Sacha Guitry, in *Théâtre, je t'adore*, Omnibus, Paris, 1996, p. 31.
[880] Sojcher Frédéric, « Le syndrome du vampire », *loc.cit.*

cesse de « jouer du matin au soir ». C'est pourquoi nous pouvons trouver les deux affirmations suivantes et contradictoires ; la première exprimée par Michel Simon, la seconde par Sacha Guitry :

> Je n'ai jamais joué la comédie de ma vie, j'essaie de vivre un personnage […]. Je n'aime pas les comédiens, j'ai horreur de ça. Je n'aime pas qu'on me joue la comédie. Pour moi, ma vie au théâtre est une chose très réelle, très précise, je ne truque pas au théâtre. Quand je souffre, je souffre véritablement et quand je suis heureux, je suis heureux véritablement. Je ne joue pas la comédie, j'ai horreur de ça et j'ai horreur des gens qui me jouent la comédie[881].

> Je joue du matin au soir, je ne cesse jamais de jouer. Je ne pense pas que tout le long de ma vie il put en être autrement. Mon double c'est moi même. L'initial c'est le comédien[882].

Nous sommes donc amenés à conclure que chez ces acteurs qui usent en permanence de leurs personnalités pour incarner le rôle, 'ne pas jouer la comédie' et 'la jouer tout le temps' serait finalement une seule et même chose. Et ceci est aussi une marque de l'acteur-star. C'est comme s'il y avait entre le fait de 'ne pas jouer' ou de 'jouer', ou encore de 'surjouer' ou de 'déjouer', certaines frontières avec lesquelles, en dehors de toute forme de théorisation, Guitry, Simon et Luchini bravent ou respectent, soit pour incarner le rôle, soit au contraire pour s'en distancier. C'est bien de cette frontière dont parle Guitry lors de son éloge à Michel Simon dans sa dédicace à l'acteur au début de *La Poison* : « Car, entre le moment où vous cessez d'être vous-même et celui où vous jouez votre rôle, il est impossible de voir la soudure. Et il en va de même lorsque, cessant de jouer, vous redevenez vous-même. Si bien que, en principe, il n'y a aucune raison d'interrompre les prises de vue[883] ». Précisons de même que Simon n'entre pas dans ces acteurs sensibles critiqués par Diderot[884], c'était en effet et plutôt un comédien réfléchi, qui faisait appel à ses souvenirs, son observation, pour construire ses personnages. Et sur le fait que cette frontière soit donc parfois invisible entre l'acteur et son personnage, soit au contraire (comme le préconisait Jouvet) qu'il faille effacer sa propre personnalité au profit du rôle, Fabrice Luchini précise finalement qu'à travers tout cela, rien n'est figé car tout dépend de chaque interprète :

---

[881] *Michel Simon,* « Michel Simon - Personnalités de notre temps (1966) », loc.cit.

[882] Sacha Guitry dans son film *Le Comédien* (1948), cité par Gwénaëlle Le Gras, « Michel Simon chez Sacha Guitry, la figure du double idéal », *op.cit., p. 86.*

[883] Sacha Guitry au début de *La Poison* (1951).

[884] « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes », Denis Diderot, « Paradoxe sur le comédien », in *Ecrits sur le théâtre II Les acteurs,* Pocket, 1995, p. 77.

> Michel Bouquet me disait toujours : Il faut que tu deviennes normal, apathique. Là, le public peut rentrer dans l'histoire que tu lui racontes. Un acteur n'a pas le droit d'être pittoresque. Jouvet aussi recommandait la même chose à ses élèves du Conservatoire... Mais le mystère, c'est que ces deux maîtres qui chérissent la dépersonnalisation sont en fait des acteurs à la personnalité écrasante... Sans doute n'est-il pas possible d'énoncer une théorie, un mode d'emploi du jeu de l'acteur : il n'y a que des pratiques d'acteurs singulières[885].

De ce point de vue, Fabrice Luchini, dans sa pratique de jeu d'acteur, s'inspire à la fois des expériences d'acteurs de Guitry et de Simon mais aussi de celles théorisées par Jouvet. Et quoiqu'il en soit, en brisant ainsi la frontière entre le personnage et l'acteur qui l'interprète, Guitry, Simon et Luchini entrent dans la définition de l'acteur-star ; même si nous souhaitons émettre ici un petit bémol en ce qui concerne Simon car, comme l'indique Gwénaëlle Le Gras, « Michel Simon n'a jamais été une star du cinéma français. Il amuse, intrigue ou inquiète les foules, mais sans jamais atteindre les sommets du box-office[886] ». Très souvent en effet, la tête d'affiche revenait à des acteurs illustres tels que Tino Rossi (*Naples au baiser de feu*, Augusto Genina, 1937), Jean Gabin (*Le Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938) ou encore Gérard Philipe (*La Beauté du diable*, René Clair, 1950). Il faut attendre 1967, avec *Le Vieil homme et l'enfant* de Claude Berri, pour que l'acteur se voit être l'unique tête d'affiche, ce qui arrive somme toute assez tard dans sa carrière. Enfin, dernière similitude entre le parcours cinématographique de Luchini et celui de Simon : les personnages qu'ils incarnent sont basés sur une certaine excentricité. Soit ils sont ridicules et antipathiques, soit au contraire ridicules mais finalement sympathiques. C'est le cas chez Simon dans : *Lac aux dames* (Marc Allégret, 1934) ; *Le Ruisseau* (Claude Autant-Lara, 1938) ; *Au bonheur des dames* (André Cayatte, 1943) ; *Drôle de drame* (Marcel Carné, 1937) ; *Circonstances atténuantes* (Jean Boyer, 1939) et ça l'est chez Luchini dans : *Hommes, Femmes : mode d'emploi* ; *Le Coût de la vie* ou encore *Potiche*. De même, les personnages incarnés par Simon et Luchini dans les films sont souvent des êtres exclus de la société (ou qui se veulent comme tels) : *La Chienne* et *On purge bébé* (Renoir, 1931) chez Simon, *Les Femmes du sixième étage* ou *Alceste à Bicyclette* chez Luchini ; soit des hommes manipulés par leur femme (*La Chienne*, *On purge bébé* chez Simon, *Les Femmes du sixième étage* et *Potiche* chez Luchini) ou en proie à une certaine folie : *Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1946) et *La Comédie du bonheur* (Marcel L'Herbier, 1942) chez Simon ; *Jean-Philippe* et *Ma Loute* chez Luchini. Théâtralement parlant, comme pour Fabrice Luchini, on n'a jamais proposé à Michel Simon d'entrer à la Comédie Française ; ce qui fut d'ailleurs

[885] Fabrice Luchini, *Télérama*, 1996, propos extraits [En ligne] sur : https://films7.com/note/1294.
[886] Gwénaëlle Le Gras, in *Michel Simon, L'art de la disgrâce*, *op.cit*., p. 9.

un regret pour beaucoup à l'époque, comme le souligne par exemple l'écrivain Albert Dubeux :

> Nous sommes nombreux à prier Michel Simon d'entrer à la Comédie-Française où sa place est marquée depuis longtemps : un administrateur intelligent refuserait-il de l'engager ? Certes, il n'aborderait pas sagement le répertoire classique, il bousculerait sans vergogne les règles établies, mais il infuserait un sang tout neuf à des personnages anémiés, il les arracherait à ces traditions que Lucien Guitry nommait la paresse des comédiens pour leur donner une vie succulente[887].

On voit que ces remarques pourraient tout à fait convenir à Fabrice Luchini ; les deux acteurs pouvant (ou ayant pu) y occuper une place singulière : Luchini pour le travail sur les classiques auxquels il ajoute cette part de familiarité, Simon – bien que plus moderne en son temps (notamment sur son rapport au corps très en avance sur l'époque) – pour ce côté populaire dont nous avons parlé.

Bien qu'issus de milieux différents (populaire pour Luchini et Simon, artistique pour Guitry), les trois hommes, malgré leur sortie précoce du système scolaire, se tournent très vite vers la littérature (Luchini et Simon par des lectures, Guitry en écrivant lui-même des pièces de théâtre). Même si ce dernier affiche au départ une certaine animosité face au septième art, tous vont se dédier autant à la scène qu'à l'écran. Leur rapport au jeu d'acteur est pour le moins semblable et ce, dans la part faite au langage, même si Luchini alterne entre deux formes (l'un soutenu, l'autre familier) alors qu'il est essentiellement populaire chez Simon et exclusivement soutenu chez Guitry. Aussi et finalement, l'image de Luchini est fonction de ces variations, de sorte que sa *persona* se voit être un combiné des différentes facettes véhiculées d'un côté par Guitry, de l'autre par Simon. Certains rôles au cinéma incarnés par Simon rappellent ceux de Luchini (dans les comédies populaires notamment) et ceux de Guitry peuvent être comparés avec certains rôles de Luchini (dans les films historiques). Luchini serait alors et en quelques sortes le condensé de Simon en tant qu'acteur et de Guitry en tant qu'auteur. Enfin, concernant l'influence que peut avoir la personnalité de ces trois acteurs sur les personnages qu'ils incarnent, précisons que chez Luchini, celle-ci est accentuée par ses apparitions médiatiques, l'image qu'il véhicule passant donc aussi fortement par ce médium.

[887] *Ibid*, p. 249.

TROISIEME PARTIE

JEU ET IMAGE

C.I. Le jeu dans l'espace médiatique.

L'univers médiatique constitue pour Fabrice Luchini un espace dans lequel il donne à voir aussi bien ce personnage 'd'amuseur' (pour reprendre le terme utilisé lorsque nous avons évoqué la dimension comique de l'acteur) mais aussi et à certains moments, le 'Luchini littéraire', c'est-à-dire celui qui offre également dans cet espace certaines réflexions sur la littérature, le théâtre ou même encore la philosophie. De ce fait, il rend accessible la culture dite 'savante' au grand nombre de téléspectateurs du petit écran et/ou d'auditeurs de la radio qui ne sont pas forcément érudits dans ces domaines. Analyser les apparitions télévisuelles et radiophoniques de Fabrice Luchini permet donc aussi de comprendre son jeu d'acteur dans son ensemble et de voir quelle(s) influence(s) elles peuvent avoir sur son image.

C.I.1. Jouer, sur-jouer, pour déjouer les failles d'un univers stéréotypé.

Les interventions de Fabrice Luchini, qui ont l'avantage pour les chaînes concernées d'assurer le succès de leurs émissions, ont aussi la particularité, puisqu'elles sont filmées et enregistrées, de 'rester dans les annales', de sorte que les attentes des téléspectateurs sur ses futures apparitions sont extrêmement fortes. C'est pourquoi son image médiatique génère chez le public l'attente d'un certain 'type de personnage' comme sur le grand écran ; ce public étant d'ailleurs déçu si cela n'est pas le cas. En dégageant entre autres la part d'improvisation qui règne dans ces apparitions, analysons ce qui s'apparente donc à une nouvelle forme de représentation qui, si elle est offerte en parallèle de celle donnée par l'acteur habituellement sur une scène de théâtre, résonne néanmoins et d'une certaine manière avec elle. L'étude des techniques utilisées par l'acteur pour 'animer ces émissions', le rendant ainsi totalement imprévisible, va nous permettre par ailleurs de présenter la contradiction qu'apporte Luchini dans cet univers si particulier, à savoir une sphère plutôt basée sur un système figé et codé et où par conséquent tout ce qui se dit ou apparaît est très contrôlé. Et c'est bien cela que Luchini va d'une certaine façon bousculer. Pour cette analyse, mobilisons la réception du public de ce type d'émissions et revenons plus largement sur la question du rire.

Souvent défini par la presse comme un « *showman* », un « gai histrion », un « roi cathodique », ou bien encore un « samu à citations qui sauve les émissions télé du

gnangnan[888] », « le vibrion, le trublion[889] » Fabrice Luchini possède sur le petit écran une image très forte et est considéré aussi comme « le roi des talk-shows[890] », le « génie de l'improvisation[891] ». Les journalistes sont d'abord formels sur une chose : sur un plateau de télévision, Luchini va – et c'est chose sûre pour la chaîne en question – assurer (voire même créer) une audience très élevée. En l'invitant, que ce soit au journal de 20 heures animé par Laurent Delahousse ou David Pujadas par exemple, ou dans des émissions de divertissement du vendredi et samedi soir (« On n'est pas couché » de Laurent Ruquier, « Tout le monde en parle » de Thierry Ardisson, « On ne peut pas plaire à tout le monde » de Marc-Olivier Fogiel…), voire du dimanche après-midi (« Vivement dimanche » de Michel Drucker), ou bien dans des émissions purement culturelles et davantage littéraires (« Bouillon de culture » de Bernard Pivot, « La Grande Librairie » de François Busnel…), les journalistes et présentateurs le savent : les téléspectateurs (ou une grande majorité) vont regarder jusqu'au bout cette intervention susceptible de 'faire le buzz', de faire rire et de rester dans les mémoires.

Les interventions de l'acteur deviennent tellement 'cultes' qu'à peine quelques jours après leur parution, des chaînes *youtube* ou *dailymotion* sont créées par des fans ou des professionnels des médias ; ce qui fait que ces apparitions à l'écran peuvent être visionnées indéfiniment. Sur internet, quand on tape dans le moteur de recherche le nom de 'Fabrice Luchini', on tombe bien sûr sur ses actualités, mais aussi et en grand nombre, sur toutes ces apparitions télévisuelles, certaines étant même regroupées sous forme de *best-of*. Notons pour exemple le « *Best-of* hilarant (série plateaux TV)[892] » ajouté le 13 septembre 2015 et qui comptabilise à ce jour 729 106 vues[893] ; vidéo d'ailleurs créée par le groupe de fans *facebook* « Les Luchinistes[894] » qui rassemble quant à lui 56 880 personnes. Sur ce *best-of*, on retrouve entre autres la présence de l'acteur sur le plateau du journal de *France 2* avec Laurent Delahousse et David Pujadas ou encore celle dans « Vivement dimanche ». On trouve aussi un autre *best-of*, créé quant à lui en janvier 2017 sous le pseudonyme « Mokeur'Best Of » et qui s'intitule : « Best Of de Fabrice Luchini, de ses meilleurs moments dans les JT, émissions et radios[895] ». Dans ce dernier, vu par 79 442 personnes, on retrouve à nouveau les journaux télévisés et l'émission de Michel

[888] Jean-Pierre Thibaudat, « Luchini, ses lignes de Céline », *Libération*, vendredi 29 juin 2001, p. 11.
[889] Jean Ammann, « Luchini à contre-emploi, hélas », *La Liberté*, [En ligne], publié le dimanche 8 février 2015, disponible sur : https://www.laliberte.ch/news/culture/cine--tv/luchini-a-contre-emploi-helas-273227.
[890] Yves Jaeglé, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *Aujourd'hui en France*, mercredi 21 mars, p. 28.
[891] *Ibid*.
[892] [En ligne], publié le 13 septembre 2015, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=-A_vj_X48lg.
[893] Ce chiffre ainsi que tous les autres qui suivront ont été récoltés au cours de notre travail, soit en avril 2019.
[894] [En ligne], disponible sur : https://www.facebook.com/LesLuchinistes/.
[895] [En ligne], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=6EgnbuW3aO8.

Drucker, mais apparaissent aussi celle de Thierry Ardisson, puis « C à vous »[896] animée à l'époque par Alessandra Sublet et enfin celle de Laurent Ruquier dans laquelle l'acteur est interviewé par Léa Salamé. Sur la toile, on tombe aussi très facilement sur une page consacrée aux meilleurs moments de Luchini à la télévision : elle est créée par le site *Le Bonbon* et l'article s'intitule « *Best of* des meilleures apparitions TV de Luchini[897] ». Cette page présente une petite dizaine de vidéos. Il en est de même sur le site *dailymotion* où se trouve une vidéo créée en 2018 par *Non Stop Zapping* et qui a pour titre : « Fabrice Luchini a 66 ans : Le *best-of* de ses envolées lyriques à la télé[898] », ou encore celle créée par la radio *Europe 1* en mars 2016 : « Fabrice Luchini se lâche complètement sur Europe 1 » et qui porte l'encart suivant : « Invité à l'occasion de la sortie de son livre, Fabrice Luchini a fait le *show* ce matin sur Europe 1[899] ».

Les commentaires laissés par les internautes en bas de ces vidéos illustrent très bien ce qu'aiment les téléspectateurs français chez Luchini : « Luchini c'est le seul gars qui est plus drôle que les imitateurs qui l'imitent ! Beaucoup d'imitateur[s] imitent très bien sa voix mais aucun n'arrive à être aussi marrant et surprenant que Luchini lui-même[900] » / « J'adore. C'est un sacré personnage mais franchement j'adore. Luchini Président[901] » / « Ce mec déborde d'intelligence moderne ![902] » / « Son parler est complètement fou[903] ». Ils marquent également le fait que certains de ses admirateurs nuancent quelque peu l'image qui ressort de ces émissions puisque ceux-ci pointent aussi l'idée que Luchini ne serait 'pas simplement ça'. Nous le voyons par exemple dans la formule suivante : « c'est sympa d'avoir compilé, mais lucchini [*sic*] travaille sur la longueur, tout comme ses interviews.. il y a souvent une montée dans ses délires au début il est calme, et puis ça monte.. et là le fait qu'on ait que des extraits, perso ça casse un peu la 'drolerie'..enfin lucchini n'est pas que drole [*sic*], il est plus que ça !![904] ». Nous avons donc là la preuve très forte qu'il existe une réelle ambiguïté provoquée par l'univers médiatique sur son image, ambiguïté que soulève ici cette internaute (et qui est certainement ressenti par beaucoup d'autres) ; cet internaute particulier dénonçant d'ailleurs et par la même occasion le caractère réducteur de certains montages vidéo.

---

[896] Emission du lundi 7 janvier 2013, *France 5*.
[897] Crée par Raphael Breuil le 1er février 2017, [En ligne], disponible sur : https://www.lebonbon.fr/nuit/pop-culture/best-of-des-meilleures-apparitions-de-luchini/.
[898] [En ligne], disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x671dg5.
[899] [En ligne], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=jGufh1nBRgA.
[900] Pseudonyme *Mack Douze*, commentaire de la vidéo « *Best-of* hilarant (série plateaux TV) », *loc.cit*.
[901] Pseudonyme *Arnaud Draguignan*, *ibid*.
[902] Pseudonyme *Moimême*, *ibid*.
[903] Pseudonyme *Cbibi*, *ibid*.
[904] Pseudonyme *loran popol*, *ibid*.

Mais ce qu'on voit essentiellement par ces messages laissés en commentaires de ces types de vidéos, c'est le caractère lié à l'attente des téléspectateurs : nous sommes à la télé et ce que veulent ces derniers, c'est assister à l'événement. Or, ce qui est aussi caractéristique des apparitions télévisuelles de Fabrice Luchini, c'est justement le fait que celles-ci vont être totalement imprévues et imprévisibles. C'est d'ailleurs aussi pourquoi certains animateurs font le choix d'inviter l'acteur, car cette part d'imprévu qu'il provoque est somme toute assez rare dans le domaine de la télévision où tout est souvent calculé, millimétré à la seconde près. « Pourquoi c'est un plaisir de regarder Fabrice Luchini à la télé ? questionne par exemple l'animateur Ariel Wizman[905]. Parce que finalement, à la télé, tout est écrit. Les gens ont l'air de parler mais tout ça c'est de l'écrit, c'est figé, c'est pensé à l'avance[906] ». Dans un ouvrage intitulé *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir*, Jonathan Curiel, qui rapproche d'ailleurs les interventions télévisuelles de l'acteur avec celles de l'humoriste Jamel Debbouze, nuance pourtant à juste titre cette part d'imprévu : « […] les passages de ces invités dans les émissions créent des accidents, certes, mais des accidents programmés. On sait d'avance qu'avec Luchini ou Debbouze il se passera quelque chose. On ne sait pas quand, mais on sait qu'une séquence imprévue se produira. On prévoit l'imprévisible, ce qui n'est plus tout à fait imprévisible. L'instant de folie est prévu. L'immédiateté n'est plus si immédiate[907] ».

Il convient alors de voir quelle part est donnée à l'improvisation au cours de ces apparitions, car si effectivement la plupart du temps Luchini y recourt (comme il le fait d'ailleurs dans ses seul en scène), elle n'est en fin de compte pas entière. Cela dit, l'acteur n'a pas pour autant préparé un texte su par cœur qu'il s'apprête à restituer mais tout de même, il n'arrive pas par hasard sur le plateau : « Il travaille beaucoup et arrive en sachant ce qu'il va faire, explique par exemple Michel Denisot, animateur du « Grand Journal » sur *Canal +*. Ce qui lui donne à la fois de la distance et de la spontanéité : cet alliage atypique le rend exceptionnel[908] ». Selon David Pujadas, Fabrice Luchini aurait en effet le « souci du détail » et surtout (ce qui permet d'affirmer que l'acteur est dans ce cas en représentation comme sur une scène de théâtre) « le sens du public » : « En responsable des programmes il aurait de grandes qualités, pourquoi ? poursuit le journaliste. Parce qu'il a le sens du public. Fabrice Luchini c'est quand même un

[905] Ariel Wizman est DJ, journaliste, comédien et animateur de radio et de télévision. Il a débuté dans les années 1990 et fut notamment chroniqueur sur *Canal +* de 2003 à 2017.
[906] Ariel Wizman, « La Télé de Luchini », émission réalisée par Aurélien Combelles et diffusée sur *C8* le 20 mai 2017.
[907] Jonathan Curiel, in *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir,* Plon, Paris, 2020, p. 248.
[908] Michel Denisot, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *loc.cit.*

œil, c'est une oreille, il a le sens du détail, il y a des choses qui l'intéressent et puis d'autres qui ne l'intéressent pas, dans la grande littérature comme dans la télé tout public[909] ». Ainsi, l'acteur préparerait donc les interviews et cela lui arriverait même de revenir le lendemain, lors du montage, pour voir 'ce que cela a donné'. « Lors de son passage dans *On n'est pas couché*, affirme par exemple Catherine Barma (productrice de l'émission de Laurent Ruquier), il est revenu le lendemain de l'enregistrement pour assister au montage de l'émission. Pas pour influer sur la version finale, mais parce qu'il s'implique énormément[910] ». La remarque pose la théorie suivante : vérifier l'effet que produit son intervention télévisuelle serait chez l'acteur un signe qu'il a besoin d'évaluer sa présence, tel que le ferait un comédien de théâtre par exemple à propos de son jeu si sa performance sur scène avait été filmée ; ou même encore au cinéma, si l'acteur regardait à postériori ce qu'a donné la prise effectuée. Le fait que Luchini travaille beaucoup en amont des interviews et qu'il sache en partie ce qu'il va faire, amène par conséquent à penser que ces apparitions à la télévision (et à la radio) seraient une autre forme de jeu (d'acteur) : un jeu télévisuel et médiatique qui découle là aussi, comme au théâtre, sur une représentation. Or, cette forme de jeu dans un tel domaine est somme toute assez habituelle puisque de toutes façons, les individus présents sur un plateau savent très bien qu'ils sont filmés et qu'ils se retrouvent aux yeux d'un public (d'ailleurs parfois réellement présent dans la salle). Mais, si elle se renforce chez les acteurs humoristes (Jamel Debbouze mais aussi tous ceux qui utilisent la télévision pour élaborer des sketchs : Florence Foresti par exemple), elle devient, chez Luchini, originale car l'image qu'il donne se confond dans le même temps avec son image théâtrale. Comme le note Jonathan Curiel, « [c]'est tellement différent de ce qu'on a l'habitude de voir » car « il [Fabrice Luchini] transforme chaque plateau télé en un théâtre de poche[911] ». Mais là où Luchini devient vraiment singulier, c'est aussi dans sa façon de décrypter cet univers et de nous le dévoiler. Il use pour cela de techniques bien précises.

La première 'méthode luchinienne' à la télévision est d'inverser les rôles ; c'est-à-dire qu'au lieu de parler de lui, il va soit parler de la télévision elle-même : « Je voulais le faire parler, il me parlait de la télé, c'est incroyable, au lieu de parler du théâtre et du cinéma[912] » affirme par exemple Bernard Pivot en 2001 sur le plateau de « Bouillon de culture », soit parler des animateurs eux-mêmes. Souvenons-nous du moment où dans cette même émission, Luchini

[909] David Pujadas, « La Télé de Luchini », *loc.cit*.
[910] Catherine Barma, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *loc.cit*.
[911] Jonathan Curiel, in *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir*, *op. cit.*, pp. 242-243.
[912] Bernard Pivot, « Fabrice Luchini fait une déclaration à Bernard Pivot », Archive *INA*, [En ligne], publié le 29 juin 2001, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=qb3n3jiI2_I.

décrit Bernard Pivot comme étant « beau », « dynamique, vivant » et « très en forme[913] » et qui déclenche évidemment les rires sur le plateau et dans la salle. De ce fait, et cela peut même paraître étonnant que les journalistes continuent à procéder ainsi alors qu'ils savent éperdument qu'ils n'arriveront pas à imposer leur méthode habituelle, ceux-ci l'invitent pour qu'il parle de lui, de son travail, de sa carrière au cinéma et au théâtre, du spectacle ou du film qui va sortir, mais Luchini détourne les questions et oriente l'émission vers l'animateur en prenant ce dernier à partie. Ce fonctionnement remonte d'ailleurs dès ses premières apparitions : lors de sa présence dans la même émission, mais en 1996 cette fois, l'acteur, qui raconte une scène érotique issue du film *Beaumarchais l'insolent* (réalisé d'après une pièce de Sacha Guitry) s'amuse à narrer l'histoire en mettant Bernard Pivot à la place de Beaumarchais : « Guitry imagine une scène complètement érotique, complètement chaude, qui est le fruit de tous les fantasmes que nous pouvons avoir, dit l'acteur invité à Bernard Pivot. T'es déprimé, on t'annonce que tu n'as plus d'émission, t'es viré d'*Antenne 2*, […] et tout d'un coup, dring, tu ouvres la porte : une bombe, merveilleuse, super sexe, ouvre et dit : "voilà, ça fait quelques années que je vous observe Bernard" […][914] », et alors qu'il poursuit sa comparaison, Pivot s'exclame : « On est loin de Beaumarchais là[915] » (« pas tellement », répond Luchini). Beaucoup plus tard, on retrouve ce procédé, qui est alors devenu récurrent, dans les journaux télévisés, comme par exemple sur *France 2*, d'abord en 2012 avec Laurent Delahousse et un an après avec David Pujadas (l'acteur s'amusant d'ailleurs à comparer les deux journalistes). Observons comme la technique de prise à partie est étonnamment la même :

> […] vous êtes un événement M. Delahousse, parce que Pujadas, dans un côté plus minimaliste, pas que à cause de la taille, mais minimaliste dans le sens où il le fait sobre. Vous avez donné un ton, c'est pour ça que *TF1* tout ça… et on a envie de vous dire « Restez sur cette chaîne publique » parce que c'est ça être fraternel, c'est rester sur le service public. Jean Vilar il disait que le théâtre c'est un service public et bien, le journal télévisé, avec vous, c'est le service public[916].
>
> Je voulais vraiment vous dire une chose David. Ce n'est pas un compliment bidon. Je suis un passionné de télévision, un passionné de *France 5*. Je suis un accro à « C dans l'air ». Je me suis d'ailleurs tapé l'émission avant de venir. Je vous le dis honnêtement : *France 2* doit être

[913] Fabrice Luchini, *ibid*.
[914] Fabrice Luchini, « Interview de Fabrice Luchini », extrait de l'émission « Bouillon de culture » animée par Bernard Pivot et diffusée sur *Antenne 2* le 15 mars 1996, Archive *INA*, [En ligne], disponible sur : https://www.ina.fr/video/I04332130/interview-de-fabrice-luchini-video.html.
[915] Bernard Pivot, *ibid*.
[916] Extrait de l'interview de Fabrice Luchini par Laurent Delahousse au journal de 20 heures le 7 septembre 2014, propos retranscrits à partir du « Best-of hilarant (série plateaux TV) », *loc.cit*.

> fière de vous. Vous faîtes un journal admirable. Je sais que *France 2* traverse des grandes intempéries et je voudrais qu'ils comprennent que, quand je serai à ce poste de directeur de *France 2*, tout le monde sera rassuré, car je veux fédérer. Ensemble[917].

La méthode est identique à celle évoquée plus haut : parler de l'interviewer au lieu de parler de lui, puis parler de la télé et plus particulièrement ici de la chaîne elle-même et de sa politique, ce qui est encore une fois extrêmement rare. On pourrait alors penser (comme le notent d'ailleurs certains articles de presse) que l'échange n'en est plus un. Nous pensons à posteriori que ce n'est pas qu'il n'y ait plus d'échange, mais plutôt que celui-ci est inversé : le sujet n'étant plus orienté vers l'invité (Fabrice Luchini et le film qui sort bientôt, ses spectacles…) mais vers le journaliste lui-même, celui-ci n'ayant alors plus trop le choix : la seule chose qu'il peut faire c'est écouter ce que dit l'acteur. « Quand on invite Fabrice Luchini sur son plateau, note d'ailleurs un article consacré à l'émission de Ruquier, il ne faut pas s'attendre à pouvoir l'interrompre[918] ». En effet, lorsque Luchini est lancé, le journaliste ne parle quasiment plus, sauf quand l'acteur s'arrête de lui-même. L'inversion des rôles est là : l'interviewer devient aussi spectateur. En sortant du cadre de cette façon, Luchini bouscule celui-ci puisqu'il place l'animateur dans une position qui n'est plus aussi 'confortable' (car inhabituelle), ce dernier n'a plus aucune maîtrise sur le déroulé de son interrogatoire, ni la main mise sur ce qui est en train de se passer : il ne contrôle plus et cela aussi va totalement à l'encontre de la base de tout travail de journaliste. Parmi les techniques évoquées, l'acteur refuse et balaie tout ce qui est conventionnel, y compris le côté convenu des questions-réponses : « Si vous me dîtes ce que vous en pensez, je donne des réponses plus élaborées[919] » dit par exemple l'acteur à Marc-Olivier Fogiel dans « On ne peut pas plaire à tout le monde ». Dans son ouvrage, Jonathan Curiel affirme même que si Luchini est un « [i]nvité extérieur, il donne souvent l'impression de venir de l'intérieur. De maîtriser encore mieux les médias que ceux qui les font[920] ».

Autre procédé par lequel l'acteur déjoue les failles de ce système très contrôlé surgit lorsqu'il s'amuse à se déplacer sur le plateau à un endroit qui n'est pas dans le champ des caméras : « Sur un plateau de télé il y a des endroits où il y a des angles morts qui ne sont pas filmés et pas

---

[917] Fabrice Luchini, « Quand Fabrice Luchini s'imagine directeur de France 2 », propos recueillis par Laurent Chignaguet, [En ligne], publié le 18 octobre 2013, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/77771/quand-fabrice-luchini-s-imagine-directeur-de-france-2.html.

[918] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a fait son show chez Ruquier », [En ligne], publié le 29 mars 2015, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/2015/03/29/28002-20150329ARTFIG00098-fabrice-luchini-a-fait-son-show-chez-ruquier.php.

[919] Fabrice Luchini, « La Télé de Luchini », *loc.cit.*

[920] Jonathan Curiel, in *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir*, *op.cit.*, p. 243.

éclairés donc c'est la volonté de le mettre au centre du spectacle[921] » raconte Marc-Olivier Fogiel. On le voit par exemple sur la photo ci-dessous extraite de l'émission de ce dernier :



« Je me mets où je veux, je n'aime pas être assis »[922].

Mais en réalité, ce regard juste, cet œil acéré qu'il porte sur les médias et cette façon de participer aux émissions de manière détachée en moquant avec bienveillance les animateurs avec ce que Stéphane Bern appelle « la cruauté du garçon coiffeur[923] », nourrissent les animateurs car cela les renvoie à leurs contradictions. Dans cette volonté de vouloir décrypter le monde télévisuel, il arrivera à l'acteur d'ironiser sur le journal météo : « Je n'ai jamais compris pourquoi, sur *TF1*, la femme qui fait la météo prend un air tragique pour dire qu'il va y avoir un vague mouvement de pluie[924] » dit Luchini, ou sur le journal d'*Arte* : « C'est étonnant de faire un 20 heures sur *Arte*, tu as l'impression d'être en Albanie sous l'époque stalinienne[925] ».

L'humour invoqué et cette volonté de faire rire se traduisent également par une autre technique utilisée par l'acteur : celle qui consiste à parler politique et à se moquer cette fois (mais toujours avec bienveillance) de nos dirigeants, que ceux-ci soient d'ailleurs de gauche ou de droite. Et même si l'acteur ne cesse d'exprimer dans les interviews qu'il ne peut pas être de gauche car cela lui demanderait des qualités qu'il ne possède pas, l'expression qui revient pourtant le plus souvent est 'nous serions tous de gauche'. Observons de plus près les deux affirmations suivantes :

[921] Marc-Olivier Fogiel, « La Télé de Luchini », *loc.cit*.
[922] Capture d'écran de l'émission « La Télé de Luchini », *ibid*.
[923] Stéphane Bern, *ibid*.
[924] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini - On n'est pas couché 28 mars 2015 #ONPC », [En ligne], [date de publication non mentionnée], publié par *On n'est pas couché*, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=vcjIH-CSH5k.
[925] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a fait son show chez Ruquier », *loc.cit.*

> J'adorerais être de gauche, c'est un souhait. Mais je trouve que c'est tellement élevé comme vertu que j'y ai renoncé [...]. C'est un gros boulot, c'est un dépassement de soi. C'est une attitude, une présence à l'autre... Faut être exceptionnel, quand t'es de gauche ! Quand t'es pas de gauche, tu peux être moyen. Quand t'es de gauche, c'est l'excellence : le génie moral, le génie de l'entraide... C'est trop de boulot ! [...][926]

> Je viens avec l'enthousiasme que produit Michel. Les gens devant la porte, toujours étonnants, ils te demandent un autographe, ils ne te connaissent pas mais ils te les demandent et bien, c'est un moment merveilleux et nous sommes complètement, grâce à ses rayons, ensemble et quasiment de gauche. […] comme ces rayons dans lesquels François [Hollande] va nous remettre parce que le but de la gauche c'est d'enlever l'individualité, vous ne voulez pas le comprendre… Drucker doit abandonner ses habits de Drucker pour donner son argent aux autres. C'est bizarre que les gens ne veuillent pas le comprendre, enfin, c'est un programme simple[927] !

Dans la première, Luchini dit ne pas pouvoir être de gauche et dans la seconde (chez Michel Drucker), il s'amuse avec ce qui pourtant, ressortirait d'une France qui serait 'complétement de gauche'. Il y a là bien sûr une légère marque de provocation qui montre d'ailleurs ici le côté réactionnaire que peut donner parfois l'acteur à travers son image. On retrouve de nombreuses fois où l'acteur fait ses références ; par exemple dans l'émission « C à vous » présentée par Alessandra Sublet : « Un homme de gauche ça pense aux autres, un homme de droite ça ne pense qu'à sa pomme. Un homme de gauche, c'est toujours collectif, ça donne sa montre, tiens François [*il donne sa montre*], fais-moi plaisir[928] ».

Mais à l'intérieur même de toutes ces techniques réside aussi un fait particulier et propre à Luchini : celui de lier la culture savante avec des aspects plus familiers et donc plus populaires. C'est le cas notamment grâce à l'emploi du *verlan*, comme ici dans la même émission de Drucker :

> *Fabrice Luchini* : Pourquoi Ruquier comme *Kerdru* est de gauche ? Parce qu'il aime donner, tu vois ? Mais on est généreux, les autres sont des ordures, on est généreux, c'est ça qu'il faut comprendre !
> *Michel Drucker* : Fabrice, tu risques de perdre ta maison !

---

[926] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'adorerais être de gauche" », propos recueillis par Nolwenn Le Blevennec, *L'Obs*, 18 novembre 2016, [En ligne], disponible sur : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20131018.RUE9591/fabrice-luchini-j-adorerais-etre-de-gauche.html.
[927] Fabrice Luchini, « Luchini se lâche sur la gauche chez Drucker », [En ligne], publié par *MasterQuote* le 22 novembre 2001, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=86oX9S-6gy8.
[928] Fabrice Luchini, « La Télé de Luchini », *loc.cit.*

> *Fabrice Luchini* : Ah mais ma maison elle est en plein à côté de chez Lionel ! « Deux vrais amis vivaient au Monomotapa / L'un ne possédait rien qui n'appartînt à l'autre » : ça, c'est le programme d'Hollande hein. Parce que ce qu'on demande à nos hommes politiques, de gauche, de droite, du centre (Bayrou, faut pas lui cracher dessus non plus, il essaye, il se restructure) mais, qu'ils disent la vérité : on va être niqué. Tous, *cheguau* ou *tedroi* : gros niquage[929].

On voit en effet que l'acteur réussit à alterner ces deux versants de culture, l'une savante, par la citation de la fable de La Fontaine « Les deux amis » pour se moquer du programme de François Hollande, l'autre nettement plus populaire avec des mots issus d'un langage familier voire argotique (« niquage ») et par le *verlan* (« *Kerdru* » à la place de « Drucker », « *chegau* », « *tedroi* » pour « gauche » et « droite »), langage qui va donc encore et totalement à l'encontre du dialogue convenu de la télévision (et de la radio) et qui permet à l'acteur de pouvoir parler politique sans entrer dans un registre sérieux. Or, cela rappelle bien évidemment les techniques utilisées par la grande majorité des acteurs humoristes – qu'ils soient d'ailleurs issus du *one-man-show* ou du monde télévisuel – qui consistent à dénoncer et à critiquer la sphère politique sous l'angle du rire. Mais ce qui différencie Fabrice Luchini de ces humoristes, c'est le fait qu'il fasse rire aussi avec cette culture savante : « Moi j'ai eu la chance aussi de croiser ces hommes, de François Hollande à Nicolas Sarkozy, raconte en effet l'acteur toujours dans cette même émission, j'avoue que c'était merveilleux parce que j'ai dit à Nicolas Sarkozy la phrase de Paul Valéry : "Que de choses il faut ignorer pour agir" et c'est une phrase magnifique et il a ri énormément[930] ».

Pourquoi donc incarner ici ce type de personnage ? Pourquoi donner tant d'énergie via ce support médiatique ? Si au cours de nos recherches, il nous est apparu que d'une manière chronologique, Fabrice Luchini s'est de plus en plus 'lassé' lui-même de ce type de comportement : « Je ne suis pas réduit à ce personnage hystérique que je fais là pour vous amuser, je suis autre chose[931] », affirme-t-il par exemple en 2015 dans l'émission de Laurent Ruquier, nous avons pourtant trouvé trois raisons essentielles à cette forme de jeu. La première serait d'abord stratégiquement commerciale : « […] j'ai l'instinct du client, j'essaie de le faire venir dans ma boutique[932] », dit en effet l'acteur en 2016 dans son ouvrage *Comédie*

[929] Fabrice Luchini, « Luchini se lâche sur la gauche chez Drucker », *loc.cit.*
[930] *Ibid.*
[931] Fabrice Luchini, « Video. Fabrice Luchini dans ONPC : "Je ne veux pas être réduit à ce personnage hystérique fait pour amuser" », extraits de l'émission animée par Laurent Ruquier, [En ligne], publié le 29 mars 2015, disponible sur : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/video-fabrice-luchini-dans-onpc-je-ne-veux-pas-etre-reduit-a-ce-personnage-hysterique-fait-pour-amuser_1666026.html.
[932] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, *op.cit*., p. 225.

Française – expression qu'il choisit d'employer en référence et en hommage à son père qui était marchand de fruits et légumes. « J'ai l'efficacité du petit commerçant qu'était mon père, racontera-t-il à nouveau en 2017, je suis là pour vendre un produit, un film ou un spectacle. J'ai une stratégie de commerçant, je sais ce qu'il faut faire pour vendre […][933] ». La seconde raison serait d'ordre spectaculaire, c'est-à-dire liée à la volonté subalterne de l'acteur de donner « du spectacle » : « Marco ! Vous imaginez que je fasse autre chose dans une télévision ? Que du spectacle ? dit Luchini à Marc-Olivier Fogiel en 2000. Vous voulez quoi ? Qu'un mec qui ait l'indécence de raconter le pathos qui colle à ce qu'il est ? Tu veux ça ? Mais ça c'est d'autres chaînes[934] ! ». Cette remarque confirme la connaissance de l'acteur pour cet univers et l'analyse personnelle qu'il en a fait : « Je m'adapte tout simplement, lance-t-il à Léa Salamé en 2015, […] on est une émission du samedi, là, je ne vais pas me laisser aller à un petit côté neurasthénique ou dépressif, c'est tout simple[935]… » De plus, l'acteur avoue que 'jouer ce personnage' n'est pas si simple : « […] ce numéro est très difficile à faire, pour ne pas qu'il devienne pathologique, c'est un truc très pointu. Faire un '20 heures', et le réussir, c'est plus difficile qu'une représentation[936] » dira-t-il en 2017.

Cela nous amène à aborder la question du risque que prend Luchini lorsqu'il adopte ce type de comportement qui, d'une manière ou d'une autre, a forcément un impact sur son image. De cela, on l'a dit, Luchini en a toujours eu pleinement conscience, comme l'illustrent ces propos en 2015 dans l'émission « Le Divan » de Marc-Olivier Fogiel :

> Je trouve que c'était le pire piège et je pense modestement qu'il ne fallait pas y tomber. Mais c'est un piège monstrueux, ça devient la pute médiatique, c'est-à-dire celle qu'on voit tous les jours sur les trucs, et puis condamner à la performance. […] c'est une catastrophe. La catastrophe qui peut arriver de pire à un interprète, c'est se piéger lui-même dans une identité qui est exigée comme outrancière […] il n'y a rien de plus désagréable que de voir des gens en surrégime. Par exemple, c'est ça je pense qui peut être le pire piège, c'est le surrégime. Vous comprenez, les français qui vous regardent à un moment à la télé, ils ne sont pas

[933] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Maux et merveilles », propos recueillis par Gérard Davet et Fabrice Lhomme, *Le Monde*, lundi 24 juillet 2017, p. 26.
[934] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini chez Fogiel » [extrait de l'émission « On ne peut pas plaire à tout le monde » animée par Marc-Olivier Fogiel et diffusée sur *France 2* le 16 mars 2000], [En ligne], publié par Agathe Durieux le 4 juillet 2006, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=nct6IA7iPPY.
[935] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini dans ONPC : "Je ne veux pas être réduit à ce personnage hystérique fait pour amuser" », *loc.cit.*
[936] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Maux et merveilles », *loc.cit.*

> obligatoirement exaltés, ils peuvent prendre ça très mal un mec qui est là, surexcité comme ça[937].

Mais là où nous pensons que l'acteur a effectivement 'pris un risque', c'est justement sur la réception du public. Revenons sur ce point. Supposons qu'un téléspectateur *lambda* ne voit et ne connaisse Luchini uniquement que par ses apparitions télévisuelles. Tous les Français ne vont pas au théâtre, et certains préfèrent regarder la télévision ou les écrans en général, surtout depuis l'apparition d'Internet. Et même si, d'après une enquête réalisée par Olivier Donnat en 2010, « [e]n matière de sorties et visites culturelles, les tendances de la dernière décennie ne marquent aucune rupture significative. […] le temps supplémentaire passé devant les écrans n'a pas véritablement entamé la propension générale des Français à sortir le soir ni modifié réellement leurs habitudes en matière de fréquentation des équipements culturels[938] », il existe pourtant et malgré tout certaines personnes (ou téléspectateurs) qui n'ont jamais vu Luchini sur scène, ni même peut-être au cinéma. Imaginons alors que ce téléspectateur *lambda* n'aille pas chercher plus loin que ce qu'il voit sur le petit écran : Luchini va de ce fait et forcément être uniquement perçu pour ce qu'il y paraît, c'est-à-dire un personnage médiatique qui fait le show, qui fait rire certes, qui amuse et distrait mais qui ne va donc pas forcément être associé à une culture plus savante. D'ailleurs, dans l'émission « Un jour un destin » présentée par Laurent Delahousse et consacrée à Luchini, Alain, frère de l'acteur, fait remarquer cela : « Il me dit [Fabrice Luchini à son frère] : "Moi, tu vois, je commence à en avoir marre un peu des gens qui viennent pour voir le pitre, tu vois". Parce que tu as des gens qui viennent voir le clown, tu as des gens qui connaissent Fabrice que par la télé, ils n'ont jamais été ni à un spectacle ni vu un film ! Moi j'en connais plein de gens : "Tiens j'ai vu ton frère à la télé, qu'est-ce qu'il est bon, c'est un pitre, il est super"[939] ». Alors, si l'acteur affirme dans l'émission « Tout le monde en parle » : « […] si je n'avais pas mes spectacles, là je serais véritablement en danger […], écoutez bien Marco, si je n'avais pas mes spectacles pour canaliser les petites fulgurances, et surtout mon humilité à l'égard de la grande littérature, là je serais vraiment très malheureux », précisant que ces exubérances sont ensuite « quand même réintégré dans un projet qui sont mes spectacles[940] », il reste tout de même cette éventualité – certes peut-être rare – que certains téléspectateurs ne l'ont jamais vu autrement et ne le verrons peut-être jamais et resteraient ainsi cantonnés à l'image télévisuelle qu'il véhicule.

---

[937] Fabrice Luchini, « Le Divan », *loc.cit*.
[938] Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », in *L'Observatoire*, n° 37, 2010, p. 19.
[939] Alain Luchini, « Fabrice Luchini, voyages intérieurs », *loc.cit*.
[940] Fabrice Luchini, « Le Divan », *loc.cit*.

Cependant, si nous ne pouvons effectivement pas nier cette possibilité, nous pensons par ailleurs qu'elle pourrait paradoxalement induire une conséquence positive pour l'acteur. En effet, le fait d'avoir endossé si fortement cette image médiatique, et donné tant d'énergie à la télévision, support dont les audiences quotidiennes sont incroyablement élevées, Luchini a aussi, en plus de se rapprocher de son public fidèle – celui qui va le voir au cinéma et sur scène – touché un autre public, peut-être plus hétéroclite encore : celui qui ne le voit que sur le petit écran. Or, il faut accorder une importance à ce type de public exclusivement téléphage car ce peut être le même qui et d'une, voit certains de ses films à la télévision et de deux, décide (ensuite) d'aller le voir sur scène. La télévision permet donc à Luchini (ou a permis notamment dans ses débuts) de faire venir des spectateurs dans les théâtres où l'acteur exerce un jeu lié aussi à la transmission de textes 'sérieux' et dont la finalité n'est pas seulement de faire rire, même si et nous l'avons prouvé, Luchini y parvient paradoxalement aussi. En 2010, ce dernier affirmait ne plus faire de télévision depuis trois ans mais exprimait pourtant sa reconnaissance envers ce support qui lui donne la possibilité (et/ou lui a donné) de rester visible et d'attirer ce public dans les salles :

> Je n'en fais plus, depuis au moins trois ans. Pour ne plus entendre les « J'aime » et les « J'aime pas son numéro ». Mais ce ne sont pas des numéros, c'est pour ne pas que les gens s'embêtent. Tous les bons passages chez Pivot ou Ruquier ont été du pur bénéfice dans mon rapport au public. Si les salles sont pleines, c'est aussi parce que chaque fois que je passe chez eux, je disais un texte de Valéry ou de Céline. Certes en déconnant, mais tout de même[941]...
>
> En même temps, je ne vais pas cracher dans la soupe. Toutes les représentations de théâtre devant des salles combles, je dois cela aussi à la télé. Mais il faut savoir s'arrêter. C'est ce que j'ai fait depuis quatre ans. J'étais un bon client, c'est vrai. Mais en étant bon client, tu perds ton âme. C'est comme lorsque tu tapines trop. Faut choisir sa passe[942].

Le fossé qui semble donc séparer ces deux domaines (l'un savant lié au théâtre, l'autre plus populaire lié à la télévision ou à la radio) et qui pourrait sembler immense en laissant penser que l'image de l'acteur serait comme fracturée, donne l'occasion à Luchini de ne laisser aucun public de côté mais au contraire de l'élargir. Le personnage médiatique qu'il est ainsi devenu au fil des ans réunit encore une fois ces deux formes de culture, peut-être et surtout ici souvent trop opposées. De cet impact populaire que ses interventions télévisuelles ont engendré, l'acteur en est conscient : « Je vends la came, comme *Knock*. Et comme je pense qu'on ne peut pas dire

[941] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Le théâtre est plus moral que le cinéma" », *loc.cit*.
[942] Fabrice Luchini, « Il est libre, Fabrice Luchini », propos recueillis par Philippe Manche, *Le Soir*, lundi 29 mars 2010, p. 37.

des choses fines, je vise le spectaculaire. Contrairement à ce qu'on dit, je fais peu d'émissions. Mais les gens enregistrent et regardent les cassettes. Cela m'a donné une énorme consolidation populaire[943] ».

L'image de Luchini véhiculée par la télévision est très éloignée de son image cinématographique – puisque sur le grand écran, l'acteur est un personnage bien défini (imposé par le metteur en scène et le scénario) alors que sur le petit écran il adopte un personnage qu'il a finalement lui-même construit tel que le ferait l'artiste clown par exemple. Grâce à l'improvisation, au langage utilisé, à la familiarité mais surtout au jeu avec le public, cette image télévisuelle rappelle davantage celle véhiculée dans ses spectacles seul en scène qui eux-mêmes sont à mi-chemin entre culture populaire et culture savante. Car grâce cette fois à ses citations au beau milieu d'un 'numéro comique télévisuel' et à cette alternance entre deux registres de langues, sa figure médiatique se confond avec son image publique et théâtrale. Il en est de même lorsqu'il offre aux téléspectateurs ce moment culte de ses spectacles, à savoir le poème *Le Corbeau et le Renard* dit en *verlan*. Alessandra Sublet note d'ailleurs que la forme de distance qui sépare finalement ces deux formes de culture n'est pas si grande : « C'est le plus grand téléphage que je connaisse, dit-elle à propos de Luchini, il peut passer d'un *zapping* télé aux *Fables de la Fontaine* en passant par Céline et en revenant sur 'N'oubliez pas les paroles' ou je ne sais quelle autre émission, là où il est fantastique, mais est-ce que ce n'est pas ça la culture[944] » ? A la télévision donc, ce qu'on retient de Fabrice Luchini, ce sont ses phrases ciselées, son vocabulaire, son bagout, son culot mais aussi son immense culture et son art de l'improvisation. Il prend ses interlocuteurs à contre-pied, passe sans prévenir du badinage à la gravité, de la littérature à la grivoiserie. Ainsi, il peut citer les grands auteurs et puis tout à coup enchaîner sur son passé de coiffeur, sur le fait qu'il a fait la nuque de Joe Dassin et le maillot de Marlène Jobert. Mais il y a tout de même une certaine limite de ces apparitions médiatiques et une émission pour laquelle l'acteur a par exemple toujours refusé l'invitation, c'est celle de Cyril Hanouna, « Touche pas à mon poste », diffusée sur *D8* depuis 2010. Luchini explique pour quelles raisons :

> Alors moi je vais vous expliquer, Hanouna je ne suis pas trop mauvais, il a la gentillesse de m'inviter et je ne me sens pas à ma place là-bas. Hanouna il a une hystérie énergétique. C'est une énergie gigantesque et qui a trouvé des masochismes extraordinaires puisque tous les mecs de la table aiment bien être, comme dirait Jean Dujardin, « cassés ». […] Ce qui me fascine,

[943] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, complètement Knock », propos recueillis par Brigitte Salino, *Le Monde*, lundi 2 septembre 2002, p. 18.
[944] Alessandra Sublet, « La Télé de Luchini », *loc.cit*.

> c'est que la télé se commente elle-même, c'est-à-dire un non-événement de civilisation aussi grand que la télévision, qui est un abrutissement, on ne va quand même pas être trop de gauche, mais […] moi j'adore Arte, on est lavé par Arte, mais j'aime chez Hanouna qu'ils commentent ce qui s'est passé avec leur petit truc de régression enfantine « combien tu donnes ? […] « 5 sur 20 », « oh tu es sévère »[945] !

Si le refus de l'acteur prouve donc que celui-ci choisit ses plateaux télé, il pose en outre la question de la pertinence de cette émission en particulier, qui semble consacrer davantage l'attention sur la mise en scène de ses propres animateurs plutôt que sur l'accueil réservé à ses invités, et questionne aussi l'intérêt que présenterait la présence de Luchini parmi cette effervescence déjà bien établie. Chez Hanouna, il semble que l'acteur ait décidé de ne pas y aller suite au conseil de son entourage : « On m'a dit de ne pas aller faire Hanouna car c'était des jeunes et ce n'est pas le public de Comédie Française. Mais moi je dis, pourquoi réduire Hanouna à un mec qui ne serait pas intello et qui n'écouterait pas Bach[946] ? ».

Les apparitions médiatiques de Fabrice Luchini, qui datent essentiellement des années 1990, c'est-à-dire après sa reconnaissance par le grand public avec *La Discrète*, sont le plus souvent marquées par des rires, soit des spectateurs dans la salle, soit même parfois des animateurs eux-mêmes. Cette dimension comique, instaurée à la fois par le langage adopté (vulgaire ou familier), par la posture que peut prendre l'acteur sur le plateau (se lever, se placer dans des endroits non-éclairés…) et par le contenu de ses propos (parodier une fable ou la placer dans le contexte politique de l'époque…), crée donc ce personnage clownesque et histrion qu'on s'attend à retrouver, non d'un film à l'autre, mais d'une émission à une autre, à tel point que ce dit 'personnage' semble exister en dehors des domaines théâtral et cinématographique. C'est pourquoi cette image médiatique qui se confond avec les deux autres (image théâtrale et image cinématographique) et plus largement avec sa *persona*, fonctionne aussi de manière autonome (les montages vidéo présentant l'acteur uniquement sous cet angle le prouvent). Le choix de Fabrice Luchini d'un tel comportement sur le petit écran (mais qui a évolué depuis quelques années en perdant de son intensité) semble enfin reposer tout autant sur une volonté de 'faire exploser le cadre habituel' mais aussi de 'jouer ce personnage' dans un but spectaculaire et ce, pour ne pas 'arriver dans un état dépressif', comme l'explique souvent

[945] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Je ne me sens pas à ma place dans TPMP" », [En ligne], publié le 18 avril 2017, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/fabrice-luchini-je-ne-me-sens-pas-a-ma-place-dans-tpmp-_1125d45c-2413-11e7-b178-1ede4c98dea6/.
[946] Fabrice Luchini, « Quand Fabrice Luchini décrypte Cyril Hanouna », [En ligne], date de publication non mentionnée, disponible sur : https://www.linternaute.com/cinema/star-cinema/1324413-fabrice-luchini-les-petits-secrets-d-un-des-acteurs-preferes-des-francais/1324752-luchini-fan-de-hanouna.

l'acteur lui-même (même si dans ces paroles également, nous percevons une forme de jeu). Enfin, nous avons évoqué récemment le rejet de l'acteur à propos de 'l'esprit de sérieux' : n'est-ce donc pas aussi de ce trait de caractère que découlent les apparitions mémorables de Luchini dans les médias ? C'est ce que nous allons détailler, entre autres, maintenant.

C.I.2. La télévision : « un lieu où l'on ne parle pas sérieusement ».

A la télévision, en plus des chaînes d'informations, les spectateurs bénéficient parfois de reportages ou de documentaires à caractère pédagogique, instructif et/ou culturel. Mais son but ultime étant de sortir l'individu de son quotidien, le détendre après une journée de travail, voire occuper les enfants, elle émet le plus souvent des programmes dédiés au divertissement : émissions, séries, films, jeux, dessins-animés… Les premières émissions de *talk-show* (qui illustrent le mieux cette forme de divertissement télévisuel) étant apparues au moment même où Fabrice Luchini est plébiscité du grand public (les années 1990). L'acteur, qui est à cette époque dans un registre plutôt sérieux (Céline, Rohmer…) a d'une certaine façon participé à cet engouement. Dans ces années-là et à postériori, il y a donc chez lui une volonté d'être sérieux, mais aussi une oscillation, sur ces plateaux, entre être en retenue et 'donner du spectacle'. Trois émissions ont fait le choix d'inviter Luchini autrement que pour son comportement histrionique : « Le Divan d'Henry Chapier » diffusé en 1990 (année où l'image télévisuelle de Luchini n'est pas encore celle que nous avons décrite), « Vie privée, vie publique » animée par Mireille Dumas et diffusée en 2007, et « Le Divan » de Marc-Olivier Fogiel datant de 2015. Analysons donc la présence de Luchini dans un contexte qui sort du cadre spectaculaire et tentons de comprendre le parallèle qui s'établit entre ces deux aspects : l'un ludique, l'autre plus intimiste.

Pour comprendre l'image que veut donner Luchini dans ce domaine lié au divertissement, dégageons d'abord la vision globale de l'acteur pour ce médium. « Michel Polac avait compris que les médias ne sont pas sérieux, dit l'acteur. On ne peut rien faire comprendre à la télévision, rien faire passer : la télévision ne retient que l'énergie, éventuellement la drôlerie, en un mot la théâtralisation. […] A la lueur de Flaubert, à mon petit niveau, j'ai compris assez rapidement ce cirque immense qu'étaient les médias. Je ne vais pas être plus malin que les autres, mais je ne vais pas les servir[947] ». En l'observant, Luchini comprend ce qu'il va pouvoir y faire et ne pas faire. Et la première chose que l'acteur ne fait

[947] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, *op.cit*., pp. 224-225.

pas, c'est « parler de lui », comme le note très bien Marc-Olivier Fogiel : « [s]es petits tacles, ce sont de bons moments de télévision. La vraie difficulté, c'est de le faire parler de lui[948] ». Pour éviter cela, l'acteur entre donc dans le personnage décrit précédemment et s'adapte au support. Mais parallèlement, cet encontre à l'esprit de sérieux est ce qui caractérise l'acteur de façon générale, c'est-à-dire également sur scène :

> Pivot, c'était la grande époque. Sinon la télévision est un grand danger pour les acteurs, qui sont condamnés à y faire un show. Je déteste l'esprit de sérieux. En ce qui me concerne, l'esprit de sérieux, il est sur la scène, et encore, j'alterne avec du ludique. J'ai compris rapidement, bien avant Polac, que la télé n'est pas un matériau fait pour penser, un registre médiatique où le visage révèle cent fois plus de choses que ce que le gars raconte[949].

Luchini est tout à fait conscient de l'impact de l'image engendrée, image qui serait, à la télévision et selon lui, plus forte que le langage. C'est contre quoi l'acteur se bat, étant lui-même avant tout un être de parole :

> J'ai pris des risques avec les médias. Que s'est-il passé avec le politiquement correct ? Pourquoi ça a été un matériau d'inspiration comme un boulevard qu'on m'a ouvert ? Souvent, nous, les comédiens, nous parlons de nous et pas du film que nous devons « vendre ». Nous faisons des confidences, toujours des confidences – « grande rencontre », « profonde générosité », « c'est un homme formidable » – d'une impudeur démente et dont tout le monde se tape. A la télévision, j'ai donc essayé d'emprunter un autre boulevard que celui du politiquement correct. Le journaliste a une manière de poser des questions qui, le plus souvent, ne reflète pas les préoccupations qui ont été les nôtres. La réponse, en outre, ne compte pas. L'époque de l'image ne permet pas la nuance, puisque que tout va extrêmement vite et finit par s'annuler[950].

Par ces propos, qui dénoncent la sur-exagération médiatique, l'acteur prouve qu'il refuse de se soumettre aux lois conventionnelles, en choisissant de prendre ce système à contrepied et le pouvoir – ce pouvoir d'en faire plus qu'il ne faut encore – qui a néanmoins l'avantage d'amuser le public autant qu'il déroute les professionnels. Creusons le rapprochement fait précédemment par Jonathan Curiel avec l'humoriste Jamel Debbouze, celui-ci étant repris par Catherine Barma : « Ils ne sont que deux avec ce talent immense sur un plateau, Jamel Debbouze, qui fait rire et réfléchir sur les problèmes de société, et Fabrice Luchini, qui rend la culture accessible

[948] Marc-Olivier Fogiel, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *loc.cit.*
[949] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé", propos recueillis par Elisabeth Perrin, *Le Figaro*, [En ligne], publié le jeudi 13 avril 2017, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/fabrice-luchini-j-aime-regresser-avec-la-tele-_ec6c80ae-2028-11e7-9fb1-e005be4dd80a/.
[950] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, *op.cit.*, p. 224.

en étant à la fois profond et drôle[951] ». Ainsi, l'affirmation suivante, énoncée par le site d'informations suisse *Le Temps* : « Accueillir Jamel sur son plateau, c'est déjà avoir gagné la moitié de la partie. […] Dans un monde médiatique formaté, sa spontanéité et sa franchise séduisent autant qu'elles surprennent[952] », peut s'appliquer à Fabrice Luchini car effectivement, les deux hommes usent de procédés semblables. Comme Luchini, Debbouze va lui aussi à l'encontre d'une interview formelle, comme par exemple dans le journal de 20 heures de *France 2* : « M. Pujadas, j'ai décidé de ne pas répondre à vos questions[953] », inverse les rôles et prend à partie le journaliste, comme ici avec Laurent Delahousse : « Je peux vous poser une question M. Delamousse, ce sont vos vrais cheveux ? Comment vous faites pour qu'ils soient si soyeux ? […] C'est pour ça que votre JT marche avec les meufs. Il galère Pujadas avec les meufs[954] ! ». Lors de la 24è cérémonie des Césars, en 1999, dans un contexte spécialement propice à ce genre de comportement, l'acteur s'amuse avec la mannequin Adriana Karembeu (« Six fois sept ? Karembeu ! »). Luchini, comme Debbouze et comme certains autres humoristes, entre dans le même processus : « À la télévision, à la radio, Luchini est en récréation, note une journaliste du *Figaro*. Il parle, il parle, il parle. Il interrompt. Il prend à témoin. Il fait des cabrioles. Il fait rire. Il appelle un chat un chat. Il est insolent. Inventif. Il attise l'Audimat[955] ». Ce mot « récréation » n'est pas à prendre à la légère si nous en observons l'étymologie :

> L'origine du mot 'récréation'. D'après les dictionnaires, la récréation est un moment de détente qui vient après une occupation plus sérieuse. (*Le Robert*) Dans son sens le plus archaïque, il s'apparente au réconfort (1215) et vient du latin *recreatio*. Ce mot connaît un emploi scolaire dès 1482. Il dérive lui-même de récréer (1501) qui dans sa forme ancienne (XIe) a le sens de 'ranimer' et vient du latin *recreare* (fin XIVe). Il apparaît dans son sens actuel au XIXe, construit à partir de 'recréer' et d'après le mot 'création'. On comprend alors qu'avant d'avoir un rôle pédagogique, la récréation soit perçue comme devant reconstituer la force de travail et l'attention mobilisée en classe[956].

[951] Catherine Barma, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *loc.cit.*
[952] Stéphanie Billeter, « Focus. L'homme de la semaine. Jamel Debbouze, une tchatche hors normes », *Le Temps*, [En ligne], publié le samedi 2 février 2002, disponible sur : https://www.letemps.ch/opinions/focus-lhomme-semaine-jamel-debbouze-une-tchatche-normes.
[953] Jamel Debbouze, « Top 5 des interventions insolites de Jamel Debbouze à la télé », propos recueillis par Fabien Morin, *Le Figaro*, [En ligne], publié le 19 septembre 2014, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/actu-tele/2014/09/19/28001-20140919ARTFIG00346-top-5-des-interventions-insolites-de-jamel-debbouze-a-la-tele.php.
[954] *Ibid.*
[955] Armelle Héliot, « Fabrice Luchini en récréation », *Le Figaro*, n° 22635, vendredi 19 mai 2017, p. 34.
[956] Julie Delalande, in *La cour de récréation*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

Donner du spectacle à la télévision, tel que le fait Fabrice Luchini, consisterait donc à « recréer » ce qu'il « crée » déjà sur scène et ce, dans le but de divertir et d'amuser. Les moments ludiques de Luchini sur scène étant aussi des « moments de récréation », autant pour l'acteur que pour son public, comme il l'explique lui-même :

> Vous transmettez un auteur, vous essayez de créer des moments drôles pour que la pilule exigeante, qui n'est quand même pas habituelle – Péguy en 2020 – Péguy, ça demande une connaissance, tout le monde n'a pas lu Péguy, donc là c'est redoutable, il n'y a pas un mot de commentaires sur Péguy, il y a quatorze minutes de Péguy, et puis après on va venir à Céline donc il faut au milieu créer un petit moment de récréation. Donc depuis quarante ans, depuis 85, mon premier Céline, je travaille avec le public entre exigence et puis délassement, ce qui fait que c'est curieux que ça marche comme ça quand même[957].

Mais si la télévision ne représente pas pour l'acteur un espace dédié au sérieux, Luchini ne la néglige pas pour autant, il affirme même en être féru, comme le fait remarquer Marc-Olivier Fogiel, « [c]e n'est pas parce qu'il est très érudit que la télé n'a pas sa place dans son panthéon de la culture[958] ». S'il l'aime, c'est entre autres parce qu'elle lui permet de connaître les gens, donc potentiellement son public :

> Elle me plaît, mais j'ai honte qu'elle me plaise. Car c'est quand même beaucoup plus difficile d'ouvrir un bouquin que d'allumer la télévision ! Et moi le soir, après avoir joué les grands auteurs, j'aime bien régresser[959]…
>
> La télévision par moments te met dans un état d'abord de découvrir tes semblables. Moi je suis quelqu'un qui est assez seul, je vois peu de gens, je ne suis pas mondain, pas par supériorité mais par impossibilité caractérielle à me supporter, on ne me voit jamais dans les fins de journaux de *Paris Match*, dans des soirées avec des sourires très étranges, donc je suis seul et donc j'ai besoin de rencontrer…donc la télévision[960].

L'acteur regarde le journal de 20 heures, mais aussi des émissions comme « C dans l'air » à l'époque présentée par Yves Calvi, « N'oubliez pas les paroles » présentée par Naguy, « Silence

[957] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il n'y a pas d'acteur sans voix" », émission *France Culture* « La Grande table culture » présentée par Olivia Gesbert, diffusée le 21 octobre 2020, [En ligne], disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/fabrice-luchini.
[958] Marc-Olivier Fogiel, « La Télé de Luchini », *loc.cit.*
[959] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé", *loc.cit.*
[960] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : interview - livre *Comédie française - Ça a débuté comme ça…* », [En ligne], publié par Favinet Dingofan le 12 mars 2016, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=eJUhx QjmoVI.

ça pousse », « Faites entrer l'accusé », « Crimes » présenté par Morandini, et même « Les Marseillais » sur *W9* qui le renseignent à nouveau sur l'humanité :

> Il y a aussi *Les Marseillais*, sur W9, qui me posent une immense interrogation métaphysique… […] C'est une immense révélation sociologique. Bien plus grande que ce que racontent toutes les émissions de *France Culture* réunies ! L'humanité se révèle. Je ressens aussi le pays par là. Je ne regarde pas une heure quand même ! Mais un quart d'heure…
>
> J'aime énormément les émissions comme *Pompiers : leur vie en direct* (TF1) ou bien *90'enquêtes* : *Motard de la loi, à la poursuite des chauffards* (TMC). […] Et moi qui ne suis pas un voyageur, je regarde aussi beaucoup *Des racines et des ailes* et les *Secrets d'histoire*, de Stéphane Bern. […] *Parents mode d'emploi*. […] Si tu veux être renseigné sur la nature humaine, sur ce que vont voter les Français, il faut se tourner vers ces incarnations[961].

Mais concentrons-nous sur les émissions de *talk-show* proprement dites (celles de Fogiel, Ardisson, Ruquier…) car ce sont elles où Luchini est le plus souvent invité. Insistons bien sur le fait qu'elles sont apparues au moment même où l'acteur commence à être célèbre. Nelly Quemener, dans son ouvrage *Le pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, explique très bien cette forme de divertissement :

> Les premiers sketchs de ce type sont ceux d'Antoine de Caunes et José Garcia dans l'émission *Nulle part ailleurs* sur *Canal+* en 1991. Instaurant un véritable moment carnavalesque, ces derniers posent les jalons de ce qui devient à partir de 1995 un genre à part entière et concurrence, une fois compilés dans un DVD, les *one-man* et *one-woman-shows* classiques[962].
>
> Avec leur plateau entouré de publics et une diffusion parfois en direct, les *talk-shows* se voient érigés en véritables tremplins pour les jeunes humoristes – certains composeront les figures majeures de la scène comique en France, à l'instar de Jamel Debbouze et Florence Foresti .

Aussi, même si lors de ses apparitions Luchini ne présente pas de sketch élaboré tel que le font les humoristes en question, son comportement s'en rapprochant, on peut supposer que l'acteur ait lui aussi très vite compris l'intérêt et l'avantage de ce support et le fait que ce dernier soit, comme le dit Nelly Quemener, « un espace privilégié de performance et le lieu d'une innovation formelle peu égalée[963] ». Luchini, en plus de faire son entrée dans le cinéma et le théâtre, prend par cet intermédiaire une position supplémentaire qui serait équivalente ou presque, aux jeunes

[961] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *loc.cit.*
[962] Nelly Quemener, in *Le pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Armand Colin, Paris, 2014, p. 16.
[963] *Ibid*., p. 10.

humoristes de l'époque. En participant à ce genre d'émissions avant tout pour promouvoir un film ou un spectacle, Luchini aussi a certainement compris, comme tout humoriste, le pouvoir des médias sur la fidélisation du public et la notoriété. Les propos ci-dessous de Quemener peuvent très bien s'appliquer à Luchini :

> Les vignettes d'humour s'y développent sous des formes variées, elles deviennent un outil premier de fidélisation des publics et surtout un espace de création et d'expérimentation : aux personnages carnavalesques du duo de Caunes et Garcia répondent dans les années qui suivent les mini-séries de Jamel Debbouze, les parodies de personnalités de Florence Foresti et les portraits peu flatteurs de Stéphane Guillon[964].
>
> Parfait produit de son époque, cet humour est le client idéal d'une arène médiatique célébrant petites phrases et bons mots[965].

C'est exactement ce que fait Luchini, comprenant qu'il peut faire rire par ce qui le caractérise le plus : une variété de langages. Et si l'acteur apparaît pour la première fois à la télévision[966] en 1983 au Théâtre de Bouvard[967] aux côtés d'Isabelle de Botton dans un sketch intitulé « Transfusion sanguine », il faut attendre les années 1990 pour le voir chez Bernard Pivot d'abord (« Bouillon de culture » en 1991, 1996 et 1998) puis chez Thierry Ardisson en 1999 dans « Tout le monde en a parlé ». Dans ces émissions et dans toutes les autres qui suivront, Fabrice Luchini va donc adopter une position qui pourrait être comparée avec celle de ces acteurs-humoristes, puisque – hormis le fait qu'il ne change pas de personnage – , l'acteur use quasiment des mêmes techniques que ceux-ci, celles basées sur un comique qui se veut au plus près de l'environnement concerné. Comme le note Quemener : « L'humour, dans le cadre des émissions, se constitue d'une action théâtralisée, faite de dialogues, de gestes, de jeux sémantiques et énonciatifs préparés avant l'entrée en scène. Il est néanmoins tributaire des aléas du spectacle vivant et du direct, des rires et des réactions imprévisibles, ou encore des défaillances de l'humoriste[968] ». Pour aller plus loin, on pourrait même situer la fibre médiatique de Luchini en revenant sur les origines des comiques bouffons – Coluche, Thierry Le Luron et Pierre Desproges – tels que les définit Quemener : « Si ces trois comédiens peuvent être cités côte à côte, c'est qu'ils incarnent une frange comique accédant à une large publicité par le biais

[964] *Ibid.*
[965] *Ibid.*, p. 14.
[966] Nous n'incluons pas ici son premier interview en 1979 aux côtés d'Éric Rohmer à propos de *Perceval le Gallois* ainsi que ceux qui suivront consacrés au cinéaste.
[967] Créé par Philippe Bouvard, « Le Théâtre de Bouvard », également nommé « Le Petit Théâtre de Bouvard », fut diffusé de 1982 à 1985 sur *Antenne 2*. L'émission, renommée ensuite « Le nouveau théâtre de Bouvard » se poursuivit de 1986 à 1987.
[968] Nelly Quemener, in *Le pouvoir de l'humour*, *op.cit.*, p. 17.

de la radio et de la télévision, ainsi qu'une bouffonnerie, érigée en terrain de contestation du pouvoir en place[969] ». Plus avant encore, nous trouvons un lien avec le comique utilisé par les troupes de café-théâtre « [c]ar avant même que n'émergent les comiques seuls en scène, poursuit l'auteure, les troupes de café-théâtre sont les premières à développer un comique du désordre social et de provocation cherchant à fédérer les mécontentements[970] ». Si ces dernières idées sont certes à nuancer (les interventions de Luchini ne sont pas issues d'un désir de l'acteur à vouloir aller contre le pouvoir en place – sur ce point, Luchini semble d'ailleurs rester en dehors de toute idéologie), elles font pourtant référence au caractère provocateur qui se vérifie à travers ce que nous avons dit précédemment : déjouer les codes de l'univers stéréotypé des médias et donc aller contre un système préétabli.

A la télévision et à la radio, Fabrice Luchini, pour qui le travail d'acteur en scène est fondé sur de grandes connaissances littéraires, semble par conséquent vaciller sans cesse entre la volonté de donner une image spontanée et adaptée au support, et une autre qui refuse cette soumission, par crainte de tomber dans la caricature de cabot qu'on lui prête souvent. D'autant plus que dans sa vie privée, il n'est pas ce qu'il donne à voir sur les plateaux télé, puisque c'est surtout un homme en retrait qui travaille chez lui dans le plus grand silence et dans une solitude extrême. Son univers quotidien est celui des grands textes qu'il apprend et décortique sans cesse et sur lesquels il réfléchit longuement. La contradiction est là, Luchini qui se fond dans cette image médiatique (et dont il est totalement conscient), l'a aussi quelque part en horreur, car lassé qu'on le conditionne à ce personnage fantasque et cabotin, alors que sur scène et dans la vie il est (et comme beaucoup d'autres acteurs d'ailleurs) autre ce qu'il laisse entrevoir. Jonathan Curiel s'est intéressé, entre autres, aux apparitions télévisuelles de l'acteur et analysé cette idée de « bon client » qu'il attribue aussi à Jamel Debbouze, JoeyStarr et Depardieu :

> *Jamel Debbouze* se range également dans la catégorie des « bons clients » (déstabilisation des présentateurs, happenings fréquents, jeu avec le décor) : sa présence est garante de moments originaux et perturbateurs, contraires au bon déroulement de l'émission habituelle, créant une agitation inédite.
>
> […] *JoeyStarr*. Si certains de ses passages à la télévision ont pu être houleux, il incarne lui aussi un personnage pouvant bousculer une émission. Par ses saillies décontextualisées. Ses réactions imprévues. Les invités qu'il prend à partie. Il peut se passer quelque chose, un blanc,

[969] *Ibid.*, p. 25.
[970] *Ibid.*

> une tension ou un dérapage en direct, et c'est bien là l'essentiel, rompant ainsi avec la routine télévisuelle ou radiophonique.
>
> *Depardieu* entre également dans cette catégorie. On sait qu'il peut toujours « faire le buzz », faire entendre une voix dissonante sur un sujet politique, géopolitique, de société, sur le cinéma, ses camarades acteurs. Toujours cette notion d'imprévisibilité : on ne sait pas quand la balle va être tirée, mais on sait que cela peut arriver[971].

L'auteur rappelle ainsi la prise de risque inéluctable pour ces acteurs qui 'font le show' et qui les condamne à cette image, au risque de décevoir : décevoir le public mais aussi parfois la production même des émissions. Après la diffusion en 2015 du « Divan » de Marc-Olivier Fogiel, émission qui se voulait être dans un registre sérieux, Catherine Barma aurait en effet fait cette réflexion rapportée par Luchini lors de son interview par Léa Salamé :

> *Léa Salamé* : On vous a vu récemment à la télévision, je trouve que vous avez un peu changé, vous avez abandonné un petit peu le plus, le trop…
> *Fabrice Luchini* : Et ça a déplu à Barma !
> *Léa Salamé* : Ah oui ?
> *Fabrice Luchini* : Barma elle m'a dit : « on s'est fait chier au Divan » ! Alors là, elle m'a fait une insomnie totale, j'étais fier de mon Divan moi[972]…

C'est bien cette déception et par là même, cette sorte de 'condamnation' à faire un numéro que tout le monde attend, qui est décrite par Jonathan Curiel :

> Il [Fabrice Luchini] doit toujours en faire plus, il ne peut plus jamais en faire moins. Au risque de décevoir, d'être considéré comme en méforme, ne plus correspondre au Fabrice Luchini que l'on connaît. Fabrice Luchini doit jouer au Fabrice Luchini médiatique, sinon il déçoit le public. Le Fabrice Luchini, acteur de cinéma ou de théâtre invité pour promouvoir ses lectures, ses pièces de théâtre ou ses films, doit incarner le temps d'une émission le Fabrice Luchini médiatique : énergique, taquin, déstabilisateur, frondeur, haut en couleurs.
>
> […] il doit se confondre totalement avec son être médiatique et jouer le personnage que l'on attend. Pas celui, peut-être plus complexe, que l'on peut découvrir au théâtre ou dans des films, mais celui que l'on est habitué à voir à la télévision.
>
> […] le Luchini qu'il est condamné à être le temps d'un enregistrement.

[971] Jonathan Curiel, in *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir*, *op. cit.*, pp. 247-248.
[972] Propos extraits de la vidéo « Fabrice Luchini : "Je suis pas réduit à ce personnage hystérique que je fais là pour vous amuser" » [Extrait de l'émission « On n'est pas couché » animée par Laurent Ruquier et diffusée sur *France 2* le 28 mars 2015], [En ligne], publié par *On n'est pas couché*, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=K3FXfIAa6aA.

> Le personnage du bon client enferme le bon client dans un personnage dont il ne peut plus ensuite s'échapper. Le costume lui colle à la peau[973].

Nous sommes face à une attente des téléspectateurs de sorte que, comme l'ajoute Curiel, « [t]oute dérogation à cette conduite folklorique et à son humour caractéristique génère une déception pour le public, friand de ces sorties médiatiques[974] ». Et si ce parallèle entre le petit écran et la représentation sur scène est inéluctable chez Luchini ou Debbouze puisque tous deux continuent de faire rire le public au théâtre, et si on le retrouve aussi chez JoeyStarr dans la part de provocation présente également dans ses chansons, il semble en revanche plus paradoxal chez Depardieu et chez Luchini pour leurs rôles au cinéma qui relèvent parfois davantage d'un registre sérieux (dans les films historiques par exemple, ou d'auteur). Par ailleurs, souvenons-nous de la manière dont est défini Fabrice Luchini par la presse concernant ses extravagances à la télévision, et plus particulièrement de celle que nous avons relevée préalablement : « samu à citations qui sauve les émissions télé du gnangnan[975] ». Si nous la recitons ici, c'est parce qu'il est effectivement arrivé à Luchini de 'sauver' une émission : celle de la retranscription sur *C8* de la cérémonie des *Globes de Cristal* présentée en janvier 2017 lors de laquelle l'acteur reçoit le prix de la meilleure pièce de théâtre de l'année pour son spectacle *Poésie ?*. Des problèmes techniques avaient été incessants tout le long de l'émission et l'intervention de Luchini a permis à Estelle Denis, alors animatrice, de gérer ces difficultés. C'est ce qu'elle raconte ainsi :

> C'était une soirée apocalyptique, parce que dès le début, il y a eu d'énormes problèmes de sons et personne n'entend rien. Moi, ça va rester l'un de mes grands souvenirs parce qu'honnêtement, une soirée pareille je n'en revivrai jamais. Et c'est vrai qu'au moment où Fabrice arrive, j'espère qu'il va faire un show, qu'il va faire vraiment du Luchini et qu'il va nous réveiller cette salle qui est légèrement amorphe parce que personne n'entend rien[976].

C'est exactement ce qu'a fait l'acteur car à peine entré en scène, celui-ci s'exclame :

> J'ai rarement vu dans ma vie une soirée aussi hallucinante de rigueur, de bienveillance ! Véronique Sanson chantait devant vous et les mecs continuaient à jacter comme des fientes ! C'est extraordinaire ! Le son était médiocre : ne le jugeons pas… les gens n'étaient pas très bien élevés : ne les jugeons pas… Mais je suis tellement heureux d'être là avec vous, dans la

[973] Jonathan Curiel, in *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir, op.cit.*, p. 248.
[974] *Ibid.*, p. 247.
[975] Jean-Pierre Thibaudat, « Luchini, ses lignes de Céline », *loc.cit*.
[976] Estelle Denis, « La télé de Luchini », *loc.cit*.

> soirée la plus hallucinante, la plus démente, la plus absurde. Cette soirée est inconceptualisable[977] !

La salle rit aux éclats et Luchini parvient même à faire chanter au public présent la chanson de Nicoletta : *Mammy Blue*. On a donc ici un exemple frappant confirmant l'idée que Luchini, devant des caméras de télévision, tout comme Jamel Debbouze, va créer l'événement. Chanter sur scène et dans les émissions télévisuelles est un moyen parmi d'autres de le faire. Luchini endossera ce rôle à plusieurs reprises, comme à l'émission des *Enfoirés* où il fut invité par deux fois. Exemple ici, en 1999 où il interprète avec les autres acteurs la chanson *Tout* de Lara Fabian et où on le voit aux côtés de Patrick Bruel et Pascal Obispo, alors hilares de rire :



Fabrice Luchini chantant aux *Enfoirés* (1999)[978].

'Ses plus gros tubes' étant *Mammy Blue* de Nicoletta (dont nous venons de parler), mais aussi les chansons de Johnny Hallyday (où on peut même parler d'imitation) ainsi que celle de Gilbert Bécaud, « L'orange du marchand[979] » qu'il reprend dans l'émission de Fogiel en mars 2000. Il peut aussi se mettre à danser sur du James Brown, comme dans l'émission « C à vous ». Ci-dessous les deux photos correspondantes, la première illustrant d'ailleurs très bien l'effet que l'acteur produit dans la salle car, comme nous le voyons, le public de l'émission, comme dans une salle de théâtre, rit et applaudit :

[977] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a fait le show lors des Globes de Cristal », [En ligne], publié par *Le Point Abonnés* le 31 janvier 2017, disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x5a5wt4.
[978] Capture d'écran de l'émission « La Télé de Luchini », *loc.cit.*
[979] Voir pour cela la vidéo « Fabrice Luchini total délire », [En ligne], publié par *BillBochon* le 2 juillet 2008, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=PUCiBACDln0.




Fabrice Luchini chantant *L'orange du marchand* de Gilbert Bécaud (2000)[980] / Fabrice Luchini dansant sur du James Brown dans l'émission « C à vous »[981].

Au cours de ces numéros, le plateau devient une véritable scène de théâtre où l'objectif de Fabrice Luchini est de faire rire, autant par son langage que par sa gestuelle. Qu'il chante, danse, amuse le public ou récite des textes, la présence de l'acteur sur un plateau est donc tellement ambivalente que même lorsque les journalistes lui posent des questions en lien avec la culture savante, l'acteur oriente sa réponse vers un registre plus populaire. Dans l'émission « C à vous » par exemple, lorsqu'Alessandra Sublet tente de lui poser une question 'sérieuse' : « Si vous aviez eu la chance de croiser Sigmund Freud, vous auriez dit quoi ? », l'acteur répond : « Comment ça va avec ta mère[982] ? », ce qui déclenche bien sûr de grands éclats de rire.

Et pourtant, il existe chez l'acteur une volonté d'être 'sérieux' et un désir de contrecarrer cette image de 'bon client' qui n'est finalement qu'une caricature de lui-même, comme l'explique une nouvelle fois Marc-Olivier Fogiel : « Il ne faudrait pas le caricaturer dans finalement le bon client à la télé qui va faire le show, d'ailleurs lui-même déteste ça et à chaque fois qu'il est venu dans les émissions de *talkshow* que je pouvais faire (« On ne peut pas plaire à tout le monde »), il essayait avant justement de se conditionner pour ne pas donner ça de lui-même[983] ». Pour cette émission, tournée en 2000, Fabrice Luchini avait décidé de ne pas 'faire le show' mais au bout de quelques minutes, s'est mis à chanter « l'orange du marchand » de Gilbert Bécaud. Ce passage a d'ailleurs été si drôle qu'il a très vite fait l'objet d'une vidéo *youtube* que l'on retrouve très facilement sur internet, « Fabrice Luchini total délire[984] » et vue à ce jour 701 834 fois par les internautes. « […] [I]l m'avait dit avant, affirme Fogiel, "compte pas sur moi pour être dans un registre comme ça de l'exubérance, du show", je lui ai dit "écoute tu donneras ce que tu voudras bien donner" et puis finalement il avait fait un show absolument

[980] Capture d'écran de la vidéo « Fabrice Luchini total délire », *ibid.*
[981] Capture d'écran extraite de l'émission « La Télé de Luchini », *loc.cit.*
[982] Propos tirés de l'émission « La Télé de Luchini », *ibid.*
[983] Marc-Olivier Fogiel, *ibid.*
984 « Fabrice Luchini total délire », *loc.cit.*

dément, ça le lui avait échappé, il s'en était d'ailleurs un peu voulu car il ne voulait pas être la caricature de lui-même[985] ». Caricature ou pas, les commentaires laissés par les internautes au sujet de cette vidéo sont plus qu'élogieux et montrent que ce qui plaît surtout, c'est justement cette sorte de 'folie' dont s'empare l'acteur : « il est totalement fou et je l'aime ![986] » / « J' adore !!!! un p'tit coup de déprime, j'la regarde, et ça va déjà mieux. merci, Luchini, t'es un Monsieur[987] » / « Luccini [*sic*] ou : comment ruiner une interview ... j adore ce type est génialement fou[988] ». Mais notons tout de même que certains internautes soulèvent le fait qu'il est pourtant tout autre que ce qu'il laisse voir : « "C'est pas moi !!!!" Ce mec est absolument génial !! Un mec totalement décalé, mais qui est très loin d'être fou, même si en regardant cette vidéo on peut se poser des questions ^^. Bref merci M. Lucchini [*sic*] pour votre bonne humeur[989] » ! L'acteur a donc été pendant de nombreuses années confronté à ces deux désirs contradictoires mais affirme qu'au fil du temps, il contrôle mieux ces apparitions : « J'ai trop de bol, un jour je serai mauvais. Mais c'est contrôlé, alors qu'avant j'en étais victime[990] », dira-t-il en effet en 2017 dans un article du *Monde*. Et il est vrai, il semble qu'à partir du milieu des années 2000, l'acteur se montre plus posé, tel que lui fait remarquer Léa Salamé en 2015 à propos du « Divan » de Fogiel : **«** […] est-ce que vous êtes fatigué du personnage ? Est-ce que là vous en aviez assez de faire trop et vous aviez envie de faire un peu moins, plus dans la sobriété[991] » ?

Si nous remontons un peu dans le temps, il y a en fait trois émissions au caractère intimiste où l'acteur est apparu exclusivement 'sérieux' et dans lesquelles son image d'histrion est absente et non sollicitée par les présentateurs.

La première est « Le Divan d'Henry Chapier » diffusée sur *FR3* le 25 novembre 1990, soit quatre jours après la sortie de *La Discrète*. Fabrice Luchini a trente-neuf ans, il est au tout début de son parcours d'acteur, n'a pas encore fait de télévision et le film de Christian Vincent n'a pas encore eu sur lui l'impact qu'il produira (c'est-à-dire sa renommée). Dans le générique, Fabrice Luchini est donc uniquement présenté à travers son travail au théâtre et ses rôles chez Rohmer, autrement dit pour le caractère sérieux de son image et pas du tout pour le personnage

985 Marc-Olivier Fogiel, « La Télé de Luchini », *loc.cit*.
986 Pseudonyme *Kay Harpa*, commentaire de la vidéo « Fabrice Luchini total délire », *loc.cit.*
987 Pseudonyme elsa Dhn, *ibid.*
988 Pseudonyme *coolchoupette*, *ibid.*
989 Pseudonyme *Polak41150*, *ibid.*
990 Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Maux et merveilles », *loc.cit.*
991 Léa Salamé, « Fabrice Luchini dans ONPC : "Je ne veux pas être réduit à ce personnage hystérique fait pour amuser" », *loc.cit.*

médiatique, puisque celui-ci n'existe pas encore aux yeux des Français : « Contrairement à la légende et même à la chronologie de sa carrière, dit en effet la bande annonce, les véritables triomphes publiques de Fabrice Luchini commencent au théâtre avec *Le Veilleur de nuit*, une œuvre de jeunesse de Sacha Guitry qu'il tire de l'oubli en 1986. Au cours de la même année, son adaptation du *Voyage au bout de la nuit* de Céline confirme l'originalité et la diversité du talent de l'interprète des *Nuits de la pleine lune*, nouveau film d'Éric Rohmer[992] ». Hormis donc quelques apparitions médiatiques dans des reportages consacrés à ce cinéaste[993], « Le Divan d'Henry Chapier » semble être la première émission dans laquelle Luchini 'se livre' modestement sur un plateau télévisé, sans en faire trop (notons que la participation à « Bouillon de culture » de Bernard Pivot ne se fera que l'année suivante, en avril 1991, soit après sa renommée). L'acteur va aborder des sujets 'sérieux' : son travail, son passé, les raisons qui l'ont poussé à devenir acteur et le fait que le commerce de ses parents fut déjà pour lui 'un premier public' : « Je pense que j'ai eu énormément énormément d'attention. C'est d'ailleurs le plus important dans ma disposition à être acteur. C'est qu'à mon avis dès le début il y avait, il y avait…c'était une boutique avec beaucoup beaucoup de publics […], je sais pas mais je sais que très très très tôt il y a eu le public[994] ». Il va aussi parler de ses origines, en détaillant ceci d'ailleurs et davantage qu'il ne le fera plus tard : les vacances en Italie avec ses parents, la pauvreté de ce pays, son père « très français » malgré tout, l'idée qui a frôlée sa mère comme quoi il pourrait devenir danseur, le fait que celle-ci aurait certainement aimé tenir la caisse d'un salon de coiffure où il aurait travaillé : « c'est peut-être elle qui avait raison, être coiffeur comme ça… ». Il raconte la rencontre avec Philippe Labro, puis celle avec Rohmer, la difficulté dans ses débuts liée à ce physique dit « asexué » et surtout, cette « révélation » du métier qui est venu à lui après *Le Genou de Claire*. Mais la plus longue discussion qui s'installe avec Henry Chapier est sa préférence pour la scène, l'acteur y insérant même (déjà) une citation de Louis Jouvet :

> *Henry Chapier* : Vous dîtes quelque chose de très significative, vous dîtes du théâtre que c'est un métier de bûcheron alors qu'au cinéma un acteur joue sur l'instant, la facilité, une sorte de

[992] Générique présentant l'émission et son invité, « Le divan d'Henry Chapier », Archive *INA*, émission diffusée sur *FR3*, le 25 novembre 1990.
[993] Voir pour cela les vidéos suivantes : « Fabrice LUCHINI et Éric ROHMER à propos de 'Perceval le Gallois' », *Ciné Regards*, France 3 Régions, 4 février 1979, [En ligne], *Archive INA*, disponible sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00006882/fabrice-luchini-et-eric-rohmer-a-propos-de-perceval-le-gallois et « Fabrice Luchini à propos des rapports d'Éric Rohmer avec ses acteurs », *Mardi cinéma*, Antenne 2, 27 janvier 1987, [En ligne], *Archive INA*, disponible sur : Fabrice Luchini à propos des rapports d'Éric Rohmer avec ses acteurs.
[994] Fabrice Luchini, « Le divan d'Henry Chapier », *loc.cit*.

séduction devant la caméra et le théâtre, c'est un métier de bûcheron en effet, donc est là votre préférence tout de même ? Il colle mieux à quelque chose de très personnel tout de même ?

Fabrice Luchini : D'abord on ne peut pas les séparer. Le cinéma, c'est du domaine du don, de tout ce qui est nature, de toute ta nature en toi, de tout ton…de cette espèce de personnalité. Le cinéma est l'endroit où il n'y a pas d'effort, dès qu'il y a de l'effort, c'est rasoir. Et ce qu'il y a d'étrange et de fascinant dans le théâtre, c'est qu'on a tout simplement la possibilité de remettre le chantier tous les soirs pour affiner, donc pour élaborer, pour perfectionner… […] Alors que le cinéma – et qui est essentiel aussi –, parce que ce qui est capté par la caméra vous échappe, peut être quelquefois (sans rentrer dans des trucs trop techniques), peut-être que ces choses appartiennent au regard que le metteur en scène a sur vous. […]

Henry Chapier : Et puis il y a le public qui vous répond, c'est quand même important, il est là, tout de suite. On le ressent, il y a des vibrations immédiates, c'est séduisant aussi, non ?

Fabrice Luchini : Oui, surtout qu'il faut l'emmener où il doit aller. […] C'est que les acteurs doivent les emmener où l'auteur qui a, sur la page, écrit, comme disait Jouvet, et mis les cicatrices du poète. Jouvet dit cette phrase sublime : « Qu'est-ce que sont les mots, sinon les cicatrices du poète ? » […].

De même, dans les années qui suivent, l'acteur, qui apparaîtra de plus en plus à la télévision, se contente de parler uniquement de la pièce ou du spectacle dont il assure les promotions. En 1994, dans « Le cercle de minuit » où il est invité parmi d'autres acteurs et personnalités du théâtre pour la pièce *Art* de Yasmina Reza, Luchini participe aux discussions et ne fait quasiment rien d'autre que de discuter du sujet de la pièce. Lorsqu'il est interviewé par Bruno Masure en mars 1995 dans le journal de France 2 pour le film *L'Année Juliette* de Philippe Le Guay, on décèle même le fait que Luchini ne souhaite pas parler de lui : « Moi j'exécute dans la comédie, ma biographie personnelle n'a pas d'intérêt[995] » répond en effet l'acteur au journaliste lorsque celui-ci lui demande s'il pourrait dans la vie agir comme son personnage (à savoir : mentir pour éviter de faire souffrir). Le comportement adopté est donc uniquement porté sur la publicité faite au film (explication de l'histoire, description des personnages…) ; et s'il en est de même dans un reportage du journal de *France 2* en août 1995 consacré cette fois au film *Beaumarchais l'insolent*, il faut attendre son apparition dans « Bouillon de culture » en 1996 pour commencer à percevoir ce personnage médiatique tant présenté ensuite.

[995] Fabrice Luchini, « Invite plateau : Fabrice Luchini F2 Le Journal 20H - 21.03.1995 », [En ligne], Archive *INA*, disponible sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab95023441/invite-plateau-fabrice-luchini.

Pourtant, bien des années après, en mars 2007, l'acteur réapparaît dans un registre médiatique sérieux, compte tenu cette fois du cadre imposé par le genre de l'émission, dans « Vie privée, vie publique » animée par Mireille Dumas, alors spécialiste des émissions intimistes, autre sorte de *talk-show* apparus eux aussi dans les années 1990 et qui ont cette fois vocation à ce que les invités (souvent des personnalités publiques de théâtre, du *show-biz*, de cinéma…) se confient sans retenue[996]. Et bien que ce type d'émissions prenne naissance à cette période également, il faut attendre presque vingt ans pour que Mireille Dumas invite l'acteur. Quand elle le fait, ce dernier a donc derrière lui une carrière conséquente aussi bien au théâtre qu'au cinéma, ainsi qu'une image médiatique assez effective. Pourtant, l'essentiel de l'entretien ne repose pas exclusivement sur son travail d'acteur – ni même sur cette image – mais plus largement sur sa vie 'privée' ou plutôt (comme Luchini parle là aussi peu de lui) de la vie privée en général. Certains montages vidéo de cette émission, diffusées par les internautes sur les chaînes *youtube* ou *dailymotion*, présentent par exemple Luchini dissertant sur le couple[997]. Or, si ces passages font sourire, le comportement de l'acteur n'est pourtant pas celui extravagant que nous avons décrit précédemment. Les questions posées sont plutôt de nature à ce qu'il se dévoile : « Moi je voudrais vous dire autre chose, plus important… dit par exemple Mireille Dumas. Quand vous dîtes "j'attends d'une femme qu'elle me sorte de moi-même, pratiquement qu'elle me sauve…" […] j'ai l'impression que vous passiez votre temps à vous fuir. Et vous dîtes "ma vie m'est insupportable"… C'est pour ça que vous êtes comédien aussi, c'est pour ça que vous êtes allé voir dans tous les milieux, vous dîtes […] "je n'en reviens pas d'avoir échappé à ma classe". Vous l'avez dit, c'est sans arrêt "échappé". Ah, vous êtes venu en face de moi, il faut bien que je fasse du Mireille Dumas ». Face à elle, l'acteur se retrouve face à lui-même et à son métier et Mireille Dumas ne pose aucune question sur l'image qu'il véhicule autrement que par ce biais, insistant même sur le lien qui existe entre ce métier et sa vie personnelle, voire son enfance ou les relations intimes qu'il peut ou a pu avoir tout au long de sa vie. La journaliste insistant même que finalement, 'on ne sait rien de la vie privée de Fabrice Luchini' : « Parce que vous savez que c'est en préparant cette émission, donc cet entretien, affirme en effet Mireille Dumas, que je me suis aperçue que je ne savais finalement rien de vous parce que vous ne dîtes rien, c'est vrai que vous préservez votre vie privée, j'ai appris que vous aviez une fille de 26 ans,

[996] Notons aussi en plus de l'émission nous concernant : « Bas les masques » (1992) et « La Vie à l'endroit » (1997). Toutes ces émissions étant d'ailleurs produites par Mireille Dumas elle-même par sa propre société (*MD Productions*).

[997] Voir pour cela les vidéos suivantes : « [META] Fabrice Luchini sur le couple - Un point de vue piquant », [En ligne], publié par *PhiloCloud* le 10 juillet 2018, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Zki7UlnT6zU et « Mireille Dumas interview Fabrice Luchini à propos du couple », [En ligne], publié par *laurentjohnny* le 27 janvier 2020, disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x7r5fu2.

Emma, je ne savais même pas que vous étiez père ». Par conséquent, chose rare chez Luchini à la télévision, suite aux questions (intimes) de l'animatrice, le silence de l'acteur est on ne peut plus éclatant, comme ici par exemple :

> *Mireille Dumas :* Vous êtes un nostalgique de l'enfance ?
> *Fabrice Luchini :* Ça doit être plus fort que ça.
> *Mireille Dumas :* Complètement écorché de ne plus être enfant alors…
> *Fabrice Luchini* : Je ne saurai pas répondre.

Huit ans après, le 3 février 2015, Fabrice Luchini se retrouve à nouveau dans une émission qui se veut intimiste, c'est celle présentée par Marc-Olivier Fogiel, « Le Divan », pour laquelle l'acteur est même le premier invité. Si le dispositif et le cadre rappellent bien évidemment celle d'Henry Chapier, si célèbre à l'époque[998] : un divan de psychanalyse, l'interviewer dans le dos de l'interviewé (positions qui symbolisent celles du psy et du patient), l'émission en elle-même subit par ailleurs quelques modifications : mobilier, décor (plus moderne), le fait qu'il y ait tout de même un public, des images projetées sur écran, la durée de l'entretien plus longue… Le choix de Luchini en premier invité ne fut pas anodin, l'émission débute d'ailleurs par un montage de vidéos où le narrateur explique les raisons pour lesquelles l'acteur représente 'l'invité idéal' :

> Si j'ai décidé de vous inviter, c'est que…
>
> Pour inaugurer cette émission, j'avais besoin d'un spécialiste et à part un narcoleptique, je n'ai trouvé personne qui avait passé plus de temps allongé que vous. Ça, c'est la première raison. Une autre raison qui m'a poussé à vous inviter, c'est que vous concentrez à peu près toutes les névroses connues du corps médical. Mais en leur offrant votre vitalité, vous les sublimez : anxieux mais pas anxiogène, misanthrope à tendance jubilatoire, solitaire fasciné par les autres, hystérique submergé par le verbe et souvent par le verbe des autres. Bref, vous êtes malade et on est content que vous n'arriviez pas à vous soigner.
>
> Autre raison qui nécessitait votre venue ici, c'est que vous êtes soluble, c'est-à-dire toujours vous-même et totalement adaptable aux autres. Aussi à l'aise en alexandrins qu'en verlan. Dans le cinéma d'auteur ou face à Aldo Maccionne, capable de convoquer Nietzsche et Jean-Pierre Pernaut dans la même phrase, vous êtes un être « tout-terrain ». Mais lequel êtes-vous vraiment Fabrice ?[999]

[998] Rappelons que l'animateur tiendra cette émission de 1987 à 1994 et reçut un grand nombre de personnalités telles que Serge Gainsbourg, Mylène Farmer, Ségolène Royal et même Jean-Marie Le Pen.
[999] Générique de l'émission « Le Divan », animée par Marc-Olivier Fogiel et diffusée le 03 février 2015 sur *France 3*, intégralité de l'émission disponible via les bornes inathèque, ID Notice : 5429533.001.

On a là aussi des références à la vie plutôt privée de l'acteur (ses angoisses, ces sortes de défauts ici transformés en qualités…) et on voit que celui-ci est défini par son adaptabilité et sa capacité à se déplacer dans divers registres, tel que nous l'avons décrit. Il est présenté à travers son rapport au langage : « Vous êtes un pudique extraverti. Résultat : pour éviter de parler de vous, vous parlez des autres[1000] », cette présentation questionnant par la même occasion le fait de savoir si l'acteur va 'oser' se confier et répondre au principe souhaité : **«** Fabrice Luchini, 63 ans, 60 films, une trentaine de pièces, canonisé de son vivant pour ses interprétations magistrales des grands textes du répertoire, il a beaucoup parlé, mais se livrera-t-il enfin ce soir sur le divan de Marc-Olivier Fogiel[1001] ? ». La parole (et surtout celle de l'acteur) est au cœur du sujet. Jouant donc sur le fait que Fabrice Luchini parle beaucoup, cette émission questionne la part donnée à cette parole : que dit-il ? Quels sujets aborde-t-il ? Dans quelles circonstances ? Et plus largement, quelle part de vie privée livre-t-il dans les médias et autres supports ? C'est avec cette idée sous-jacente que Marc-Olivier Fogiel débute l'entretien :

> *Marc-Olivier Fogiel* : Surtout qu'à la télé, vous jouez et vous ne donnez rarement réellement de vous-même. On est d'accord ?
> *Fabrice Luchini* : On ne va pas demander à la télévision d'être un espace de gravité…
> *Marc-Olivier Fogiel* : Non, mais de vérité oui…
> *Fabrice Luchini* : Ce que j'ai compris au bout de trente ans ou quarante ans de pratique télévisuelle, c'est que la télévision n'est pas un lieu, contrairement à ce que vous pensez en faisant cette émission, n'est pas un lieu où il s'explique des choses nuancées. C'est un lieu où on sent. Il n'y a pas à essayer de comprendre trop de choses.
> *Marc-Olivier Fogiel* : Fabrice, je vais essayer de vous démontrer le contraire, de façon assez prétentieuse[1002]…

L'acteur rappelle donc une fois encore que la télévision 'n'est pas un lieu où l'on parle sérieusement'. Pourtant, il s'efforce de répondre au désir de Fogiel, en se pliant au jeu tout au long de l'émission. Et effectivement, il en arrive à parler de lui, d'autant plus que nous sommes ici dans un faux-semblant de psychanalyse, système familier à l'acteur. Le public et l'animateur en viennent même à espérer que pour une fois, Luchini va parler longuement de sa vie privée. Mais, malgré le dispositif, nous restons à la télévision. La thèse de Richard Dyer qui explique que de toute façon, ce que nous apprenons des stars n'est que le produit de ce qu'elles décident de laisser transparaître, le résultat de « ce que la presse arrive à savoir », explique Dyer, ce que

[1000] *Ibid*.
[1001] *Ibid*.
[1002] Extrait de l'émission « Le Divan », *loc.cit.*

« la star laisse échapper au cours d'une interview et qui se retrouve dans les journaux et les magazines (et pas seulement dans les périodiques spécialisés), des entretiens à la radio ou à la télévision, et sous la plume des échotiers[1003] » reste donc présente même dans ce type d'émission. Les mots de l'acteur étant toujours médiatiques, ce que l'on apprend, ce n'est pas Luchini lui-même qui nous le livre, mais Luchini sous le dispositif et sous l'interrogatoire de l'animateur. Mais tout de même, puisque l'émission fait comme si nous étions dans un cabinet de psychanalyste, cela crée chez le public (et chez l'animateur) une attente autre que celle habituelle : nous attendons encore plus fortement des confidences venant de Luchini, un peu comme si nous étions voyeurs d'une séance privée, à laquelle nous n'aurions pas eu le droit d'assister. En cela aussi, l'émission de Fogiel, comme celle de Dumas, a un caractère intimiste via lequel Luchini n'a pas la possibilité de faire autrement que d'être plus sérieux qu'à l'accoutumée.

Les thèmes abordés par l'acteur dans l'émission de Fogiel sont d'ailleurs à peu près les mêmes que ceux choisis dans celle de Mireille Dumas : le fait que Luchini ait pris très vite conscience de ce besoin d'attirer l'attention, son passé familial, sa relation avec sa mère, la condition misérable qu'a connue son père (« La vie est une tartine de merde »), les femmes, le couple, le sexe, son passé de coiffeur, l'argent ou encore sa fille Emma (« C'est un miracle une fille »). Comme dans l'émission de Dumas également, l'acteur ne fait pas non plus de promotion quelconque (ni pour un film, ni pour un spectacle) et revient encore une fois sur les rencontres qui ont été décisives au cours de son parcours : son agent Serge Rousseau qui lui a donné l'adresse du cours de théâtre de Jean-Laurent Cochet, Éric Rohmer, Philippe Labro ou encore Laurent Terzieff et Michel Bouquet : « Il y a eu deux-trois rencontres, explique en effet l'acteur. Après l'école, il y a eu certainement Éric Rohmer qui a compté énormément. Il y a eu Jean-Laurent Cochet qui a été fondateur, il y a eu Laurent Terzieff, Michel Bouquet…il y a eu des êtres qui ont incarné une excellence. C'est cette excellence qui m'a ouvert des portes et des horizons. Et ces horizons, c'est le répertoire immense, prodigieux, de notre langue et de la littérature française[1004] ». Et effectivement, à force de parler de lui, Luchini se laisse peu à peu aller à la confidence mais surtout à l'émotion, émotion qui surgit par exemple quand il parle de ses parents et qu'il raconte comment ceux-ci lui faisaient réciter le Chrétien de Troyes (pour son rôle dans *Perceval*) : « C'était merveilleux vous savez, j'en garde un souvenir bouleversé de voir mon père, ma mère, l'un derrière l'autre, avec un âge assez conséquent, vérifier si je ne

[1003] Richard Dyer, *Stars, op.cit.*, p. 63.
[1004] Fabrice Luchini, « Le Divan », *loc.cit*.

me trompe pas dans une phrase de Céline ou dans une phrase de Rimbaud[1005] », moments qui lui font même et presque oublier la présence du public :

> *Fabrice Luchini* : On ne va pas se mettre à faire de l'émotion quand même, si ?
> *Marc-Olivier Fogiel* : Si.
> *Fabrice Luchini* : Il y a quand même du public…même si je les oublie, là vous avez réussi dans votre manière de mettre en scène que je ne joue pas du tout pour eux[1006].

Cette dernière remarque montre que l'acteur ne se trouve pas dans la position que nous avons décrite auparavant, autrement dit celle d'être 'en représentation'. Luchini en arrive même à « oublier » le public (ce qui est à nuancer car bien entendu, il y aura aussi des moments où Fabrice Luchini provoquera chez eux le rire). Ici, le personnage médiatique laisse un peu plus de place à l'homme et/ou à l'artiste, l'acteur n'est pas là pour jouer, mais davantage pour se présenter tel qu'il est réellement en dehors des caméras habituelles, même si son image reste construite par le dispositif de l'émission. Ceci étant donc totalement inhabituel chez Luchini, ce lâcher-prise inquiète même ce dernier et ce, non en ce qui le concerne, mais plutôt pour la part d'audience que l'émission va atteindre, que ce soit lors d'échanges sérieux ou même lorsque le silence s'installe :

> *Fabrice Luchini* : Je ne pensais pas qu'on serait si sérieux…
> *Marc-Olivier Fogiel* : Moi non plus mais en même temps je vous suis…
> *Fabrice Luchini* : Bah, c'est vous qui m'entraînez là-dedans !
> *Marc-Olivier Fogiel* : Enfin, en tous cas, ça m'intéresse.
> *Fabrice Luchini* : Ça vous intéresse… A mon avis, en audience, ça va être la tasse mais…tant mieux. [*rires du public*] On se sera intéressé mutuellement…
> *Marc-Olivier Fogiel* : C'est déjà ça…
> *Fabrice Luchini* : Ne sous-estimons pas non plus le goût du public…
> […]
> *Fabrice Luchini* : Dans la cure, le silence est très important hein…
> *Marc-Olivier Fogiel* : Oui, il paraît oui…
> *Fabrice Luchini* : Enfin à la télévision c'est pas terrible, déjà que l'audience est en train de tomber, là je pense que vous allez vous faire engueuler Marco[1007]…

Dans l'émission de Fogiel, Fabrice Luchini n'a donc pas fait sa performance médiatique attendue : « Ça a été mon premier invité de ma série de divans, raconte l'animateur, il n'était

[1005] *Ibid*.
[1006] *Ibid*.
[1007] Extrait de l'entretien de l'émission.

pas du tout dans un registre exubérant, il était dans quelque chose de très fort […], dans un registre assez d'intériorité et pour moi, c'était un excellent premier invité et ce n'était pas un invité qui a fait le show[1008] ». Et contre toute inquiétude de la part de Luchini, l'émission a attiré 819 000 téléspectateurs, soit 8,7 % de part d'audience[1009]. « En guise de comparaison, 'Du côté de chez Dave', diffusé cet automne le mardi à approximativement la même heure, rassemblait environ 200.000 téléspectateurs, soit 3,6 % de part d'audience[1010] », précise même un article du *Figaro*. Si ces chiffres montrent l'attrait du public, ils prouvent donc aussi que les téléspectateurs ont apprécié la présence de Luchini sur ce plateau, autant peut-être que ces habituelles apparitions : « Il est capable de complètement autre chose, explique à nouveau Marc-Olivier Fogiel, et c'est là que c'est un bon client, c'est que, soit il donne autre chose et pas un *show* comme on a l'habitude de le voir, il est aussi excellent et on est jamais déçu en fait, c'est surtout ça : on est jamais déçu[1011] ».

D'une manière générale, et pour tenter de répondre aux questionnements de Richard Dyer cités plus haut, il nous a semblé intéressant de réunir, sous forme d'un tableau, les propos de l'acteur : sur scène, dans la presse orale et dans la presse écrite, afin de nous rendre compte des proportions réparties entre les différents domaines. Voici le tableau réalisé :

[1008] Marc-Olivier Fogiel, « La Télé de Luchini », *loc.cit*.
[1009] Chiffres collectés dans l'article cité ci-dessous.
[1010] Emilie Geffray, « 819.000 téléspectateurs pour la première du Divan de Marc-Olivier Fogiel », *Le Figaro*, [En ligne], publié le 04 février 2015, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/audiences-tv/2015/02/04/28004-20150204ARTFIG00101-819000-telespectateurs-pour-la-premiere-du-divan-de-marc-olivier-fogiel.php.
[1011] Marc-Olivier Fogiel, « La Télé de Luchini », *loc.cit*.

SON PASSE		
SUR SCENE	*TV ET RADIO*	*PRESSE ECRITE*
	garçon coiffeur à la Goutte d'Or	
	épilation du maillot de Marlène Jobert	
	rencontre avec les grandes personnalités de l'époque (Joe Dassin, Johnny Hallyday…)	
	le coursier traversant la place Saint-Augustin en pleine nuit	
	rencontre avec Philippe Labro / discothèque d'Angoulême	
SA VIE (plus) PERSONNELLE		
SUR SCENE	*TV ET RADIO*	*PRESSE ECRITE*
	le fait qu'il soit passionné de télévision	
	le fait d'être déprimé et angoissé	
	le fait d'être en analyse depuis plus de trente ans	
	sa maison à l'île de Ré	
SES DEBUTS AU CINEMA ET SES GRANDES RENCONTRES		
SUR SCENE	*TV ET RADIO*	*PRESSE ECRITE*
	Philippe Labro	
Éric Rohmer		
le fait d'être défini comme « asexué » à la sortie de *Perceval le Gallois*		
Roland Barthes (rapport au téléphone)		
LES GRANDS TEXTES LITTERAIRES		
SUR SCENE	*TV ET RADIO*	*PRESSE ECRITE*
son amour de la langue française		
le génie de La Fontaine : « c'est fin, c'est final » (Céline)		
Céline, Baudelaire, Nietzsche, Rimbaud, Valéry et autres grands auteurs		
LA POLITIQUE		
SUR SCENE	*TV ET RADIO*	*PRESSE ECRITE*
le fait que nous soyons tous de gauche		
l'identité de la gauche, sa vision, « les gens de gauche »		
programmes politiques (gauche et droite)		
ses rencontres avec les hommes politiques (Sarkozy, Hollande…)		

AUTRES PROPOS		
SUR SCENE	*TV ET RADIO*	*PRESSE ECRITE*
Johnny Hallyday		
le sexe et l'emploi d'un langage familier voir vulgaire		
	les présentateurs TV (Pujadas, Delahousse)	
	le fait de 'faire venir le client dans sa boutique' pour la promotion d'un film ou d'un spectacle (car fils d'immigré italien marchand de légumes)	

Ce tableau synthétise plusieurs choses. De manière globale, on voit d'abord que les propos de Luchini, sur scène et dans la presse orale ou écrite, regroupent cinq domaines : son passé (de coiffeur, de coursier, sa rencontre avec Labro…), sa vie privée (la psychanalyse, sa passion pour la télévision, sa maison à l'île de Ré…), ses débuts (ses rencontres avec Barthes et Rohmer), son amour de la littérature et enfin sa vision de la politique.

En l'analysant de plus près, on voit ensuite que sur les 24 lignes dédiées aux différents propos, 12 d'entre elles regroupent les trois supports concernés (scène, tv-radio, presse écrite) et que ces lignes portent respectivement sur : ses débuts au cinéma et ses grandes rencontres, les grands textes littéraires, la politique et autres sujets. On pourrait penser que les 12 autres lignes restant soient donc réparties soit par des propos abordés uniquement sur scène, soit par ceux abordés uniquement dans les médias. Et bien parmi ces deux catégories, seule la seconde est en réalité effective. En effet, sont abordés uniquement dans la presse orale et écrite et jamais sur scène (ou alors, vraiment très rarement) : son passé, sa vie personnelle, la rencontre avec Philippe Labro, les présentateurs télé et le fait de 'faire venir le client dans la boutique'. En revanche, des sujets comme ses débuts au cinéma et ses grandes rencontres, les grands textes littéraires, la politique, Johnny Hallyday et le sexe évoqué par un langage familier voire vulgaire, sont dits tout aussi bien sur scène que dans les médias. Il y a par conséquent certains propos émis dans les médias qui ne se retrouvent pas sur scène, mais l'inverse ne se vérifie pas : quasiment tous les propos dits sur scène – en apartés (donc bien entendu hormis les textes littéraires) – sont le plus souvent aussi abordés dans les médias. Il existe donc bien un parallèle qui s'établit entre l'acteur en scène et l'acteur devant une caméra de télévision ou lors d'interviews de presse écrite ; et ce parallèle se fait exclusivement par le langage. Puisque quasiment tout ce qui est dit au théâtre est dit dans les médias, c'est comme si Luchini entrait en scène également lorsqu'il apparaît à la télévision et/ou à la radio, comme s'il ne cessait

finalement – comme on l'a vu pour Simon – jamais de jouer. Les différents supports (tv, certaines radios et certains articles de presse écrite) sont donc la continuité du jeu de l'acteur au théâtre (dans les moments dits 'ludiques'). Aussi, Fabrice Luchini s'inscrit dans cette tradition transmédiatique du comique contemporain, à l'instar de personnalités comme Jamel Debbouze ou José Garcia (parmi d'autres), puisqu'il existe en effet la présence d'un personnage (qui peut même être l'acteur lui-même) testé, mis au point sur scène, puis transposé à la TV et même dans certains de ses rôles au cinéma (par exemple dans le film *Jean-Philippe*).

Le comportement de Luchini dans les médias a tellement été façonné par une image d'histrion que le public est perpétuellement en attente de ses extravagances. Pourtant, on s'aperçoit que dans un univers plus intimiste, c'est l'acteur lui-même qui n'arrive plus forcément à se présenter autrement que via un personnage clownesque. Le « piège » décrit par l'acteur et le fait d'être 'cantonné' à ce type de prestation tel que le définit Jonathan Curiel, prennent donc aussi un sens contraire, comme si l'acteur se sentait obligé de se comporter toujours de la sorte, même quand l'occasion lui permet le contraire. Chez Luchini, c'est la dimension humoristique de ces apparitions qui donne naissance chez les spectateurs au souhait et au désir de retrouver ce type de personnage d'une émission à l'autre. Dans l'univers médiatique, la *persona* de Fabrice Luchini se rapproche donc de celles de Michel Serrault ou José Garcia, mais aussi de celles d'humoristes tels que Jamel Debbouze ou Florence Foresti, à la seule différence : Fabrice Luchini apparaît aussi dans des émissions exclusivement culturelles, « La Grande Librairie » ou à la radio. Dans ces émissions littéraires, sur *France Culture* ou *France Inter*, l'acteur adopte en revanche une position très sérieuse et savante, et peut converser pendant plus d'une heure sur ses auteurs fétiches et ses rôles au cinéma. Dans l'univers médiatique, Fabrice Luchini véhicule par conséquent et également une image à la fois savante et populaire.

C.I.3. <u>La question de l'ego</u>.

L'image de Fabrice Luchini engendrée par ses apparitions médiatiques pose une question plus générale : celle de l'ego des acteurs de théâtre et de cinéma, de ce narcissisme qu'on leur attribue parfois, que ce dernier soit émis volontairement ou de manière inéluctable dans l'exercice de la profession. Ce mécanisme, qui en soi est la conséquence inévitable due au fait que l'acteur se trouve à la vue d'un public, n'est d'ailleurs pas récent puisque les comédiens de la Comédie Française au XVIIIe siècle, étaient déjà immiscés dans un théâtre dont le but était de divertir donc de plaire en amusant. L'ego pose néanmoins la question d'un certain

cabotinage et des défauts de ce genre d'acteurs qui joueraient davantage pour eux-mêmes que pour le public et leur(s) partenaire(s). Signe d'une certaine rivalité entre les acteurs, l'ego est aussi en lien avec l'idée de 'personnalité'. Pour cela, revenons sur les préceptes de Jouvet et voyons, à travers certains propos d'acteurs comment l'ego peut d'une manière ou d'une autre évoluer au cours d'une carrière, mais aussi comment il se construit, influencé entre autres par le regard du metteur en scène et par l'environnement médiatique qui se déploie lors de la promotion du film ou de la pièce. Sachant qu'il peut avoir l'inconvénient d'influer sur des opportunités de carrière (chez Luchini : un refus d'entrer à la Comédie Française), il a pourtant l'avantage, lorsqu'il est lié au comique, d'être source génératrice de succès.

Les acteurs de théâtre et de cinéma sont-ils d'abord ou deviennent-ils de par leur travail forcément et inévitablement narcissiques et egocentriques ? Le Docteur André Aricer, président fondateur de *Médecine des arts*, affirme que « [l]es acteurs ont la réputation d'être égocentriques, centrés sur eux-mêmes et leurs capacités[1012] » et cite d'ailleurs Fabrice Luchini parmi d'autres : « Les artistes seraient-ils vraiment narcissiques, plus que ne l'est la population générale ? Lorsque l'on parcourt la biographie de Picasso, Dali, Sacha Guitry, Alain Delon, Fabrice Luchini, Guillaume Gallienne, par exemple, on a l'impression que tous les artistes et plus particulièrement les acteurs sont narcissiques ». La raison qu'il avance s'explique par le fait que ceux-ci se voient naturellement confrontés à ce mécanisme puisque de par leur métier, qui consiste à se montrer devant un public, les acteurs vont forcément porter une extrême attention à leur apparence, à leur image artistique mais aussi publique et médiatique :

> Pour la plupart des auteurs, une personnalité narcissique (nous ne parlons pas ici des troubles de la personnalité narcissique) se construit autour d'une image grandiose de soi. C'est un mode de fonctionnement psychologique qui donne la priorité à la recherche de sa propre image idéalisée et toute puissante. Aussi le sujet cherche-t-il à se mettre en avant, ce qui est le parcours logique de l'artiste scénique et il n'y aurait rien d'étonnant alors que les artistes scéniques soient plus volontiers narcissiques[1013].

Auteur d'un mémoire intitulé *De l'usage des contraintes dans la liberté du comédien*, Marion Duval insiste quant à elle sur le fait que si cela est inévitable, c'est tout simplement parce que le but premier de l'artiste est de plaire :

[1012] Docteur André Arcier, « Les acteurs sont narcissiques, les artistes, égocentriques et narcissiques », [En ligne], publié le 9 juillet 2015, disponible sur : https://www.medecine-des-arts.com/fr/les-acteurs-sont-narcissiques.html.
[1013] *Ibid*.

> La présence d'un comédien sur scène met en jeu le tout indissociable d'un rapport au monde et d'un rapport à soi. Par-là, elle implique la sollicitation de l'ego. Ce n'est pas faire de la psychologie que de reconnaître que le besoin de plaire trouve une opportunité sans égal dans la pratique d'acteur. Dans certains cas, il est même à la source de l'apparition de la vocation théâtrale. L'ego, toujours sensible aux caresses, profite, sur une scène, d'un cadre propice où les récolter[1014].

Mais l'auteure pose néanmoins les possibles conséquences et le danger que peuvent susciter la présence d'un ego trop fort, entre autres sur le jeu d'acteur et *in fine*, sur la pièce dans son ensemble ainsi que sur la réception du public :

> La prise de conscience de l'effet qu'elle a produit peut la tenter de rechercher cet effet, ce qui la mènerait à truquer son jeu. L'ego sous-entend donc une complaisance qui s'accorde mal avec les exigences de pratique du métier[1015].

> Le risque est dans ce cas de rapetisser à une quête égotique la possible grandeur de l'évènement théâtral. C'est notamment cette distinction de vues chez le comédien qui fait que le théâtre peut être une chose aussi merveilleuse qu'insupportable[1016].

D'une manière générale, l'ego soulève aussi des questions subsidiaires telles que la jalousie et la compétition entre les acteurs. Entretenir son ego serait, d'après le Docteur André Arcier, une manière de 'rivaliser' avec les autres acteurs. Il serait alors « un trait de personnalité comportant deux composantes liées mais distinctes[1017] » : l'une liée à l'impact sur l'image véhiculée, l'autre visant « l'auto-protection du sujet et introduit la notion de rivalité comme partie intégrante de la personnalité narcissique[1018] ».

D'un point de vue historique, notons que ces questions d'ego chez les acteurs remontent à l'origine du théâtre dont le but de celui-ci a toujours été de vouloir plaire : plaire et amuser au temps du théâtre romain, puis plaire et instruire à la période classique et enfin plaire et moraliser au siècle des Lumières. Or, ce souci de 'vouloir plaire' était, sinon déjà une preuve de l'existence d'un certain ego chez les comédiens, qui bien sûr mettaient tout en œuvre pour se montrer sous leurs meilleures coutures – rappelons le rôles des costumes qui étaient pensés par les acteurs et les metteurs en scène uniquement dans le but de montrer un signe extérieur

[1014] Marion Duval, in *De l'usage des contraintes dans la liberté du comédien*, Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute école de théâtre Suisse Romande, mai 2009, p. 15.
[1015] *Ibid*., p. 16.
[1016] *Ibid*., p. 15.
[1017] Docteur André Arcier, « Les acteurs sont narcissiques, les artistes, égocentriques et narcissiques », *loc.cit*.
[1018] *Ibid*.

pompeux pour briller devant les spectateurs – mais aussi et même, une preuve irréfutable de leur qualité de jeu, entre autres chez les comédiens de la Comédie Française. Au XVIIIe siècle, Jean-Jacques Rousseau dénonce, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, le côté narcissique de la relation qui s'établit par conséquent entre la scène et la salle : « Je vois en général que l'état de Comédien est un état de licence et de mauvaises mœurs », « […] les hommes y sont livrés au désordre ; les femmes y mènent une vie scandaleuse ; les uns et les autres, avares et prodigues tout à la fois[1019] ». Rousseau va même jusqu'à évoquer de possibles sanctions : « On ne souffre point de Comédie à Geneve, poursuit le philosophe, ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes ; mais on craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation & de libertinage que les troupes de Comédiens répandent parmi la jeunesse. Cependant ne seroit-il pas possible de remédier à cet inconvénient par des loix séveres & bien exécutées sur la conduite des Comédiens[1020] ? ». Rousseau marque aussi la problématique que nous retrouverons chez Diderot, à savoir la distance que ces penseurs jugeaient indispensable au métier de comédien entre la personnalité et le rôle, distance qui, si elle n'est pas respectée, conduirait au fait que le comédien devient alors le « jouet » des spectateurs :

> Qu'est-ce que le talent du comédien ? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui[1021].
>
> Un comédien sur la scène, étalant d'autres sentiments que les siens ; ne disant que ce qu'on lui fait dire, représentant souvent un être chimérique, s'anéantit pour ainsi dire, s'annule avec son héros, et dans cet oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est être le jouet des spectateurs[1022].

Cette notion de distance entre l'acteur en tant qu'individu avec sa propre personnalité et l'incarnation du rôle – autrement dit avec le personnage – est une idée qui dans l'histoire du théâtre prend racine chez Diderot au XVIIIe siècle puis chez Louis Jouvet au cours du XXe siècle. Diderot insistant sur le fait que le comédien se doit d'être dans la pure et simple imitation du rôle et du personnage et qu'il ne doit surtout pas faire appel à sa sensibilité pour l'incarner, faute de quoi il ne saurait jouer, selon lui, qu'un seul et même rôle, en adéquation avec son

[1019] Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à M. d'Alembert », in *Œuvres complètes V*, Ed. Gallimard, 1995, p. 69.
[1020] Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à M. D'Alembert », in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 6, in-4°, édition en ligne www.rousseauonline.ch, version du 7 octobre 2012.
[1021] Jean-Jacques Rousseau, *ibid*., pp. 72-73.
[1022] *Ibid*., p. 74.

tempérament naturel. Posant par la même occasion la question des emplois au théâtre et le fait que bon nombre de rôles furent écrits pour certains acteurs en particulier, Jean-Michel Renaitour, dans son article « Diderot et Rousseau devant le problème du théâtre », explique ce qui conduit à la schématique 'une personnalité pour un rôle' :

> [Diderot] déclare que l'acteur qui voudrait interpréter une œuvre en y mettant trop de soi-même, en se prenant trop à son propre jeu, ne saurait jouer de la sorte que peu de rôles : ceux auxquels s'accordent son tempérament naturel. Ce qui, selon lui, exigerait que les troupes comportassent trop d'artistes, – pour tenir tous les emplois du répertoire. Et, poussant plus loin encore son raisonnement, il s'insurge contre l'idée que les auteurs seraient tentés d'écrire des pièces spécialement pour tel ou tel interprète. C'est pourtant ce qui est advenu bien souvent dans l'époque contemporaine : les dramaturges ont conçu des œuvres sur commandes pour des vedettes qui désiraient paraître dans des scènes faites sur mesure, à leur mesure[1023].

Le lien entre la personnalité d'un acteur et le personnage incarné prend donc ici une nouvelle dimension : une trop forte personnalité d'acteur influe parfois sur un ego trop marquant et peut alors dénaturer la nature du personnage. C'est ce que note cette fois Sabine Chaouche : « Lorsque la Personnalité supplante le personnage, alors naissent les antipathies. Les personnalités s'entrechoquent. […] La scène se dédouble : on y joue deux fois. On se joue de son rôle et l'on joue sa propre comédie ; on se donne en spectacle tout en représentant la tragédie[1024] », « L'acteur est ainsi un monstre sacré tout en étant un sacré monstre[1025] ». Ainsi on peut supposer que l'abus de personnalité aurait aussi un lien avec le cabotinage de certains acteurs qui, comme l'explique Marion Duval, ne joueraient alors que pour eux-mêmes :

> Au plaisir généreux et communicatif de raconter des histoires, on peut opposer un plaisir de l'ego quasi masturbatoire. C'est le cas chez le comédien qui, inconscient et pathétique, se donne son plaisir indépendamment du public, ou chez l'extrême cabotin, qui se déconnecte de ce qui se joue avec ses partenaires, en se polarisant exclusivement sur le plaisir qu'il éprouve à être celui qui procure du plaisir à son public. Dans ces deux exemples, la satisfaction de l'ego dessert le spectacle en aboutissant à un numéro d'acteur plus ou moins anecdotique[1026].

[1023] Jean-Michel Renaitour, « Diderot et Rousseau devant le problème du théâtre », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1966, [En ligne], disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1966_num_1_2_4693, pp. 232-233.
[1024] Sabine Chaouche, in *La philosophie de l'acteur, La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Honoré Champion, Paris, 2007, p. 53.
[1025] *Ibid*., pp. 57-58.
[1026] Marion Duval, in *De l'usage des contraintes dans la liberté du comédien*, *op.cit*., p. 16.

Or, dans l'ensemble, ceci rejoint les écrits théoriques de Jouvet qui lui-même s'est efforcé toute sa vie, pour son propre jeu et pour celui de ses élèves du Conservatoire, de lutter contre ces genres de penchants théâtraux, ce à quoi Fabrice Luchini fait de nouveau référence :

> Jouvet, s'adressant à un élève, nous rappelle ainsi l'acteur, le rabroue et lui dit : « Ne jouez pas, dites le texte. » Cette phrase est terrible. On croit donner vie au personnage, mais on oublie de laisser nos bagages à l'entrée. Cette phrase-là, c'est toute une vie. Face à un personnage et sur une scène, on a envie d'arriver avec notre incarnation c'est-à-dire mettre nos sentiments sur la phrase. Jouvet sait, par une longue pratique, que l'acteur se plante[1027].

Les défauts liés à l'ego, à la personnalité ou encore, comme le dit Luchini, aux propres sentiments de l'acteur, se trouvent donc mêlés tous ensemble et contraignent un jeu qui ne serait pas, selon Jouvet, juste et efficace, c'est-à-dire au service du texte.

Plaçons-nous à présent du point de vue des acteurs eux-mêmes. Si Catherine Deneuve affirme par exemple en 1970 que l'ego chez un acteur est inévitablement présent car il fait partie de l'attention que le comédien porte à son image : « On devient égoïste, ou plutôt égocentrique. Parce qu'il faut sans cesse se pencher sur soi, se surveiller, se contrôler, s'étudier afin de tirer le meilleur parti de soi-même. A force de se maquiller, de se faire coiffer, de chercher à embellir, on risque également de sombrer dans le narcissisme[1028] », Mathieu Kassovitz soulève quant à lui le fait que l'ego s'inscrit à travers tout ce qui entoure l'acteur : « Mais parce que c'est agréable ! On est hyper bien payé, super entouré ! Attendez : on vient vous chercher, on vous supplie de bien vouloir faire ce pour quoi on vous a engagé, on braque trois projecteurs sur vous, on vous célèbre, on vous interviewe ! Rapport qualité/prix incroyable ! Votre ego de pauvre mec est tellement survolté qu'il vous arrive de croire que vous avez exécuté, dans un film d'aventures, les cascades du cascadeur[1029] ! ». En 2002 pourtant, Catherine Deneuve nuance ses propos et atténue le côté indispensable de l'ego au cinéma : « On a tort de croire que le cinéma est une affaire d'ego. C'est plutôt une école de patience et de modestie – on attend des heures pour quelques minutes de tournage, il faut se plier à la technique, faire confiance à

[1027] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "L'art est fait pour poser des questions" », propos recueillis par Zoé Lin, *L'Humanité*, lundi 28 janvier 2002, p. 18.
[1028] Citation et référence extraites du site *Tout sur Deneuve*, [En ligne], publié le 2 juin 2010, disponible sur : http://toutsurdeneuve.free.fr/Francais/Pages/Interviews_Presse6079/Cinemonde70.htm.
[1029] « Mathieu Kassovitz : "Acteur n'est pas un métier, juste un hobby" », propos recueillis par Guillemette Odicino et Pierre Murat, *Télérama*, [En ligne], publié le 18 novembre 2014, disponible sur : https://www.telerama.fr/cinema/mathieu-kassovitz-acteur-n-est-pas-un-metier-juste-un-hobby,119231.php.

toute une équipe[1030] » et rejoint alors les dires de Karin Viard et de Gérard Depardieu qui affirment respectivement ci-dessous ne pas utiliser cet ego dans leur travail à l'écran :

> J'ai un ego dans la vie, mais mon ego d'actrice ne m'intéresse pas. J'assume, y compris dans le ridicule, le pathétique, les personnages imparfaits, veules, idiots. Et quand on assume profondément, ça marche, les gens adorent. C'est Guignol. C'est la base, c'est le spectacle. L'ego, ce que pense l'acteur, son envie de séduire, on s'en fout, on a juste envie d'y croire, qu'il joue. Comme disait Lars von Trier dans le 'Idiots' : il faut trouver son clown[1031].

> Je n'ai pas d'ego quand je fais l'acteur. Je me mets au service du réalisateur, du rôle et je suis 'invexable'. Cela me vient de mon enfance où j'avais l'habitude qu'on se moque de moi parce que je maîtrisais mal la parole. J'ai appris à me bétonner pour survivre[1032].

Les propos de Deneuve en 1970 et ceux de Kassovitz renvoient donc à ce que nous avons énoncé plus haut : l'ego, au théâtre et/ou au cinéma est d'abord présent chez l'acteur car celui-ci se met à la vue d'un public. Ils soulèvent par ailleurs que ce regard que le comédien porte sur soi va aussi l'aider à se perfectionner. L'ego est agrémenté et nourri par tout ce qui va se passer autour de l'acteur : la vision du metteur en scène d'abord, pour l'appréciation de celui-ci sur tel ou tel critères de jeu, le contrôle qu'il émet sur sa vedette (physique, allure, présentation…), puis par tout ce qui va être déployé pour promouvoir le film, à travers l'image de l'acteur : les affiches publicitaires, leurs apparitions dans des émissions télévisées et/ou lors des conférences de presse filmées… L'ego englobe par conséquent toutes les caractéristiques apparentes à la réalisation du film dans son ensemble, aussi bien intrinsèquement qu'extérieurement. Mais les propos de Karin Viard et de Gérard Depardieu semblent anéantir ce besoin précieux de 'trop en faire' sinon jouer simplement son rôle, sans chercher à y ajouter quoi que ce soit.

Concernant Fabrice Luchini, il est apparu d'après nos recherches, que l'acteur n'a jamais nié avoir, comme beaucoup d'autres acteurs, un ego. D'après lui en effet, ce serait même celui-ci qui lui aurait fermé les portes de la Comédie-Française dans les années 1980 : « Il y a d'abord eu, dans les années 1980, Jean-Pierre Vincent, le théoricien marxiste, raconte Luchini. Il m'a dit qu'il n'était pas insensible à ma *vis comica*, mais jugeait mon ego incompatible avec l'esprit de la troupe. Dix ans plus tard, Jean-Pierre Miquel ne m'a pas reçu, et enfin Muriel Mayette

[1030] « Catherine Deneuve, *Paris Match*, 2002 », citation et référence extraites du site *Tout sur Deneuve*, *loc.cit.*
[1031] « Karin Viard, *Elle*, 28 novembre 2014 », citation et référence extraites de l'article « Les acteurs sont narcissiques, les artistes, égocentriques et narcissiques », *loc.cit.*
[1032] Gérard Depardieu, « Gérard Depardieu : "Je n'ai pas d'ego quand je fais l'acteur" », propos recueillis par Caroline Vié, *20 Minutes*, [En ligne], publié le 2 juin 2010, disponible sur : https://www.20minutes.fr/cinema/574797-20100602-gerard-depardieu-je-ego-quand-fais-acteur.

m'a fait comprendre que ce n'était pas ma place. Alors de guerre lasse, j'ai fini par créer mon petit Français à moi, dont je suis le seul administrateur et acteur[1033] ».

Que ce soit pour cette raison ou non, il est vrai que Fabrice Luchini, hormis ses débuts au théâtre, a très vite opté pour une carrière solitaire. Les principales pièces dans lesquelles a joué Luchini avec d'autres partenaires étant : *Le Veilleur de nuit* de Sacha Guitry en 1985, *Le Secret* d'Henry Bernstein en 1987, *Partenaires* de David Mamet en 1993, *Art* de Yasmina Reza en 1994, *Knock* de Jules Romain en 2003, *Molly* de Brian Friel en 2004 et *Une heure de tranquillité* de Florian Zeller en 2013. Mais son talent au théâtre se prouve dès 1986 avec *Le Voyage au bout de la nuit*, spectacle seul en scène. Pourtant, le souhait de jouer en collectif semble avoir été présent chez l'acteur des années durant : « Entrer au Français pour deux ans, jouer *Le Misanthrope*, un Labiche et quelques Trissotin. Cela m'amuserait énormément[1034] » dira-t-il par exemple en 2008. Mais est-ce que cet ego 'empêcheur' dont parle Jean-Pierre Vincent a réellement été un frein à cette orientation de carrière vers des travaux de groupes et de 'troupes' ou celle-ci est-elle davantage liée au choix de l'acteur ? Dans un article du *Figaro* consacré à la pièce *Molly* dans laquelle Luchini joue aux côtés de Laurent Terzieff, et alors que le journaliste s'étonne de voir ces deux acteurs réunis sur le même plateau : « Tout semblait les séparer sinon un goût pour les beaux textes et une grande exigence pour leur métier[1035] », Luchini fait à nouveau référence à cet ego qui le distinguerait en l'occurrence de son partenaire : « Vous voulez dire qu'il y aurait d'un côté la vedette à l'ego fantasque et brillant qui, de temps en temps, n'hésite pas à vendre son âme au diable, et, de l'autre, la pureté biblique et évangélique de l'ange ? Effectivement, ça ne fait pas une rencontre naturelle[1036] ! ». Mais la rareté des pièces jouées par Luchini avec d'autres acteurs ne peut se justifier seulement par le fait que celui-ci aurait un ego trop fort : il suffit d'observer son immense carrière au cinéma, les éloges concernant son attitude sur un plateau et son sens du collectif. Pour aller plus loin encore, le choix de jouer en solitaire serait d'ailleurs une façon d'apprivoiser cet ego. Prenons par exemple cette critique du *Figaro Magazine* :

> Et puis quel diseur, quel acteur ! Provoquant, agaçant, excitant, subjuguant. Déchiré entre son énorme ego et ses efforts pour le dépasser. C'est lorsqu'on le sent dominé par la beauté ou la

[1033] « Fabrice Luchini, à propos d'une possible entrée à la Comédie Française, *L'Obs*, du 8 au 11 janvier 2015 », citation et référence extraites de l'article « Les acteurs sont narcissiques, les artistes, égocentriques et narcissiques », *loc.cit.*
[1034] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : La Comédie Française ne veut pas de lui... sniff ! », [En ligne], publié le 28 décembre 2008, disponible sur : https://www.purepeople.com/article/fabrice-luchini-la-comedie-francaise-ne-veut-pas-de-lui-sniff_a22070/1.
[1035] Jean-Luc Jeener, « Laurent Terzieff et Fabrice Luchini », *loc.cit*.
[1036] Fabrice Luchini, *ibid*.

> clarté d'un texte, lorsqu'il est désarmé qu'on le préfère. Dans ces moments-là, son visage prend une douceur un peu enfantine. L'ego reprend ensuite le dessus. Il y a alors de grands moments, extravagants : tantôt au service des textes, et l'on est alors dans le registre du commentaire, de l'interprétation, et c'est toujours intéressant, brillant, original, tantôt hors du texte, et l'on entre dans le *one-man-show*[1037].

La description faite ici met assez bien en évidence le fait que l'ego et « ses efforts pour le dépasser » font partie intégrante du jeu d'acteur et ce de manière générale. Les propos de ce journaliste prouvent que chez Luchini en l'occurrence, ce maniement de l'ego est parfaitement maîtrisé de sorte qu'il lui permet de se placer sur deux terrains pourtant distincts : l'un savant et l'autre plus familier et populaire, tel que nous l'avons décrit à de nombreuses reprises dans notre travail. L'ego chez Luchini serait nécessaire, ne serait-ce que pour passer d'un registre à l'autre : exacerbé dans ses anecdotes et apartés (induit naturellement d'ailleurs par le fait qu'il parle de lui), puis effacé et quasi inexistant dans la récitation des textes lorsqu'il se met au service des auteurs : « Je suis un acteur donc je sais jouer les deux choses, dit en effet l'intéressé. Mais mon vrai travail n'a rien à voir avec l'image que l'on peut avoir de moi. Si, sur scène, je ne témoignais que de moi, plus personne ne viendrait à mes spectacles. Tu joues sur ton ego 10 minutes, un quart d'heure, pas deux heures, poursuit-il. C'est bien parce que derrière, il y a un auteur. Et c'est le souffle de cet auteur qu'il faut restituer parce que cet auteur, il est plus génial que toi[1038] ». L'ego n'est en fin de compte ni un défaut, ni une façon pour l'acteur de se mettre en valeur plus qu'il ne faudrait, et cela rejoint effectivement la théorie de Jouvet telle que Luchini la reprend : « Jouvet dit la présomption et l'humilité, on va de l'un vers l'autre au même moment en quête d'un équilibre. Il y a de l'ego et l'absence d'ego. Une vraie représentation digne de ce nom c'est le combat interne du comédien entre son ego et bien souvent avec sa vacance. Évidemment la vacance vous met en contact avec l'art. Elle ne se voit pas[1039] ». Le lien que fait ici Luchini avec Jouvet sur cette ambivalence est par ailleurs intéressante, car Louis Jouvet avait justement un fort ego ; mais il l'exprimait autrement, dans le contrôle de sa compagnie, entre autres… Cependant, malgré cet ego, l'homme de théâtre qu'il était fonctionnait tout de même par le collectif – comme chez Luchini au cinéma – même s'il se réservait le 'beau rôle' (d'où la querelle avec Michel Simon lorsqu'il lui 'vole la vedette' pour la pièce de théâtre *Jean de la lune*).

[1037] Philippe Tesson, « Luchini, une voix humaine », *Le Figaro Magazine*, n° 19460, samedi 24 février 2007, p. MAG68.
[1038] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "L'art est fait pour poser des questions" », *loc.cit.*
[1039] *Ibid*.

Cela dit, l'ego que possède Luchini, c'est-à-dire celui essentiellement associé à une dimension familière et ludique, nous la retrouvons bien entendu dans ses apparitions médiatiques. Il devient alors nécessaire, quasi indispensable, et d'une pour faire rire le public présent, et de deux pour donner à l'émission suffisamment d'énergie : « À la télévision, on voit un homme rempli d'ego, explique Luchini, parce qu'un mec sans ego n'est pas productif. Imaginez qu'on arrive à une émission de Pivot ou d'Ardisson en disant : 'Attendez, je vais essayer d'arriver vacant'. Personne ne veut de toi parce que tu n'es plus pittoresque. La télévision vous impose le pittoresque[1040] ». Jean Cocteau, dans la scène 1 de l'Acte III de sa pièce *Les monstres sacrés*, illustre d'ailleurs très bien que l'image d'un acteur se construit énormément par l'univers médiatique. Dans la pièce, Florent met en garde Liane contre ce désir de 'la réclame' : « Et les journaux ? Tu te rends compte du danger de parler trop vite, de dire certaines choses… », et Liane répond quelques répliques plus bas : « Ce n'est pas ma faute si le monde marche, si les films existent, si le gramophone et la radio existent. Moi je trouve merveilleux ces hommes qui viennent, qui m'interrogent et qui emportent ma voix dans une boîte[1041] ». Quant à l'importance de la présence du public provoquant chez l'acteur un ego très prononcé, c'est aussi ce que décrit Guitry dans son film *Deburau* (1951) dans la dédicace à Pierrot le Sublime : « Tu as consacré toute ta vie à ton métier, T'y donnant tout entier. Tu fus un modèle exemplaire, N'ayant jamais connu qu'un maître : le Public, Et n'ayant eu qu'un but : lui plaire[1042] ».

Le rapport entre l'ego et la personnalité de chaque individu, qu'on soit acteur ou non, est somme toute naturel. En psychanalyse, Freud explique de manière assez claire le lien qui les unit : « Pour la psychanalyse freudienne le Ça (id) est composé des désirs et des impulsions. Le Surmoi, par contre, est formé par la morale et les règles qu'un sujet respecte au sein de la société. Le Moi (égo), à son tour, est l'équilibre qui permet que l'homme puisse satisfaire ses besoins à l'intérieur des paramètres sociaux[1043] ». L'ego fait partie intégrante de l'individu, non comme un défaut qu'il faudrait bannir, mais au contraire, comme un élément indispensable à la santé de l'homme. Critiquer négativement un acteur parce qu'il aurait 'trop d'ego' n'a donc pas grand sens, puisque c'est, entre autres, ce qui permet de jouer d'une certaine façon et qui plus est – spécialement chez Luchini – de provoquer le rire. Par ailleurs, la notion fait référence à ce qui peut aussi être perçu comme un défaut : le cabotinage. C'est ici plutôt que se situerait le 'danger', pour l'acteur mais aussi pour la pièce dans son ensemble, car alors il ne concerne plus

[1040] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "L'art est fait pour poser des questions" », *loc.cit.*
[1041] *Les monstres sacrés*, Jean Cocteau, *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1948, Acte III, scène 1.
[1042] Dédicace à Pierrot le Sublime, in *Deburau*, Sacha Guitry.
[1043] Définition du terme 'ego', « Les définitions, le dico des définitions », [En ligne], disponible sur : https://lesdefinitions.fr/ego.

seulement l'individu mais se répercute sur la troupe et touche alors à un élément capital dans la sphère du théâtre et du cinéma : le sens du collectif. Chez Fabrice Luchini, ce défaut lui est parfois attribué, notamment par l'expression : 'Luchini fait du Luchini'. Utilisée en grande majorité par les critiques et journalistes quand il s'agit de définir les extravagances de l'acteur (la plupart du temps à la télévision), elle se confond avec son comportement sur scène et même parfois dans certains de ses rôles au cinéma où elle est cette fois assimilée à la notion de cabotinage. Poursuivons-donc notre analyse à partir de ce questionnement.

C.II. Une image populaire et savante.

C.II.1. « Faire du Luchini », est-ce en faire trop ? ou la notion de cabotinage.

« Il fait le mariole comme personne. C'est l'as du degré second et du tac au tac fécond. C'est l'acteur maximal, qui joue, surjoue, déjoue et joue encore. Le cabot puissance 2001. C'est Luchini Fabrice, le flagorneur irrévérencieux, l'affecté insolent, le genre de type qui crispe autant qu'il soulage, le faux frère parfait[1044] ». Voici en effet ce que l'on peut parfois trouver (la plupart du temps dans la presse généraliste) quand il s'agit de définir Fabrice Luchini à travers ses extravagances. Le mot « cabot » est donc utilisé. Essayons alors de comprendre les raisons qui poussent certains critiques à employer ce terme. Et pour cela, revenons sur les origines de ce mot qui donnent à celui-ci un sens très négatif, en étudiant l'impact de cette forme de jeu à travers la vision de certains metteurs en scène. Constantin Stanislavski, André Antoine et Jacques Copeau d'abord, qui tous trois au XIXe siècle luttèrent et essentiellement pour les mêmes raisons contre toutes formes de défauts, dont le cabotinage fait partie. Vsevolod Meyerhold ensuite car il apporte une toute autre vision. Afin de rapprocher ces théories au jeu d'acteur de Fabrice Luchini, prenons appui sur la pièce de théâtre *Une heure de tranquillité* dans laquelle Luchini occupe le rôle principal aux côtés de partenaires de jeu. Cette pièce, qualifiée de pur boulevard, permet en effet de questionner la part de cabotinage possible chez l'acteur. Mais notons que dans ce genre considéré longtemps comme mineur, le cabotinage prend un sens plus élogieux.

Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, le terme cabotin est définit par Jean-Marie Piemme comme suit :

> Cabotin : Terme péjoratif employé pour désigner un comédien dont le jeu est démagogique. Historiquement, le terme désigne un comédien médiocre qui joue dans un théâtre ambulant. Le cabotin est un acteur qui en fait toujours trop, qui surcharge son jeu pour attirer sur lui le regard et l'attention. Il conçoit l'interprétation de son rôle comme une mise en valeur de ses propres talents, il fabrique son jeu de l'extérieur et cherche moins à jouer en profondeur la complexité de son personnage qu'à produire une suite d'effets faciles lui assurant la reconnaissance du public. Agissant ainsi, le cabotin rend malaisé le travail des autres comédiens et met en péril l'homogénéité du spectacle[1045].

[1044] David Dufresne, « Guignol's band », *Libération*, vendredi 12 janvier 2001, p. 50.
[1045] Jean-Marie Piemme, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1995, p. 150.

Historiquement, le cabotin est un comédien « médiocre » des théâtres de foire et des Mystères du Moyen-Âge. Le plus souvent jongleur ou acrobate, il participe néanmoins à l'ensemble du spectacle. Au fil des ans, la définition s'élargit pour marquer les défauts de certains autres comédiens (non-ambulants cette fois), autrement dit : surcharger le jeu, attirer l'attention, ne pas jouer avec ses partenaires…, défauts qui rappellent ceux de la déclamation et du jeu pompeux des comédiens du XVIIe siècle. A la fin du XIXe siècle, période où le vedettariat est à son comble au théâtre (avant de l'être au cinéma) – c'est en effet l'époque des spectacles prêts à porter, des 'pièces bien faites' réalisées sur mesure pour les têtes d'affiche – , des metteurs en scène tels que Constantin Stanislavski, André Antoine et Jacques Copeau vont lutter contre cette forme de jeu cabotin, en en définissant les principaux défauts.

Dans *La Formation de l'acteur*, ouvrage incontournable écrit par Stanislavski en 1936, le metteur en scène russe est un des premiers à dénoncer le fait que certains acteurs ont tendance à faire du théâtre à des fins personnelles et affirme même que ceux-ci devraient par conséquent « quitter les planches » : « Le théâtre, en raison de son côté spectaculaire et de sa notoriété, attire beaucoup de gens qui ne veulent qu'exploiter leur beauté ou faire carrière. Ils profitent de l'ignorance du public, de son goût faussé, des caprices, des intrigues, des faux succès et de tant d'autres moyens qui n'ont aucun rapport avec l'art. Ces exploiteurs sont des ennemis mortels de l'art. Nous devons user avec eux des mesures les plus strictes, et si nous ne pouvons les changer, il faut leur faire quitter les planches[1046] ». Pour Stanislavski, c'est donc d'abord et avant tout la façon de concevoir le métier de comédien qui constitue là une mauvaise intention, dans le sens où celle-ci est contraire à ce qu'il prône, à savoir, la recherche de la vérité : « Une vérité artistique est difficile à exprimer, mais elle ne lasse jamais, poursuit celui-ci. Elle devient plus agréable, pénètre plus profondément de jour en jour jusqu'à ce qu'elle domine l'être entier de l'artiste et son public. Un rôle qui est construit sur la vérité grandira, tandis que celui qui repose sur des stéréotypes se desséchera[1047] ». Rappelons que Stanislavski fut un des premiers précurseurs à orienter l'acteur vers la recherche de la sincérité, de la justesse (réalisme psychologique) et à demander à ses élèves d'aller chercher en profondeur (et non vers l'extérieur) les émotions nécessaires[1048]. C'est aussi grâce à ces techniques que l'acteur atteint une certaine spontanéité qui va lui permettre de réinventer chaque soir son rôle. Ne pas respecter

[1046] Constantin Stanislavski, in *La formation de l'acteur*, Payot & Rivages, Paris, 2001, p. 48.
[1047] *Ibid*, p. 46.
[1048] Une des règles du « Système », méthode instaurée par Stanislavski dans sa théorie sur le théâtre.

cela, c'est aller vers ces stéréotypes nuisibles à la construction du personnage dans son ensemble.

Dans son ouvrage, Stanislavski distingue quatre types de jeu : le *jeu sincère* (celui qu'il faut atteindre), le *jeu automatique* (celui qui ne se renouvelle plus et qui donne par conséquent naissance à des clichés), le *jeu forcé* (celui qui cherche à impressionner le public et qui donne donc aussi naissance à des clichés) et *l'exploitation de l'art théâtral* (celui qui met en valeur le physique afin de séduire le spectateur). Les deux dernières formes de jeu décrites entrent bel et bien dans la définition du cabotinage présenté plus haut. On retrouve ces dénonciations dans *La Formation de l'acteur*, lorsque Torstov, le double de Stanislavski dans l'ouvrage, s'adresse en ces termes à l'une de ses élèves :

> Vous nous avez montré vos petites mains, vos petits pieds, votre charmante personne, parce que vous étiez à votre avantage sur la scène. […] Shakespeare n'a pas écrit *La Mégère apprivoisée* pour qu'une élève […] puisse montrer au public ses petits pieds ou flirter avec ses admirateurs. […] Malheureusement notre art est fréquemment exploité à des fins personnelles. Vous avez voulu montrer votre beauté ; d'autres recherchent la popularité ou le succès, ou veulent faire une carrière. Dans notre profession, ce sont des choses courantes, et je me hâte de vous mettre en garde contre cela[1049].

Dans la même lignée, en 1887, André Antoine, qui tente lui aussi de révolutionner le théâtre en luttant principalement contre le monopole de la Comédie Française et l'aspect mercantile des théâtres de boulevard, en vue d'instaurer l'esthétique du naturalisme, va opter pour la recherche d'un travail de groupe. Pour lui, l'acteur doit se plier aux règles collectives, mais même si celui-ci n'est plus au centre des préoccupations, il reste tout aussi responsable de son art et de la conception de l'œuvre dans son ensemble. Aller contre cette volonté du collectif exigé par Antoine, avec tout ce qu'elle induit en termes de discipline et de rigueur, serait donc aussi une forme de cabotinage. Plus tard encore – et bien qu'il s'opposât à la théorie sur le naturalisme – Jacques Copeau va plus ou moins reprendre les idées de Stanislavski. En 1913, alors qu'il établit un manifeste à l'occasion de l'ouverture de son Théâtre du Vieux-Colombier, Copeau va même utiliser le terme de 'cabotinage', chose que ne fait pas le metteur en scène russe. Ainsi, on peut lire dans « Un Essai de rénovation dramatique », article paru dans *La Nouvelle Revue Française* cette même année : « Décabotiniser l'acteur, créer autour de lui une atmosphère plus propre à son développement comme homme et comme artiste, le cultiver, lui inspirer la conscience et

[1049] Constantin Stanislavski, *op.cit.*, pp. 47-48.

l'initier à la moralité de son art : c'est à quoi tendront opiniâtrement nos efforts[1050] ». Copeau reprend aussi le terme dans le recueil *Appels* de la collection Pratique du Théâtre édité chez Gallimard en 1974 :

> Le cabotinage est […] la maladie de l'insincérité, ou plutôt de la fausseté. Celui qu'elle atteint cesse d'être un individu authentique, cesse d'être un être humain. Il est démonétisé, dénaturé. La réalité extérieure n'atteint plus le cabotin. Ses propres sentiments il ne les éprouve plus. […] Il implique de la faiblesse, de la pauvreté, plutôt que de la perversité. […] Je ne parle pas seulement des « *so called stars* » […]. Je parle de tout acteur, du moindre acteur et de son moindre geste, de cette mécanisation de toute la personne, de cette absence absolue d'intelligence profonde et de vraie spiritualité[1051].

Comme Stanislavski, Copeau soulève que l'état d'esprit du comédien ne se dirige pas vers une recherche de la sincérité, allant même jusqu'à dire que ces défauts prennent naissance lors de la formation initiale, en l'occurrence pour l'époque : le Conservatoire. Flore Augereau, auteure d'une thèse intitulée *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, affirme que Sarah Bernhardt constitue la première et meilleure représentante de ce 'mauvais enseignement' :

> Selon Copeau, le fonctionnement et le contenu des cours du Conservatoire donnent aux élèves l'idée d'un métier facile, où la réussite ne tient qu'au rapide apprentissage de quelques 'trucs' destinés à impressionner le spectateur. Autrement dit, la formation produit des acteurs cabotins[1052].
>
> Par ses gestes grandiloquents et son célèbre vibrato qui impressionnent les spectateurs à travers le monde, Sarah Bernhardt est devenue l'emblème de cette attitude[1053]. Selon Copeau, le cabotinage s'est alors tellement généralisé qu'il devient difficile à déceler, et donc à combattre[1054].

[1050] Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique - Le Théâtre du Vieux Colombier », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 57, 1er septembre 1913, p. 348.
[1051] Jacques Copeau, in *Registres I : Appels*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 123-124.
[1052] Flore Augereau, in *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Rennes 2, Rennes, 2017, p. 75.
[1053] Note de l'auteur : « Dans le cas précis de Sarah Bernhardt, le caractère 'facile' des effets auxquels elle a recours vient du fait qu'elle les maîtrise parfaitement. En d'autres termes, elle utilise une technique qui ne s'est pas acquise sans travail, mais sur laquelle elle finit par se reposer, ne se réinventant plus. Il s'agit donc de différencier son cas de celui de jeunes acteurs s'employant à l'imiter sans chercher une interprétation personnelle », Flore Augereau, *ibid*., p. 76.
[1054] Flore Augereau, in *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires, op.cit*., p. 76.

Prenons à présent une autre définition du terme de cabotinage, issue cette fois du site *Glossaire du théâtre* : « Cabotinage : Jeu de cabotin. Peut se dire de l'ensemble d'une mise en scène qui paraîtrait détourner un texte des intentions de l'auteur[1055] ». Si nous la mentionnons, c'est parce que Copeau – tout comme les hommes du Cartel (Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff et Gaston Baty) – affichait justement et en grande partie la priorité au texte et à l'auteur dramatique. Pour respecter cela, pour donner au spectacle toute sa valeur poétique, Copeau va retirer tout ce qui peut entraver cette dernière : les penchants modernes tels que le cabotinage mais aussi le mercantilisme et les décors envahissants… Contre les excès de la machinerie, et pour lutter contre tous ces artifices et contre la toute-puissance du metteur en scène, il fait installer sur la scène un plateau nu : « Tenir pour telle ou telle formule décorative, écrit-il encore dans *La Nouvelle Revue Française*, c'est toujours s'intéresser au théâtre de l'*à-côté*. Se passionner pour des inventions d'ingénieurs ou d'électriciens, c'est toujours accorder à la toile, au carton peint, à la disposition des lumières, une place usurpée ; c'est toujours donner, sous une forme quelconque, dans les *trucs*. […] Que les autres prestiges s'évanouissent, et, pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu[1056] ! ». L'excès préjudiciable d'un spectacle résiderait donc, selon Copeau, aussi bien dans le cabotinage des comédiens, que dans tous les éléments extérieurs trop élaborés lors de la conception de l'œuvre.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), metteur en scène russe qui s'oppose à Stanislavski notamment par l'invention de la méthode de la biomécanique, va apporter une vision bien différente. Sa technique d'acteur diffère de celle de Stanislavski car il s'oppose radicalement au réalisme psychologique et à l'intériorité prônés par son homologue russe, et tend davantage vers un jeu tourné vers l'extérieur (la biomécanique se fonde sur des exercices d'acrobatie faisant appel à la gestuelle et à de nombreux mouvements du corps). Son enseignement se rapproche néanmoins de celui d'Antoine par la notion du collectif et du respect des partenaires de jeu, puisque la biomécanique se travaille soit à deux, soit à plusieurs. Ainsi, comme l'indiquent Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoeva dans un article consacré à la question, « [l]e biomécanicien tâche de devenir complètement sensible non seulement à ses partenaires, mais à toute l'ambiance scénique, à l'espace, au décor et au public[1057] ». De ce point de vue, Meyerhold luttait lui aussi et à sa manière contre le cabotinage et les penchants théâtraux, au

[1055] « Glossaire du théâtre. Par André G. Bourassa. Soutien multimédia, François Bourassa », [En ligne], disponible sur : https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html.
[1056] Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique - Le Théâtre du Vieux Colombier », *op.*cit., pp. 351-353.
[1057] Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoeva, « La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet », in *L'Annuaire théâtral*, n° 25, 1999, p. 141.

point de concevoir cette mécanique d'acteur qui consiste à préserver la vérité d'une justesse de jeu. Pourtant, voici la définition du cabotin donnée par Meyerhold dans ses *Ecrits sur le théâtre* (Tome I) : « Toutefois, peut-on concevoir un théâtre sans cabotinage ? [...] Un *cabotin*, c'est un comédien ambulant. Un *cabotin* appartient à la famille des mimes, des histrions, des jongleurs. Un *cabotin* possède une merveilleuse technique d'acteur. Un *cabotin*, c'est le représentant des traditions de l'art authentique de l'acteur. C'est celui qui a permis au théâtre occidental d'atteindre son épanouissement (avec les théâtres italien et espagnol du XVIIe siècle)[1058] ». Meyerhold puise donc sa définition dans les origines du théâtre (le théâtre de foire, les Mystères du Moyen Âge…) – autrement dit via l'historique du mot défini plus haut par Jean-Marie Piemme – et l'associe alors à des techniques très visuelles, gestuelles (le mime). Ces prouesses acrobatiques – qui font partie intégrante du spectacle – ainsi que l'environnement et l'ambiance qu'elles créent autour de celui-ci, apportent à la représentation la part la plus populaire. Aussi, affirme Meyerhold, « [s]entant son impuissance, le mystère a commencé peu à peu à s'assimiler un élément populaire incarné par les mimes, il a dû sortir de l'ambon de l'église, traverser le parvis et le cimetière pour arriver sur la place. Chaque fois que le mystère a tenté de s'allier au théâtre, il s'est inévitablement appuyé sur le mime, mais dès que le mystère s'est allié à l'art de l'acteur, il s'est aussitôt dissous dans cet art et a cessé d'être mystère ». En cela, la biomécanique créée par Meyerhold au XIXe siècle et qui fait elle aussi appel à l'adresse physique (jonglage, équilibre, maniement de poids lourds…) se rapproche du métier de cabotin dans son sens le plus historique. Les cabotins seraient même, selon Meyerhold, les piliers les plus indispensables à la représentation et symboliseraient une profonde marque de théâtralité : « L'histoire du théâtre français nous apprend que l'acteur du mystère était incapable de s'acquitter de sa tâche sans l'aide du jongleur », note le metteur en scène russe. « Et peut-être en va-t-il toujours ainsi : s'il n'y a pas de *cabotin*, il n'y a pas de théâtre, poursuit-il, et réciproquement, dès que le théâtre refuse les lois fondamentales de la théâtralité, il se sent aussitôt capable de se passer de *cabotin*[1059] ». « C'est précisément aux temps où s'épanouit le cabotinage qu'il faut chercher le début du théâtre, conclut Meyerhold. […] D'ailleurs, actuellement, la majorité des metteurs en scène se tourne vers la pantomime, et la préfère au drame littéraire. Je ne pense pas que ce soit par hasard. Ce n'est pas non plus une simple affaire de goût[1060] ».

[1058] Vsevolod Meyerhold, « Le théâtre de foire 1912 », in *Ecrits sur le théâtre*, Tome I, L'Age d'homme, Lausanne (Suisse), 1973, 2001, p. 176.
[1059] *Ibid*.
[1060] *Ibid*., p. 178.

La définition faite par Meyerhold du cabotin ne s'appuie pas sur les mêmes critères que celle faite par Copeau, Antoine ou Stanislavski, puisqu'il revient sur les origines du théâtre et l'inscrit dans un jeu d'acteur qui fait davantage appel à la gestuelle qu'à la parole ou au langage. Mais là où les quatre metteurs en scène se rejoignent, c'est que Meyerhold affirme lui aussi que ce type de comédien était surtout recruté pour son côté 'histrion', c'est-à-dire celui qui amuse, qui égaie, qui divertit et ce le plus souvent en improvisant. Le cabotin chez Meyerhold possède donc lui aussi cette part d'excès. Ce qui est questionné ici, ce sont donc plutôt les limites à ne pas dépasser au risque 'd'en faire trop'. Et ce que nous pouvons conclure, d'après les dires de Meyerhold, c'est qu'aux origines premières du théâtre, le 'cabotin' n'est absolument pas un comédien qui exagère son jeu ; ou s'il le fait, c'est justement pour apporter et d'une, un côté populaire et de deux, des techniques authentiques de théâtralité. L'inventeur de la biomécanique va même jusqu'à critiquer l'acteur moderne qui serait selon lui trop « intellectuel » :

> Chez l'acteur contemporain, le comédien s'est transformé en 'diseur intellectuel'. « La pièce sera lue par des acteurs costumés et maquillés », voilà ce qu'on pourra écrire aujourd'hui sur les affiches. […] Quant à la technique du jongleur, l'acteur contemporain n'en a nullement besoin parce qu'au lieu de 'jouer', il se contente de 'vivre' simplement sur scène. Il ne comprend pas ce mot magique du théâtre, le 'jeu', parce qu'un imitateur n'est jamais capable de s'élever jusqu'à l'improvisation, qui s'appuie sur l'infinie variété de la combinaison et de l'alternance des procédés techniques découverts par l'histrion. Le culte du cabotinage, qui, j'en suis sûr, réapparaîtra quand renaîtra l'ancien théâtre, aidera l'acteur contemporain à se tourner vers les lois fondamentales de la théâtralité[1061].

L'opposition faite ici par Meyerhold entre un comédien trop « intellectuel », c'est-à-dire en somme proche du texte, tel que l'est Luchini dans les parties de récitation, et l' 'histrion-cabotin', autrement dit celui qui est capable d'improviser et de donner une part très populaire au spectacle, ce que fait Luchini lors des apartés ou à la télévision, montre donc comment l'acteur parvient, encore une fois, à réunir deux formes de culture et cette fois, sur un plan historique du jeu d'acteur remontant aux origines premières du théâtre. Le cabotinage chez Fabrice Luchini serait alors les moments où il égaie le public, soit en mimant certains personnages imaginaires, soit en sortant du cadre, dans le but de déclencher le rire et par conséquent d'amuser son public. Le va-et-vient entre la forme intellectuelle des textes savants et ces moments de récréation correspondant très bien à la définition du cabotin faite par Meyerhold.

[1061] *Ibid*., p. 179.

Au vu de toutes ces théories, et pour tenter de déceler plus en profondeur les raisons qui poussent certains critiques à définir Fabrice Luchini comme un 'acteur cabotin', étudions la présence éventuelle de ce phénomène chez l'acteur dans le contexte théâtral et ce, dans une pièce collective et dite 'de boulevard' : *Une heure de tranquillité*. Dans celle-ci, écrite d'ailleurs pour l'acteur, Luchini incarne le rôle de Michel, aux côtés de Christiane Millet (sa femme), Grégoire Bonnet (son ouvrier) et Hélène Médigue (sa maîtresse). L'histoire est la suivante : Michel vient de dénicher un disque vinyle très rare d'un de ses chanteurs de jazz favoris. Et alors qu'il rentre chez lui avec l'envie folle de s'installer confortablement pour écouter ce disque, sa femme souhaite tout à coup avoir de grandes discussions sur leur couple et sur leur fils, le plombier met un désordre sans nom dans l'appartement car n'arrive pas à réparer la fuite, sa maîtresse décide de lui vider son sac…

Définie comme étant du boulevard puisqu'elle « jongl[e] avec l'héritage très français de la farce conjugale et adultérine, avec portes qui claquent et secrets surgissant des placards[1062] » et vue comme un « [h]ommage moqueur à un genre révolu[1063] », la pièce sort en prime dans un contexte de crise économique (2013), répondant ainsi, comme le précise Luchini, aux attentes et aux besoins du public d'alors : « *Une heure de tranquillité* est une pièce de boulevard raffinée, à classer dans la catégorie du théâtre qui ne pense pas, et c'est sans doute de cela dont le public a besoin en ce moment[1064] ». Parallèlement, c'est justement parce que c'est une pièce de boulevard que l'acteur a accepté le rôle : « Florian Zeller a composé une comédie allègre qui appartient à un genre, ce genre que l'on nomme 'théâtre de boulevard'. Et c'est parce qu'il s'agit de boulevard que j'ai accepté le rôle de Michel[1065] ». « *Une heure de tranquillité* n'a qu'une seule ambition : faire rire, poursuit-il, et elle y parvient complètement. C'est une pièce qui ne cherche pas à faire réfléchir, qui ne se prend pas pour ce qu'elle n'est pas[1066] ! ». Selon ces propos, nous pouvons affirmer que cette pièce est loin du réalisme psychologique et intellectuel prôné par Stanislavski. *Une heure de tranquillité* rassemble en somme tous les

[1062] Gilles Costaz, « 'Une heure de tranquillité' : le deuxième degré du vaudeville », *Le Point*, [En ligne], publié le samedi 23 mars 2013, disponible sur : https://www.lepoint.fr/culture/une-heure-de-tranquillite-le-deuxieme-degre-du-vaudeville-23-03-2013-1644758_3.php.
[1063] *Ibid*.
[1064] Fabrice Luchini, « Libre comme Luchini », propos recueillis par Jean-Christophe Buisson, *Le Figaro*, [En ligne], publié le jeudi 26 décembre 2013, disponible sur : https://www.lefigaro.fr/theatre/2013/12/27/03003-20131227ARTFIG00237-libre-comme-luchini.php.
[1065] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », *loc.cit.*
[1066] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, "Pourquoi j'aime le théâtre" », propos recueillis par Jérôme Béglé, Franz-Olivier Giesbert et Christophe Ono-dit-Biot, *Le Point*, [En ligne], publié le mercredi 16 octobre 2013, disponible sur : https://www.lepoint.fr/culture/video-fabrice-luchini-pourquoi-j-aime-le-theatre-16-10-2013-1744508_3.php.

éléments du genre : des personnages types (le mari, la femme, la maîtresse, le plombier…), un décor principal (le salon), un élément central (le personnage incarné par Luchini souhaite écouter son disque). Ajoutées à cela, des péripéties qui se déroulent et empêchent que cette dernière action se réalise (le plombier va inonder l'appartement, la femme ne va pas cesser de parler de ses soucis à son mari, la maîtresse de ce dernier veut dévoiler leur liaison, le voisin va se plaindre, le fils arrive à l'improviste…). Le boulevard a longtemps été considéré comme un genre mineur (comparé au drame et à la tragédie) et souffert d'une mauvaise réputation : « La critique a cru bon de donner à ce terme un sens péjoratif, de fourrer le meilleur et le pire dans le même sac[1067] » affirme Pierre Barillet en 2013. Gérard Gengembre, dans un article consacré au théâtre de la fin XIXe siècle, définit quant à lui le théâtre de boulevard comme tel : « On peut donner du Boulevard la définition suivante : des pièces reposant sur une structure serrée et bien ficelée, où les conflits sont toujours résolus sans grande surprise, et dont le champ d'action, toujours privé et domestique, gravite autour du trio de Madame, Monsieur, l'Amant ou la Maîtresse, avec toutes les combinaisons possibles (une variante très prisée est la 'pièce à caleçon', avec Monsieur ou l'Amant caché en caleçon dans une armoire ou un placard)[1068] ».

Cette structure, « sans surprises », qui rappelle la dénonciation faite par Antoine sur 'ces pièces bien faites' appartenant à ce genre en vogue au XIXe siècle et dont les vedettes se servaient pour briller devant les spectateurs, pose donc la question suivante : le boulevard est-il fondé sur le cabotinage ? La « pièce bien faite » est, selon Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, le « [n]om donné au XIXe siècle, à un type de pièces se caractérisant par l'agencement parfaitement logique de leur action. C'est à E. Scribe (1791-1861) qu'on attribue la paternité de l'expression et de la chose. D'autres auteurs (Sardou, Labiche, Feydeau, voire même Ibsen) ont construit leurs pièces selon cette même recette. […] elle devient synonyme d'une pièce dont les ficelles sont suffisamment grosses et nombreuses pour être répertoriées[1069] ». Constituée d''effets faciles', la pièce de boulevard peut en elle-même et compte tenu de sa structure, être source et synonyme de cabotinage puisque ce qui compte alors, est moins la trame littéraire (ce que cela raconte) que les effets produits qui n'ont d'autres visées que de divertir le spectateur, le faire rire[1070] (et non réfléchir) et d'une certaine façon lui plaire, attirer son attention. Or c'est

[1067] Pierre Barillet, « Tout l'art du Boulevard », propos recueillis par Nathalie Simon, *Le Figaro*, n° 21354, samedi 30 mars 2013, p. 26.
[1068] Gérard Gengembre, « 29. Le théâtre de la fin du siècle (1870-1900) », in *Le théâtre en France*, Alain Viala ed., Presses Universitaires de France, Paris, 2009, [En ligne], disponible sur : https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/le-theatre-en-france--9782130571957-page-363.htm, p. 364.
[1069] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*., p. 257.
[1070] « Le théâtre de boulevard est le reflet de notre société avec le choix d'en faire rire plutôt que pleurer », dira à nouveau Pierre Barillet, « Tout l'art du Boulevard », *loc.cit.*

bien cela qui était critiqué jadis par les intellectuels et les artistes – et qui rejoint donc une forme de cabotinage – , ces derniers affirmant que le boulevard n'était rien d'autre qu'un sous-genre de la comédie.

Pourtant, il convient de remonter aux origines de ce genre déprécié. Patrice Pavis rappelle qu'il fut d'abord constitué de mélodrames, de pantomimes, de spectacles de féérie et d'acrobatie, de comédies bourgeoises (Scribe). On comprend nettement comment le cabotinage – s'il existe – constitue dans ce genre théâtral un élément indispensable à l'homogénéité du spectacle. Les 'effets faciles' pour attirer l'attention du spectateur correspondant en effet à la théâtralité nécessaire. De même, le jeu des acteurs qui consiste à être suffisamment grossi pour être au plus près du public, adopte une forme de cabotinage qui devient non plus un défaut mais une qualité requise chez le comédien recruté pour le rôle. C'est ce que décrit en effet Gérard Gengembre : « Évoluant dans un décor où domine le réalisme de salon, le jeu favorise ces effets et peut aller jusqu'au cabotinage : le Boulevard nécessite des acteurs rompus à la communication avec le public, à la mise en valeur des situations et du dialogue[1071] ». Et c'est aussi ce que pointe d'une certaine manière Fabrice Luchini : **«** Il y a quelque chose de très particulier à intégrer dans ce registre : le public rentre chez nous ! Il rit et l'on doit pourtant continuer à jouer et à se faire entendre. C'est très particulier, cette irruption[1072] ! ». Plus que de l'autoriser, le registre du boulevard impose le recours au cabotinage puisqu'il est essentiel pour retenir l'attention du public tout le long de la représentation. Cette forme d'excès ou de désordre est alors perçu dans son sens le plus élogieux, comme l'explique à nouveau Pavis : « Le style de jeu (on n'ose dire 'de la mise en scène') est invariablement agréable : les acteurs, délicieux cabotins, s'emploient à faire vrai en montrant des tics de comportement qui soient familiers au public : roulement d'yeux, moulinets de bras, fébrilité des déplacements, arrêts et silences lourds de sous-entendus. La fonction phatique est mise à rude épreuve, car il faut que le public n'ait jamais le temps ou l'envie de 'décrocher'[1073] ». Ainsi, les stéréotypes critiqués par les naturalistes (Antoine, Stanislavski, Zola…) – qui s'opposaient à ce genre considéré comme mineur – sont ici permis car indispensables au succès de la pièce. Les défauts critiqués du cabotinage ('aguicher' le public, exagérer sa gestuelle, attirer l'attention…) deviennent ici des qualités et participent au talent déployé par l'acteur pour ce genre de pièces.

[1071] Gérard Gengembre, « 29. Le théâtre de la fin du siècle (1870-1900) », *loc.cit.*
[1072] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », *loc.cit.*
[1073] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*., p. 367.

Autre aspect encore moins négligeable : le recours à l'improvisation. Nous avons dit précédemment que chez Meyerhold, celle-ci était la marque des acteurs cabotins des théâtres de foire. Or il est vrai et on l'a vu, dans *Une heure de tranquillité*, Fabrice Luchini s'est autorisé à le faire (avec l'accord de l'auteur) mais en prenant garde de ne pas déstabiliser ses partenaires. Aussi, si Luchini est cabotin dans le sens positif de Meyerhold lorsqu'il improvise, il ne l'est pas dans le sens négatif d'Antoine ou Copeau. D'ailleurs, pour cette pièce, l'acteur se réjouit de l'appartenance à une troupe : « […] grâce à *Une heure de tranquillité,* dit-il, j'ai passé un an avec une troupe et retrouvé l'art originel de l'acteur qui est d'écouter l'autre, de jouer avec l'autre, de jouer pour l'autre[1074] ». Et selon la critique journalistique, le jeu de l'acteur est jugé bon. Un article du *Monde* portant le titre « Luchini fait des merveilles avec du banal » affirme par exemple qu'« il relève le défi en épuisant toutes les ficelles de son art qui, en la matière, est magistral. Pas un instant ne passe sans que l'on goûte un geste, un regard, un mouvement, une intonation, un revirement[1075] ». On trouve aussi dans *Le Figaro* l'éloge suivant :

> Luchini, qui est en scène une heure trente durant, donne au personnage une complexité passionnante. Il n'est jamais exactement le même. Il évolue. Porté par les très bons dialogues, concis, efficaces et ses partenaires qui ont du répondant, il apparaît plus que jamais comme un artiste rare. Un grand clown, maître de son art, profond et humain, qui traduit, de tout son corps, sa voix, son être, ses regards, ses mimiques, la peur panique qui saisit tout homme lorsque son univers familier se dérobe[1076].

Le personnage qu'il incarne (de mauvaise foi) rappelant par ailleurs certains de ses rôles au cinéma (dans *Le Coût de la vie* de Philippe Le Guay par exemple).

Enfin, nous ne pouvons terminer cette analyse sans nuancer de manière générale la part faite au genre du boulevard à une simple visée divertissante pour la bonne raison que derrière la structure faite de 'grosses ficelles' et d''effets faciles' règne aussi indéniablement la langue de l'auteur. Johannes Landis, dans le cadre de sa thèse sur Henry Bernstein et le drame de boulevard[1077], note, dans un article intitulé « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », que « le boulevard possède aussi un versant sérieux, dont l'ambition est d'agir avec force sur le public, en lui proposant des intrigues cruelles. Le récit est l'une des armes de cette

[1074] Fabrice Luchini, « Libre comme Luchini », *loc.cit.*
[1075] Brigitte Salino, « Luchini fait des merveilles avec du banal », *Le Monde,* lundi 8 avril 2013, p. 19.
[1076] « Luchini sur le boulevard du rire et de l'angoisse », *Le Figaro*, n° 21341, vendredi 15 mars 2013, p. 30.
[1077] Johannes Landis, *Le théâtre d'Henry Bernstein : la pièce bien faite à l'épreuve de l'écriture*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, sous la direction de Jean-Louis Besson, Paris 10, 2008. Voir aussi du même auteur : « Mélo de Bernstein/Resnais : le réalisme n'est plus ce qu'il était », in *Coulisses*, n° 33, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, janvier 2006.

entreprise avant tout pragmatique[1078] ». Il rappelle ainsi des auteurs comme Georges de Porto-Riche (1849-1930), Alfred Capus (1858-1922) ou encore Henry Bataille (1872-1922) qui ont proposé des pièces de boulevard dites 'sérieuses', en s'inspirant notamment du drame bourgeois, du mélodrame et de la pièce à thèse (Dumas fils). Nous pouvons en effet parler ici de 'pièces littéraires', voire de réels 'classiques', comme le pointe Patrice Pavis : « Le boulevard a connu avant la Seconde Guerre mondiale sa période la plus faste, avec un volet comique vaudevillesque et un volet sérieux et psychologique (Bernstein)[1079] ». Pavis cite alors et également des écrivains de qualité issus des années post 1930 (Guitry, Bataille, Anouilh). Gérard Gengembre revient aussi sur la question :

> […] on se tromperait en cantonnant le Boulevard dans ces seules simplifications. Il suffit de considérer les auteurs qui firent ses beaux jours dès la fin du Second Empire et de ne pas oublier que les plus prestigieux acteurs et monstres sacrés l'ont servi, de Sarah Bernhardt à Lucien Guitry. […] Ce serait aussi limiter l'intérêt du Boulevard que de ne pas comprendre d'une part la finesse de ses analyses psychologiques, aiguë dans les pièces d'un Henri Bernstein, et d'autre part sa capacité à produire des pièces aux ambitions plus élevées que la simple représentation d'adultères mondains ou petits-bourgeois, des drames sociaux ou psychologiques : ainsi le théâtre d'Henry Bataille, d'Eugène Brieux, de Paul Hervieu, d'Henri Lavedan[1080].

Ainsi, même si la pièce de Zeller reste dans un registre qui entre moins dans ceux évoqués à l'instant (sa visée première n'étant pas, comme on l'a dit, de faire réfléchir), il ne faut pas pour autant négliger les intentions de l'auteur : « Il y a une langue chez Zeller, affirme en effet Luchini. Elle est très complexe à maîtriser, mais ce que je voulais, c'est quelque chose qui soit de l'ordre de l'immédiateté. Qui n'ait aucun alibi, ni psychologique ni philosophique[1081] ». Nuançant alors sur le fait que la langue de Zeller n'est bien sûr pas « à défendre » au même titre que celle employée par les auteurs classiques notamment, Luchini rappelle l'idée que la qualité du théâtre n'est pas seulement réservée à cette élite d'écrivains :

> Je rappelle souvent la formule de Laurent Terzieff : « Le théâtre n'est pas ceci ou cela, il est ceci et cela. » Florian Zeller est différent de Jean Racine. Mais tous deux écrivent du théâtre. Bien sûr, dans le cas du boulevard, il n'y a pas de langue à défendre ! Et Jouvet ne pourrait pas dire, ainsi qu'il le disait pour le théâtre qui était le sien, qu'il s'agit de « défendre une belle

[1078] Johannes Landis, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », in *Loxias*, n° 14, [En ligne], publié le 14 septembre 2006, disponible sur : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213.
[1079] Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*., p. 366.
[1080] Gérard Gengembre, « 29. Le théâtre de la fin du siècle (1870-1900) », *loc.cit.*
[1081] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, "Pourquoi j'aime le théâtre" », *loc.cit*.

> langue ». Nous, au mieux, nous servons une situation, une écriture mais pas une langue ! J'ajoute, et c'est encore mon maître, Louis Jouvet : « Ne considère rien comme inférieur »[1082].

Si la réception critique insiste sur la dimension comique qu'apporte Luchini dans la pièce de Zeller, le définissant même comme « [u]n grand clown[1083] », l'intéressé rappelle donc que ce comique existe aussi chez des auteurs qui n'appartiennent pas forcément au genre : « Pourquoi Céline nous émeut-il ? Parce que c'est drôle. Pourquoi Proust nous émeut-il ? Parce que Proust est monumental, bien sûr, mais aussi parce qu'il est drôle. Et que le comique nous débarrasse de tout le pathos de l'esprit du sérieux[1084] ». Pour l'acteur, ce genre n'est d'ailleurs pas plus simple à jouer que tout autre : « On le sait, on l'a souvent dit, ce théâtre est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine. Il y a une innocence de la réplique, au boulevard. Une innocence apparente et on peut aller plus loin et rappeler une autre remarque de Jouvet qui ne cachait pas une animosité certaine à l'endroit des comédiens à effet : "Ils en arrivent à détruire l'innocence de la réplique". Ce théâtre ne souffre ni vanité ni boursouflure. Et si l'on ne se crispe pas sur l'idée de faire rire à toute force, on atteint un étage assez royal[1085] ». Il va même jusqu'à affirmer que pour lui, « les acteurs de boulevard sont supérieurs à tous les autres. Vaut mieux être un grand acteur comique que tragique, c'est beaucoup plus compliqué[1086] ».

Sévèrement critiqué par des metteurs en scène prônant une justesse de jeu en intériorité (Stanislavski, Antoine, Copeau), le cabotinage apparaît comme un dangereux défaut, qu'il provienne du jeu des comédiens ou des éléments extérieurs liés à la machinerie. Mis en parallèle avec la recherche du vedettariat très présent au XIXe siècle dans des pièces conçues sur mesure pour les célébrités de l'époque, il concerne alors autant l'état d'esprit du comédien – briller devant le spectateur à des fins personnelles – que les aspects du jeu d'acteur proprement dit (exagération, mimiques, gestes grandiloquents…). La définition donnée par Meyerhold et placée dans un autre contexte (les histrions et mimes des théâtres de foire et des Mystères du Moyen-Âge) relève pourtant et historiquement d'une qualité : le fait de savoir improviser et d'amuser le public. La gestuelle et toute la technique nécessaire aux acrobates ne sont plus considérées comme excessives mais deviennent indispensables à l'homogénéité du spectacle et à sa théâtralité. Le jeu de Fabrice Luchini, qui est parfois associé à une forme de cabotinage, semble davantage correspondre à la dimension décrite par Meyerhold, d'autant plus que ce

[1082] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », *loc.cit.*
[1083] « Luchini sur le boulevard du rire et de l'angoisse », *loc.cit.*
[1084] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, "Pourquoi j'aime le théâtre" », *loc.cit.*
[1085] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », *loc.cit.*
[1086] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *loc.cit.*

dernier affirme que ce type de jeu apporte au spectacle un facteur essentiel : le caractère populaire. Fabrice Luchini touche ainsi à cette dimension, tout en véhiculant en parallèle une culture savante, comme si la figure de l'acteur réunissait en quelques sortes celle du 'cabotin populaire' (définit par Meyerhold) et celle du 'diseur intellectuel' attribué cette fois (et toujours par le metteur en scène russe) à l'acteur moderne. Approfondissant donc davantage le caractère savant des textes choisis par l'acteur (à priori réservé à une élite).

C.II.2. Une conception de la culture savante mêlée de populaire.

Pour décrypter plus précisément cette oscillation entre une culture dite 'savante' et une autre plus 'populaire' et voir comment Fabrice Luchini, notamment dans ses spectacles, intègre chacune d'entre elles, prenons appui sur la théorie du sociologue Pierre Bourdieu, et en particulier celle énoncée dans son ouvrage *La distinction, critique sociale du jugement*[1087]. Chez Luchini et dans la transmission des textes savants, prenons surtout l'exemple de la poésie, art pour lequel cette difficulté de compréhension semble résider davantage que dans les autres domaines. Puis, concernant la manière avec laquelle l'acteur parvient aussi à toucher ce public dit 'populaire', entre autres par la volonté d'aller à l'encontre de l'esprit de sérieux, revenons sur les techniques utilisées par l'acteur, mais notons surtout que plus que celui de *one-man-show*, le terme le plus souvent employé par Luchini est celui de *music-hall*. Détaillons donc ce genre proprement dit. Enfin, précisions que le nom même de Fabrice Luchini peut être placé aux côtés de personnalités cette fois exclusivement liées à une culture savante et intellectuelle (Marc Fumaroli, Erik Orsenna…) et revenons pour cela sur l'évolution sociale construite durant le parcours de l'acteur.

Si le choix de dire des textes sur scène est né chez Fabrice Luchini de la rencontre avec Jean-Louis Barrault qui lui propose de dire *Le Voyage au bout de la nuit* dans son théâtre, le désir de restituer de la poésie dans la note la plus juste a quant à lui surgi lors de ses lectures personnelles et en particulier de textes de Paul Valéry comme par exemple *Le Bilan de l'intelligence* dont voici l'extrait le plus souvent choisi par l'acteur :

> Mais je reviens à la langue parlée. Croyez-vous que notre littérature, et singulièrement notre poésie, ne pâtisse pas de notre négligence dans l'éducation de la parole ? Que voulez-vous que devienne un poète, un véritable poète, un homme pour qui les sons du langage ont une importance égale (*égale, vous m'entendez bien !*) à celle du sens, quand, ayant calculé de son

[1087] Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

> mieux ses figures rythmiques, la valeur de la voix et des timbres, il lui arrive d'entendre cette musique si particulière qu'est la poésie, interprétée ou plutôt massacrée, selon l'un des divers accents que je vous ai énumérés[1088] ?

Luchini adhère à ces propos parce que selon lui, « [l]a poésie ne s'inscrit plus dans notre temps. Ses suggestions, ses silences, ses vertiges ne peuvent plus être audibles aujourd'hui[1089] ». Ce que veut dire par là l'acteur, c'est que par l'éducation (entre autres), les vers et la prose des poètes perdent leur sens car nous ne ferions plus assez attention à leur « substance sonore », trop préoccupés à en comprendre simplement le contenu :

> Mais je n'ai pas choisi la poésie comme un militant qui déclamerait, l'air tragique : « Attention, poète » ! J'ai fait ce choix après avoir lu un texte de Paul Valéry dans lequel il se désole de l'incroyable négligence avec laquelle on enseignait la substance sonore de la littérature et de la poésie. Valéry était sidéré que l'on exige aux examens des connaissances livresques sans jamais avoir la moindre idée du rythme, des allitérations, des assonances. Cette substance sonore qui est l'âme et le matériau musical de la poésie[1090].

L'objectif que s'est donc fixé Luchini en choisissant de transmettre ce genre littéraire n'est pas prioritairement que les spectateurs comprennent le sens des mots, mais plutôt qu'ils en goûtent les sons et les variations susceptibles d'être entendues. Ainsi, son spectacle *Le Point sur Robert* (2007-2009), l'acteur le débute par ces deux extraits, issus de l'ouvrage *Tel Quel* de Paul Valéry :

> Presque tous les livres que j'estime, dit Paul Valéry, presque tous les livres que j'estime, et absolument tous ceux qui m'ont servi à quelque chose, sont des livres assez difficiles à lire, la pensée peut les quitter, mais elle ne peut les parcourir. Les uns m'ont servi, quoique difficiles, les autres, parce qu'ils l'étaient. Les uns m'ont servi, quoique difficiles, les autres parce qu'ils l'étaient[1091].

> La plupart des hommes, dit Paul Valéry, la plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie[1092].

[1088] Paul Valéry, in *Le Bilan de l'intelligence*, Allia, Paris, 2016, pp. 51-53.
[1089] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes" », propos recueillis par Vincent Trémolet de Villers, *Le Figaro*, n° 21882, samedi 13 décembre 2014, p. 22.
[1090] *Ibid.* Ces propos ont aussi été tirés de l'ouvrage écrit par Fabrice Luchini, *Comédie Française ça a débuté comme ça*, Flammarion, Paris, 2016, pp. 194-195.
[1091] Retranscription du début du spectacle de Fabrice Luchini, *Le Point sur Robert*, joué à Paris de 2007 à 2009. Les propos de l'acteur citant Paul Valéry sont en outre issus de l'ouvrage de Paul Valéry, *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 1996. On les retrouve aussi dans *Œuvres, Tome 3*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Librairie Générale Française, Paris, 2016, p. 191.
[1092] *Ibid*., propos extraits de l'ouvrage de Paul Valéry, *Œuvres, Tome 3*, *ibid*, p. 255.

Ces phrases dites pour amorcer le spectacle annoncent d'emblée, et le caractère difficile des œuvres choisies, et le fait qu'il ne faut pas 'chercher à comprendre' mais se laisser porter par la musique des sons. Après cet extrait, l'acteur s'attèle ensuite (dans ce spectacle et dans les autres) à des poèmes de Rimbaud (*Le Bateau ivre* : « Comme je descendais des Fleuves impassibles[1093] », *Les Assis* : « Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues[1094] »), de Baudelaire (*Le Spleen* : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans[1095] », *Le Voyage* : « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, L'univers est égal à son vaste appétit[1096] »), mais aussi à certains textes de poètes plus contemporains tels que Philippe Muray (*Tombeau pour une touriste innocente* : « Rien n'est jamais plus beau qu'une touriste blonde, Qu'interviewent des télés nipponnes ou bavaroises[1097] ») – textes qui firent l'objet d'un spectacle en 2010[1098] – et parfois même à des contes, comme celui de Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, qui fit quant à lui l'objet d'un spectacle en 1996 et qui sortira sous forme de CD Audio[1099] en 2011. L'acteur insère à ces poésies également *Les Fables de la Fontaine* : « Le corbeau et le renard », que l'acteur récite même et nous l'avons vu, parfois en *verlan*, « Les Femmes et le secret », dont nous avons aussi parlé : « Rien ne pèse tant qu'un secret ; Le porter loin est difficile aux Dames[1100] » ou encore et parmi d'autres, « Le rat et l'éléphant » : « Se croire un personnage est fort commun en France. On y fait l'homme d'importance[1101] »… Il peut aussi aller plus loin encore et sortir du cadre de la poésie, avec des textes sociologiques de Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*[1102]) et, dans son spectacle *Des écrivains parlent d'argent*, des textes plus historiques issus de la littérature comme *L'Argent*[1103] d'Emile Zola, ou plus politiques comme ceux de Karl Marx (un extrait des *Manuscrits de 1844*[1104] – recueil

[1093] Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre », in *Poésies complètes*, préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur, Léon Vanier, Paris, 1895, pp. 17-22.
[1094] Arthur Rimbaud, « Les assis », in *Poésies - Une saison en enfer – Illuminations*, préface de René Char, Louis Forestier, coll. Poésie/Gallimard, n° 87, Paris, 1973.
[1095] Charles Baudelaire, « Le Spleen », in *Les Fleurs du mal*, Claude Pichois, coll. Poésie/Gallimard, n°85, Paris, 2005.
[1096] Charles Baudelaire, « Le Voyage », *ibid.*
[1097] Philippe Muray, « Tombeau pour une touriste innocente », in *Minimum Respect*, Les Belles Lettres, Paris, 2003.
[1098] *Fabrice Luchini lit Philippe Muray*, mise en scène Fabrice Luchini, Théâtre Antoine et Théâtre de l'Atelier, Paris, 2010.
[1099] *Luchini lit Flaubert/Un cœur simple*, [CD Audio], Cassettes Radio France, coll. « Paroles », août 2011, 96 min.
[1100] Deux premiers vers de la fable « Les Femmes et le secret », in *Fables*, Jean de la Fontaine, préface d'Yves Le Pestipon, illustrations de Grandville, Ed. Jean-Pierre Collinet, coll. Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, Paris, 2021, p. 234.
[1101] Deux premiers vers de la fable « Le rat et l'éléphant », *ibid*., p. 247.
[1102] *Loc.cit.*
[1103] *L'argent*, Émile Zola, Gallimard, Paris, 1980.
[1104] « Pouvoir de l'argent dans la société bourgeoise », Karl Marx, in *Manuscrits de 1844*, traduit par Emile Bottigelli, Éditions Sociales, Paris, 1968, pp. 120-123.

posthume de notes que Marx a écrites avant la publication du *Manifeste du Parti Communiste*). « Quel est le secret que véhiculent tous ces textes ? s'interroge l'acteur. Ce travail qui consiste à savoir ce qui se dit derrière, j'en serais incapable. […] Je ne sais pas pourquoi cela m'émeut. C'est réjouissant, tout simplement[1105] ».

Le désir de transmettre ces textes, le plus souvent difficiles mais surtout issus de domaines variés, place d'ores et déjà l'acteur dans une position qui répond au besoin sociétal né en grande partie dans les années 1920, notamment grâce à Firmin Gémier : celui de rendre accessible au plus grand nombre une culture qui serait réservée à une élite. Et c'est bien cette distinction entre deux catégories de population que fait aussi, à la fin des années 1970, Pierre Bourdieu, dans *La distinction, critique sociale du jugement,* lorsqu'il classe « ceux qui le comprennent [l'art moderne] et ceux qui ne le comprennent pas[1106] », citant même dans son ouvrage José Ortega y Gasset[1107] qui affirmait également qu'il existe « deux variétés distinctes de l'espèce humaine » concluant au fait que « [l]'art nouveau n'est pas pour tout le monde, comme l'art romantique, mais il est destiné à une minorité spécialement douée[1108] ». Cette distinction faite par Pierre Bourdieu via Ortega n'est donc pas inintéressante si l'on se réfère au type de public sensible au travail et à l'image que Fabrice Luchini véhicule.

Arrêtons-nous donc un instant sur l'ouvrage de Pierre Bourdieu dans lequel l'auteur distingue deux esthétiques, l'une qu'il appelle l'« esthétique populaire » qui serait, selon lui, « fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie », et l'autre, l'« esthétique savante » (c'est-à-dire en somme l'art « légitime ») qui aurait quant à elle « une disposition proprement esthétique[1109] ». Selon Bourdieu, ce qui différencie ces deux formes serait « la coupure tranchée entre les dispositions ordinaires et la disposition proprement esthétique[1110] ». Ces deux esthétiques, qui ne se ressemblent donc pas mais que nous retrouvons mêlées plus facilement de nos jours, ont pourtant naguère divisé deux sortes de public, en matière de peinture, de théâtre ou même encore de littérature, domaines que Bourdieu définit comme relevant d'une « recherche formelle[1111] ». Dans son ouvrage, le sociologue fait référence au

[1105] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, c'est tout un poème », propos recueillis par Thierry Dague, *Aujourd'hui en France*, samedi 11 avril 2015, p. 30.
[1106] Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement*, *op.cit.*, p. 31.
[1107] José Ortega y Gasset (1883- 1955) était un philosophe, sociologue, essayiste, homme de presse et homme politique espagnol. Il fut notamment le chef de file du mouvement littéraire et artistique appelé « Génération de 14 ».
[1108] José Ortega y Gasset cité par Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement*, *op.cit.*, pp. 31-32.
[1109] Pierre Bourdieu, *ibid*., p. 33.
[1110] *Ibid*.
[1111] *Ibid*., p. 34.

texte de Suzanne Katherina Langer (« *On Signifiance in Music*[1112] ») dans lequel l'auteure affirme la chose suivante : « Autrefois, les masses n'avaient pas accès à l'art ; la musique, la peinture, et même les livres, étaient des plaisirs réservés aux gens riches[1113] ». La disparité en termes d'accès à la culture semblait surtout dépendre, à cette époque, de la condition financière du peuple. Historiquement elle séparait donc les 'gens pauvres' (la masse) qui ne pouvaient pas profiter de cette culture, des gens 'riches' qui quant à eux le pouvaient. S'il reste quelques brides de cette injustice, en termes de revenus (et malgré les efforts réalisés en ce sens, notamment par les collectivités) s'ajoutent aux questions pécuniaires le problème des territoires. En touchant un large public, que ce soit par le biais de la télévision, ou en se déplaçant en province, Fabrice Luchini répond à cette fracture culturelle. Mais là où l'acteur s'oppose fortement à cette séparation, c'est par le langage (familier, parfois vulgaire) et le comportement (comique, parfois burlesque). Les prestations de Luchini, que ce soit à la télévision, sur scène et même au cinéma, ne sont pas exclusivement réservées à une élite, bien au contraire. Aussi, dans la transmission qu'il offre, presque un enseignement – ici de la littérature – , il prouve que des œuvres qui ne sembleraient pas destinées, parce que trop complexes, à certaines catégories de population, leur est accessibles. La thèse de Langer, décrite par Bourdieu, à savoir le fait qu'on « pouvait supposer que les pauvres, le 'vulgaire' en auraient joui également, si la possibilité leur en avait été donnée[1114] », s'inscrit en effet dans la démarche de Luchini qui parvient à familiariser toute sorte de publics avec ces œuvres jugées difficiles, donnant ainsi accès à la culture 'au plus grand nombre', c'est-à-dire aussi à ce public dit 'populaire', voire pauvre et 'vulgaire'.

Avant d'entrer en détails sur les raisons qui expliquent le fait que Luchini va toucher ce type de public, il est important de noter le choix de l'acteur de ne jouer parfois que dans des 'petites salles', comme cela peut être le cas à Paris : Théâtre des Mathurins (386 places) pour son spectacle *Poésie ?* ; Théâtre Marigny (300 places) pour son spectacle *Conversations autour des portraits et auto-portraits* ; mais aussi en province, lors des tournées : Théâtre Princesse Grace à Monaco (378 places) pour *Poésie ?* ; c'est-à-dire dans des théâtres n'excédant jamais quatre-cent personnes (même si, pour les tournées en province, les théâtres disposent en moyenne de 500 places[1115]). L'acteur explique ce choix par le fait que la disposition de ces

[1112] Susanne Katherina Langer, « On Signifiance in Music », in *Aesthetic and the Arts*, Lee A. Jacobus, Mc Graw-Hill Book Cy, New York (U.S.A), 1968.
[1113] Suzanne Katherina Langer, *ibid.*, p. 183 ; citée par Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement, op.cit.*, p. 32.
[1114] Suzanne Katherina Langer citée par Pierre Bourdieu, *ibid.*
[1115] Le Théâtre de Laval, par exemple (où Luchini a également joué *Poésie ?* en 2016), peut accueillir 583 spectateurs.

salles lui permet de ne pas à avoir à 'hausser le ton' sur des textes qui ne demandent pas à être dits haut et fort : « […] au Théâtre Marigny, il n'y a que trois cents personnes, contrairement à celui de la Porte-Saint-Martin, où il y en a mille deux cents. Ce sont deux exercices différents et passionnants : pour *Des écrivains parlent d'argent*, je fais parler des auteurs lyriques comme Péguy, Céline, La Fontaine ou Guitry, qui supportent d'être amplifiés. Or il y a des textes qui meurent dans une grande salle, comme les portraits, qui ont moins d'amplitude lyrique[1116] ». Mais il s'avère aussi que cela le rapproche de son public, puisque le rapport scène-salle et la proximité qu'offre celui-ci est plus propice au caractère intimiste et/ou populaire (Luchini paraît alors 'proche des gens' au sens propre comme au sens figuré).

Reprenons les propos de Fabrice Luchini cités dans notre partie consacrée au comique de l'acteur et dans lesquels celui-ci définit son spectacle *Le Point sur Robert* :

> Ce spectacle, dans lequel je mêle des souvenirs personnels à la plus haute littérature, est extrêmement plaisant alors qu'il a tout pour être intellectuel. Je ne sais pas pourquoi les gens viennent et je n'ai pas envie de le savoir. Leur présence est déjà un miracle... J'aimerais qu'ils ne soient là ni pour consommer un *one man-show* comique ni pour entretenir une idée conventionnelle du théâtre. Mon spectacle, c'est le mélange des genres. Ma vocation, c'est de passer de la drôlerie du commentaire à la grandeur de l'œuvre d'art[1117].

Réussir à toucher ce public dit 'populaire' s'explique donc également par le fait que l'acteur répond aux exigences de ce type de spectateurs, celle de la recherche du divertissement et surtout, celle liée au désir de participation, tel que le définit Bourdieu : « Le principe des réticences ou des refus ne réside pas seulement dans un défaut de familiarité, mais dans une attente profonde de *participation*, que la recherche formelle déçoit systématiquement […][1118] ». Fabrice Luchini, qui débute ses spectacles par les textes savants mais qui enchaîne (au bout d'une petite demi-heure) par des adresses au public sous forme de « drôlerie », détourne cette « recherche formelle » et abolit cette distance conventionnelle qui sépare la scène de la salle. Par ses apartés, anecdotes, grâce à la manière dont il joue avec le public (en le faisant par exemple participer à une récitation, donc en quelques sortes en lui 'confiant un rôle'), l'acteur répond ainsi au désir d'« investissement » dont parle Bourdieu. Et comme le dit ce dernier, cela permet d'accepter le caractère parfois difficile des œuvres puisque celui-ci est intégré à une dimension divertissante :

[1116] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Je suis au service de ce qui est écrit" », *loc.cit.*
[1117] Fabrice Luchini, « Je relis les auteurs comme un pianiste fait ses gammes », *loc.cit.*
[1118] Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 34.

> Le désir d'entrer dans le jeu, en s'identifiant aux joies ou aux souffrances des personnages, en s'intéressant à leur destinée, en épousant leurs espérances et leurs causes, leurs bonnes causes, en vivant leur vie, repose sur une forme d'*investissement*, une sorte de parti-pris de 'naïveté', d'ingénuité, de crédulité bon public ('on est là pour s'amuser') qui tend à n'accepter les recherches formelles et les effets proprement artistiques qu'autant qu'ils se font oublier et qu'ils ne viennent pas faire obstacle à la perception de la substance même de l'œuvre[1119].

Par là-même, Luchini résout ce que Firmin Gémier défendait en ces termes : « L'Art, sous forme de Théâtre ou de fête collective, doit servir d'intermédiaire entre les différents courants de la pensée nationale pour les confondre dans une même émotion, dans un enthousiasme commun[1120] ». C'est aussi ce à quoi fait référence Bourdieu :

> […] le spectacle populaire est celui qui procure, inséparablement, la participation individuelle du spectateur au spectacle et la participation collective à la fête dont le spectacle est l'occasion : en effet, si le cirque ou le mélodrame de boulevard […] sont plus 'populaires' que des spectacles comme la danse ou le théâtre, ce n'est pas seulement parce que, moins formalisés (comme le montre par exemple la comparaison entre l'acrobatie et la danse) et moins euphémisés, ils offrent des satisfactions plus directes, plus immédiates[1121].

De même, lorsqu'il endosse comme on l'a dit le 'personnage médiatique' des plateaux télé, Luchini satisfait ce public qui est surtout 'là pour s'amuser'. Or, dans ces émissions à forte audience, dites 'du samedi soir' et touchant un large public, aussi bien érudit que populaire, la technique utilisée par l'acteur lorsqu'il emploie ce langage familier, fait partie de la thèse de Bourdieu :

> Tout se passe comme si le public populaire appréhendait confusément ce qui est impliqué dans le fait de mettre en forme, de mettre des formes, dans l'art comme dans la vie, c'est-à-dire une sorte de *censure* du contenu expressif, celui qui explose dans l'*expressivité* du parler populaire et, du même coup, une mise à distance, inhérente à la froideur calculée de toute recherche formelle, un refus de communiquer caché au cœur de la communication même, dans un art qui dérobe et refuse ce qu'il semble livrer aussi bien que dans la politesse bourgeoise dont l'impeccable formalisme est une permanente mise en garde contre la tentation de la familiarité.

Cette familiarité, que nous retrouvons dans les moments où sur scène l'acteur s'adonne à des imitations (Johnny Hallyday ou les jeunes des cités dont il imite parfois le parler…) et lorsqu'il

---

[1119] Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 34.
[1120] Firmin Gémier, *Ère Nouvelle*, 14 octobre 1920, cité par Catherine Faivre-Zellner dans « Chapitre II. Pour une théorie du théâtre populaire », in *Firmin Gémier : Héraut du théâtre populaire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006, [En ligne], disponible sur : http://books.openedition.org/pur/2166, pp. 41-62.
[1121] Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement*, *op.cit.*, p. 36.

parodie certaines fables de La Fontaine, donne comme le dit Bourdieu « satisfaction, comme toutes les formes de comique et notamment celles qui tirent leurs effets de la parodie ou de la satire des 'grands' (imitateurs, chansonniers, etc.), au goût et au sens de la fête, du franc-parler et de la franche rigolade, qui libèrent en mettant le monde social cul par-dessus tête, en renversant les conventions et les convenances[1122] ».

Or, si les premiers exemples cités ressortent des techniques de *one-man-show* (imitation, prise d'accents divers…), l'usage de la parodie chez Luchini est plus encore singulier. Rappelons que les fables de La Fontaine sont déjà en soi – et l'étaient déjà au XVIIe siècle – une forme de parodie (inspirée d'ailleurs des textes d'Esope[1123]) : « Je chante les héros dont Esope est le père, Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère, Contient des vérités qui servent de leçons. Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons : Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes ; Je me sers d'animaux pour instruire les hommes[1124] », dit La Fontaine dans l'introduction de ses fables. Or, « pour instruire les hommes », l'auteur alterne entre une langue populaire (par le vocabulaire choisi : mots et formules démodés) et un langage savant (vocabulaire technique ou juridique), invente même des noms propres (*Ratopolis* pour la cité des rats) et des mots (« gent chienne » pour désigner la race canine). Ces techniques qui ont donc pour but de faire rire, permettent en outre aux parodies d'être dites dans un style oratoire, fait d'éloquence et de lyrisme. Fabrice Luchini, qui les déforme à nouveau, soit en récitant « Le corbeau et le renard » en *verlan*, soit en faisant des commentaires sur le texte, par exemple : « La raison d'ordinaire n'habite pas longtemps chez les gens séquestrés – *à notre époque on dirait "il est dingue je te dis"*[1125] », précise l'acteur au public, dédouble donc l'effet de cette parodie, puisque l'acteur use à nouveau d'une autre forme de langage (cette fois moderne). Concernant la récitation en *verlan*, elle entre plus encore dans le cadre d'une nouvelle parodie puisqu'en plus de cela, Luchini déforme le texte d'origine. Et pour en revenir à Bourdieu, les moments ludiques offerts par l'acteur à son public correspondent à ce que décrit le sociologue, c'est-à-dire qu'ils sont « [d]étachement, désintéressement, indifférence, dont la théorie esthétique a tant répété qu'ils sont la seule manière de reconnaître l'œuvre d'art pour ce qu'elle

[1122] *Ibid*.
[1123] *Ésope* (VII – VI siècle av. J.-C.) était un écrivain grec d'origine phrygienne. C'est à lui en effet qu'on a attribué la paternité de la fable.
[1124] Il s'agit en effet de la dédicace faite « A Monseigneur le Dauphin » dans la préface au *Livre I*. Elle est adressée à Louis de France (dit plus tard le Grand Dauphin), fils du roi Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse. Bien qu'il ne soit âgé de sept ans seulement, c'est à lui que La Fontaine dédie ses fables.
[1125] Ce passage est extrait de la « Variation 4, un ignorant ami », elle-même issue du coffret *Luchini Variations La Fontaine* qui réunit des captations de l'acteur récitant les fables, le tout filmé par Yves Angelo pour *Assise sous licence exclusive Because Music*, Paris, 2012. Le commentaire de Fabrice Luchini sur les mots du fabuliste étant inscrit dans le corps du texte en italique.

est, autonome, *selbständig*, que l'on finit par oublier qu'ils signifient vraiment désinvestissement, détachement, indifférence, c'est-à-dire refus de s'investir et de prendre au sérieux[1126] ». Dans les moments de parodie, le spectateur, tout en retrouvant l'œuvre originale de La Fontaine, en oublie la part 'formelle' puisque l'on passe alors du registre 'sérieux' à un registre plus familier et comique. Notons d'ailleurs, même si c'est alors moins flagrant chez Céline, que Luchini compare le registre de langue du fabuliste à l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* : « Le génie de Céline est analogue à celui de La Fontaine, dit-il. Il s'exprime par l'alternance du grand style maîtrisé, hérité du XVIIe siècle, et de ruptures de ton qui le voient utiliser des mots d'argot, une syntaxe familière. Quelle est son immense ambition ? Déjouer les conventions des plumitifs, en restituant l'émotion de la langue parlée dans le langage écrit. Et il y est parvenu[1127] [...] ».

Un autre aspect encore situe Fabrice Luchini dans une culture à la fois populaire et savante : cette réalité qui consiste, alors qu'il transmet des textes érudits, à pouvoir faire se soulever une salle de spectacle jusqu'au jour où peut-être, les spectateurs 'allumeront des briquets sur Nietzsche' tel que le raconte l'acteur en ces mots :

> On a dansé à la fin. Ils étaient 800, debout, devant leurs sièges et qui s'agitaient, bras en l'air, pour accompagner ma propre danse sur scène, afin d'illustrer les mots de Nietzsche que je venais de proposer : « Je ne croirai qu'en un Dieu qui s'entendrait à danser... Tuons l'esprit de pesanteur »[1128].
>
> Dans mes spectacles, dont je me plais à penser qu'ils relèvent un peu du *music-hall*, j'aime mêler les genres, faire succéder à des textes très littéraires écrits par les génies de la langue française des extraits de chansons - *Mamie Blue* par exemple. A l'issue d'une représentation, Jean-Jacques Goldman a eu ce mot : *« Un jour, ils auront des briquets, même sur Nietzsche. »* Et c'est vrai que les briquets commencent à venir[1129]…

Qu'est-ce alors que le *music-hall* et pourquoi Fabrice Luchini utilise très souvent ce terme pour définir ses seul en scène ? Prenons la définition du *Dictionnaire Larousse 2019* : « *Music-hall* : n.m. (pl. *music-halls*) [mot angl.]. 1. Genre de spectacle de variétés, avec tours de chant, numéros comiques, danses et, parfois, attractions. 2. Etablissement spécialisé dans ce genre de

[1126] Pierre Bourdieu, in *La distinction, critique sociale du jugement, op.cit.*, p. 36.
[1127] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, La fulgurance et l'amour du texte », propos recueillis par Arnaud Guyot-Jeannin, *Le Spectacle du Monde*, n° 577, vendredi 1 avril 2011, p. 76.
[1128] Fabrice Luchini, « Rock star du texte », propos recueillis par Philippe Labro, *Le Figaro*, n° 20113, lundi 30 mars 2009, p. 17.
[1129] Fabrice Luchini, « Johnny Hallyday - Fabrice Luchini, duo d'enfer », *loc.cit.*

spectacle[1130] ». Dans celle-ci, pas de référence spécialement au fait que le genre réunirait des éléments populaires, pas de renvoi non plus à l'idée qu'il peut s'agir d'un spectacle où l'artiste se 'contenterait de dire des textes'… Mais le terme a évolué au cours de l'histoire et la définition du Larousse, qui date pourtant de 2019, semble avoir gardé la signification première. Aussi étrange que cela puisse paraître, en 1931, Legrand-Chabrier (célèbre critique et spécialiste des spectacles du cirque et du *music-hall* dans l'entre-deux guerres) décrit le music-hall comme étant tous les spectacles qui ne sont pas du théâtre. Ses propos sont cités ainsi sur l'une des pages du site de l'Institut National de l'Audiovisuel :

> En 1931, le critique Legrand-Chabrier décrit le music-hall comme un spectacle de variétés réunissant divers numéros artistiques – danseurs, acrobates, illusionnistes, comiques et fantaisistes, « tout ce qui n'a pas sa place au théâtre, parce qu'insoumis à un auteur qui dicte, parce qu'en révolte individualiste contre le rôle d'interprète d'autre chose que soi, de tout ce qui vient de la foire aux spectacles errants, de la rue aux saltimbanques, du café-concert exigu... le music-hall est un groupement de minorités et d'élites aux coalitions de tous les spectacles qui ne sont pas le théâtre, et dont le faisceau noué s'impose, trouve sa discipline, ses modes de vie, et s'oppose au pur théâtre, strictement déterminé, sans négliger, au besoin, de l'incorporer parfois »[1131].

Par la définition du Larousse et celle établie par Legrand-Chabrier, nous sommes donc loin du rapprochement fait par Luchini. C'est que le terme connaît ensuite une évolution qui l'élargit aux domaines concernés, au point de devenir même une sorte de « fourre-tout » pour reprendre les mots de Jacques Feschotte, directeur général honoraire de l'*Ecole Normale de Musique* et ayant réalisé un « Que-sais-je ? » sur la question : « […] on additionne les éléments les plus divers, dit en effet celui-ci, allant du meilleur au pire, du plus bas réalisme à l'extrême poésie[1132] ».

Au XVIIIe siècle, en Angleterre, apparaît donc le terme, désignant – et ce, jusqu'à la moitié du XIXe siècle – toutes ces formes variées et composites. C'est par cette variété que les seul en scène de Luchini sont proches de la définition. En effet, nous pouvons trouver dans le *music*-hall à la fois ce qui est associé à la musique (tours de chant, ballets, danses ou variétés

[1130] « Music-hall », in *Le Petit Larousse illustré*, Paris, 2019, p. 767.
[1131] Legrand-Chabrier, « Le Music-Hall », in *Les spectacles à travers les âges, Tome I*, Denys AMIEL (dir), Cygne, Paris, 1931, p. 247, cité par Anaïs Bonnier, in « Parcours thématique Le spectacle comique : Panorama d'un genre », [En ligne], disponible sur : https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0024/le-spectacle-comique-panorama-d-un-genre.html.
[1132] Jacques Feschotte, in *Histoire du music-hall*, Presses Universitaires de France [coll. « Que sais-je », n° 1169], Paris, 1965, p. 6.

musicales…), à la scène (pantomimes, sketchs comiques ou dramatiques…) et même, certains numéros liés au cirque (les présentations d'animaux, des numéros d'acrobatie…). Aux Etats-Unis, le genre est même associé au vulgaire, puisqu'il désigne alors ce qui est présenté dans les bars et les *Saloons*. Naissent les artistes burlesques (Al Johnson, Boby Clark…), reconnus notamment pour leur talent d'improvisation. Le Théâtre de Variétés crée par Tony Pastor est destiné à tous les publics, alors que dans le même temps, l'Olympic s'adresse à un public davantage populaire. Le spectacle en question est véritablement construit : une première partie dédiée aux acrobates, jongleurs, funambules et aux exhibitions d'animaux dressés ; la seconde à des numéros plus variés avec l'apparition de stars-vedettes (par exemple Sarah Bernhardt pour les grandes salles). Même chose en Italie : oscillant entre cafés chantants et spectacles populaires jusqu'à la fin du XIXe siècle, le spectacle prend ensuite un caractère plus sérieux bien qu'humoristique, notamment par des monologues comiques (voire parodiques) réalisés par des comédiens. Même chose enfin en France, avec les 'cafés-chantant' (qui donneront naissance aux cafés-concerts) : c'est cette fois Les Folies-Bergères qui imposent la structure des spectacles, composée de trois parties : numéros d'introduction, prestations d'artistes célèbres (chants, danses, attractions diverses) et enfin une véritable pièce qui se compose le plus souvent d'un seul acte comique agrémenté d'éléments musicaux. Il y a donc dans ces formes de numéros des aspects qui demandent aux artistes concernés des qualités essentielles : une excellente diction (pour la pratique du chant), le sens du rythme et le fait de savoir se tenir sur scène (pour les parties monologuées et interprétées) : « pour 'meubler' à soi seul tout un plateau pendant une demi-heure ou davantage, explique Jacques Feschotte, il est nécessaire en effet de pouvoir mimer, danser éventuellement, suggérer des personnages[1133] ». C'est ainsi qu'on a pu voir, en France, l'apparition de vedettes telles que Maurice Chevalier (à la fois comédien et chanteur-diseur), Yves Montand et Colette Renard. Arriveront ensuite des artistes qui sont davantage comédiens que chanteurs : Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, Michel Serrault et Jean Poiret. Le théâtre apporte donc aussi au *music-hall*, dans l'agencement dramaturgique proprement dit (Sarah Bernhardt y avait même joué un acte de *Phèdre*). Ainsi, le genre reste difficilement classable et on parle plus d'emprunts que de fusion des prestations présentées. Le *music-hall* a également permis la révélation de futures vedettes de cinéma, comme le rappelle à nouveau Jacques Feschotte : « Tout un développement du cinéma comique vient, en effet, directement du *music-hall*, […]. Charlie Chaplin, mime de génie, en est l'exemple le plus célèbre, mais que de 'vedettes' de cinéma se sont, d'abord, illustrées au *music-hall* (ainsi, chez

[1133] *Ibid*.

nous, un Max Linder puis un Maurice Chevalier)[1134] ». S'il est donc parfois confondu avec le cabaret et le café-concert, mais s'il se distingue pourtant de ce dernier compte-tenu de l'architecture des salles, le terme 'music-hall' semble finalement constituer une appellation générique pour définir les spectacles de variétés qui auraient pour but principal celui de divertir les spectateurs, de sorte qu'il attire un public de masse. De plus, le spectacle de *music-hall* n'est jamais pareil d'un soir à l'autre car, comme le souligne Marine Costille dans un mémoire consacré à la question, « [c]es numéros fonctionnent souvent sur la connivence avec le public qui est donc changeante selon les jours de la semaine, le type de public présent et, d'une manière générale, l'ambiance de la salle et la complicité qui s'établit entre celle-ci et les artistes sur scène[1135] ».

Que ce soit pour les parties où Luchini improvise, récite un monologue poétique ou théâtral, chante et danse sur la scène lors des moments ludiques…, l'acteur offre donc un spectacle composite et varié qui ressemble au *music-hall*. Même chose lorsqu'il fait participer son public en lui faisant chanter la chanson *Mamy Blue* par exemple : « [l]'analyse de leur participation au spectacle est bien souvent limitée à l'attribution d'un rôle semblable pour tous les spectateurs : rire pendant les sketchs et chanter le refrain des chansons[1136] » précise Marine Costielle à propos du *music-hall*. De même enfin lorsque Luchini joue avec l'emplacement des spectateurs dans la salle : « les interactions entre scène et salle sont infiniment plus complexes et n'impliquent pas systématiquement l'intégralité des spectateurs au même moment, dit-elle aussi. Certaines plaisanteries ou références peuvent ne s'adresser qu'à un groupe bien particulier de spectateurs, défini par son appartenance géographique, sociale ou encore genrée[1137] » ; c'est en effet ce que fait Luchini lorsqu'il joue avec les spectateurs assis au second balcon, insinuant qu'ayant payé moins cher, ils auraient peu d'argent (ce qui bien sûr, n'est pas forcément le cas), comique très utilisé d'ailleurs également dans les spectacles de *one-man-show*.

Définir les seul en scène de Luchini comme appartenant au genre, trouve aussi écho dans l'effet d'immédiateté offert aux spectateurs. Selon Marine Costille toujours, le *music-hall* est

[1134] Jacques Feschotte, in *Histoire du music-hall*, *op.cit*., pp. 118-119.
[1135] Marine Costille, in *Spectacles au music-hall. Le cas de quatre salles parisiennes, 1917-1940*, Mémoire de Master en Histoire, sous la direction de Pascale GOETSCHEL, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, Paris, 2016, p. 17.
[1136] *Ibid*., p. 18.
[1137] *Ibid*.

effectivement « [u]n spectacle 'fait pour les instants'[1138] », « […] le rythme est central au music-hall. Lui seul permet de repousser sans cesse les "paliers d'ennui[1139]" du spectateur, en poussant toujours plus loin les limites physiologiques du spectateur[1140] ». Cette idée du rythme étant très présente chez Luchini qui, entre récitation de textes et apartés ludiques, brise cet esprit de 'sérieux'. Ainsi, de la même manière que les numéros de *music-hall* « ne se cantonnent pas à un genre ou support mais traversent aussi bien le cinéma, le théâtre […] que la radio ou le disque[1141] », les spectacles de Luchini offrent un mélange des genres (la parodie des fables de La Fontaine ou encore les moments où l'acteur se met à chanter entrant bien dans ce cadre). Notons enfin un dernier aspect soulevé par Marine Costille qui vérifie également l'appartenance au genre : « Au music-hall, l'artiste apparaît en son nom propre, contrairement au théâtre où il disparaît derrière le personnage qu'il incarne. On est donc ici face à un type de performance dans lesquelles le rapport à l'acteur et à la fiction n'est pas le même, poursuit-elle. Face à cette absence de fiction, c'est davantage par leur plastique et leur personnalité que les artistes vont se singulariser[1142] ». Dans cette formule, on retrouve en effet la notion évoquée au début de notre travail, à savoir le fait que Luchini n'interprète pas de personnage(s) et qui engendre cette réalité : l'acteur en scène est perçu aussi (voire surtout) par sa personnalité propre, au même titre donc qu'au *music-hall*. « L'interprète prend donc une nouvelle définition, ajoute l'auteure, puisque c'est à sa personnalité, et non plus à sa seule interprétation que le public est confronté[1143] ». Cela pose à nouveau la question du lien entre acteur et personnage ; Luchini en scène pouvant ainsi être associé à la célèbre diva de *music-hall* Mistinguett puisque, comme le souligne encore Marion Costille, « [o]n peut donc supposer qu'elle joue une fois de plus sur les deux facettes de son personnage : Mistinguett la diva, qui est en elle-même un personnage et des rôles sans doute inspirés du 'type' faubourien, de telle sorte que l'artiste et son personnage se confondent aux yeux des spectateurs[1144] », processus que nous avons effectivement décrit à plusieurs reprises à propos de Fabrice Luchini.

De cette attribution de ses spectacles à une dimension populaire, Fabrice Luchini, tout en étant conscient, s'en amuse mais parfois aussi s'en étonne : « On ne se lève pas le matin en

[1138] André Beucler, « La revue de de music-hall - Danses acrobatiques - Chevalier », in *Nous littéraire*, 7 avril 1928, cité par Marine Costille, *ibid*., p. 122.
[1139] Caroline Hodak-Druel, « Créer du sensationnel », *Terrain*, n°46, mars 2006, p. 50, citée par Marine Costille, *ibid*.
[1140] Marine Costille, *op.cit*., p. 122.
[1141] *Ibid*., p. 172.
[1142] *Ibid*., p. 177.
[1143] *Ibid*., p. 178.
[1144] *Ibid*., p. 180.

se disant, chouette, on m'aime. Je suis déjà sidéré de voir chaque soir au théâtre Montparnasse 700 personnes qui viennent écouter des auteurs et qui ont acheté leur billet quatre mois avant[1145] », mais tout en même temps, l'acteur se réjouit d'aller à l'encontre d'une *doxa* et ses propos rejoignent par-là la pensée bourdienne : « Je suis hors système, c'est sûr. Quand je vois toutes les déclarations des officiels sur la culture, ils sont pris dans un truc terrible : l'art officiel. Et là c'est merveilleux d'avoir un spectacle qui n'est pas classable, qui rencontre son public, et qui n'est pas indigne. C'est assez pointu. Je suis ravi que le grand public apprécie alors qu'il écoute du Paul Valéry. Il y a 500 000 personnes qui ont dû le voir donc c'est un spectacle populaire, c'est évident. Après, je sais que Johnny fait ça en un soir[1146]… ». Loin d'endosser ce privilège à sa petite personne, l'acteur en profite pour rappeler d'ailleurs le fait que le monde du spectacle n'est pourtant rien à côtés d'autres événements (populaires) qui rassemblent davantage de public, comme les matchs de foot par exemple :

> On dit souvent que les théâtres sont pleins, mais ça représente, toutes les salles de Paris confondues, 40 000 spectateurs. Un grand chanteur, ça fait 50 000 personnes par soir. Pareil pour un match de foot. Nous sommes donc minoritaires. On représente peu de chose d'un point de vue du marché. Et c'est ce qu'il y a d'étonnant dans ce pays. Il y a de la place pour beaucoup de monde : Obispo, Patrick Bruel, Jean-Michel Ribes, Serge Merlin dans un Thomas Bernhard. Et puis moi aux Mathurins[1147].

Car effectivement, le travail et la personnalité de Luchini n'est pas associé uniquement au caractère populaire. Et le nom de l'acteur se retrouve parfois aux côtés d'autres grands noms, appartenant pour le coup à la culture dite 'savante'. Ce fut le cas à deux reprises : d'abord en 2015 dans un hors-série du Figaro dédié à La Fontaine, sur lequel son nom se retrouve en tête aux côtés de celui de Marc Fumaroli[1148], ensuite à l'été 2020, dans la *Revue des deux mondes*, à travers un dossier également consacré au fabuliste. Voici les couvertures des deux magazines en question :

[1145] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut qu'Hollande arrête de dire que ça va mieux" », *loc.cit*.
[1146] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai un côté monologuant" », propos recueillis par Gaétan Mathieu, [En ligne], publié le 6 octobre 2009, disponible sur : https://france-amerique.com/fr/fabrice-luchini-jai-un-cote-monologuant/.
[1147] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avant d'entamer une analyse, j'étais hystérique" », *loc.cit.*
[1148] Marc Fumaroli (1932-2020) était un historien, critique littéraire et essayiste français. Il fut également professeur des universités spécialiste du XVIIe siècle et membre de l'Académie française.





Voici maintenant la table des matières avec la position du nom de Luchini parmi les autres :





Si la couverture du premier magazine affiche une illustration dédiée à l'auteur des fables, on voit que la seconde prend en revanche le parti de faire figurer le visage de Fabrice Luchini. On remarque ensuite que dans le premier, son nom est effectivement écrit juste après celui de Marc Fumaroli et Bérénice Levet[1149] et qu'il se place même dans le second avant ceux de Erik Orsenna[1150], Robert Kopp[1151] et autres grands écrivains. Dans ces magazines, l'image de Fabrice Luchini est on ne peut plus associée à une culture littéraire, pointue (les articles sont riches et très complets, les interviews réalisés portent exclusivement sur la littérature…), très éloignée par conséquent de ce que peut véhiculer l'acteur dans la dimension populaire. Il en est de même, rappelons-le, pour les émissions dites purement 'culturelles' telles que celles de *France Culture*[1152] ou encore « La Grande Librairie » animée sur *France 5* par François Busnel, auxquelles l'acteur est très souvent invité. Sans rentrer dans les détails pour chacune de ces apparitions (les thèmes évoqués n'étant pas l'objet de cette thèse), précisons tout de même que les sujets de ces émissions, tout comme ceux des publications citées, sont très sérieux et parfois

[1149] Philosophe, universitaire et essayiste française.
[1150] Ecrivain et membre de l'Académie française.
[1151] Ecrivain suisse.
[1152] Notons pour exemple les émissions suivantes : « Fictions » / « Théâtre et Cie » / « La Grande table idées » / « La Grande table culture » / « Les Chemins de la philosophie » / « Les Nuits de France Culture » / ou encore « Répliques », toutes disponibles [En ligne] et en podcast sur : https://www.franceculture.fr/personne/fabrice-luchini.

assez complexes. Pourtant, les connaissances de l'acteur sur ceux-ci sont tout à fait à la hauteur des discussions souhaitées par les animateurs, et du même niveau en effet que certaines autres personnalités, spécialistes de philosophie par exemple (Michel Onfray dans « La Grande Librairie[1153] ») ou de tout autre domaine lié étroitement avec la littérature. En cela, nous pouvons donc affirmer sans hésitation que le savoir et la culture de Fabrice Luchini le placent aussi en tant que référence (d'où le fait qu'il soit naturellement invité aux côtés de ces personnes). Michel Onfray et Fabrice Luchini ont même partagé la scène de la salle Gaveau : « On pourrait voir un croquis de salon mais aussi un duo, de ceux qui peuplent le théâtre et le cinéma[1154] » note un article du *Figaro* consacré à l'évènement.

Pourtant, malgré cette réalité, l'acteur s'étonne de cette place qu'on lui assigne : « En fait, tout cela me dépasse, dit-il. Je ne comprends pas pourquoi, par exemple, *Le Figaro* fait sa couverture sur Molière et qu'il y a écrit sur la une : Marc Fumaroli et Fabrice Luchini. […] Comment expliquer aujourd'hui qu'on place mon nom à côté de celui de Fumaroli ? Pourquoi on m'associe comme interprète de la langue française ? Je n'en reviens pas, c'est comme une promotion[1155] ». Ce qui ressort ici, c'est donc moins une différence liée aux connaissances, que celle de la place occupée, autrement dit d'une catégorie sociale, entre l'une dite érudite, savante, intellectuelle opposée à celle dite 'populaire' qui correspond effectivement aux origines de l'acteur et au fait que celui-ci ait quitté l'école très tôt. A travers tout cela, c'est donc sur le fonctionnement de l'ascenseur social que l'acteur s'interroge :

> Je ne me sens pas illégitime au bout d'autant d'années dans ce métier. Ce serait une coquetterie bien ridicule. Ça fait 25 ans que je suis sur scène tous les soirs. On n'est pas acteur de théâtre pendant 25 ans si on n'a pas acquis un métier. Mais je ne me sens pas pour autant légitime. Je n'en reviens toujours pas d'avoir changé de classe sociale. Finalement je pense que l'ascenseur social a totalement fonctionné pour moi. […] Je suis ébloui et j'en reviens pas. Je pourrai ressentir une certaine culpabilité d'avoir quitté ma classe originelle. […] Ce que je n'ai jamais compris, c'est mon changement de classe. Rien ne devait m'entraîner à être là aujourd'hui […][1156].

[1153] Voir pour cela la vidéo « Quand Fabrice Luchini rencontre Michel Onfray », extrait de l'émission « La Grande Librairie » animée par François Busnel et diffusée sur *France 5* le 17 mars 2016, [En ligne], publié le 18 mars 2016, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=72JHOrgGYd4.
[1154] François Bouchon, « Fabrice Luchini et Michel Onfray enchantent la Salle Gaveau », *Le Figaro*, n° 240828, samedi 20 novembre 2021, p. 19.
[1155] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Avant d'entamer une analyse, j'étais hystérique" », *loc.cit*.
[1156] Fabrice Luchini, « Notre époque n'est pas courtoise », propos recueillis par Aurélie Féris, *La Provence*, samedi 9 février 2019, p. AIX_001.

> Je n'en reviens pas de jouer avec Bouquet, Depardieu, Marielle, Sandrine Bonnaire. Je n'en reviens pas qu'on m'ait accepté. Je n'en reviens pas d'avoir échappé à ma classe[1157] !

Par ses seul en scène, dans lesquels l'acteur offre une dimension savante liée à des textes pointus et difficiles (la poésie notamment) et une plus populaire liée au côté ludique de ses apartés et au choix de faire participer son public, Fabrice Luchini parvient à créer une forme de spectacle hybride qui brise l'esprit de sérieux, sans négliger la transmission culturelle au plus grand nombre. La théorie de Pierre Bourdieu s'applique aisément dans le choix de réunir ces deux formes de cultures : l'art 'savant' et l'art 'populaire' qui, bien que différents, peuvent s'adresser au même public et par conséquent, à toutes catégories de population. La définition faite par l'acteur en décrivant ses spectacles comme étant une forme de *music-hall* prend alors tout son sens puisque ce genre permet de combiner divers éléments (variétés et parties dramatiques) qui s'adressent là aussi à un public hétérogène. C'est donc par l'agencement du spectacle (construit par l'acteur) que les seul en scène de Luchini se rapprochent de ce genre, de la même manière que l'image créée par cette forme de représentation brise les frontières entre l'acteur-personnage et l'artiste avec sa propre personnalité, telle qu'elle est perçue également dans les autres domaines (télévisuel notamment). Mais la position qu'occupe Luchini dans des secteurs exclusivement intellectuels, où son image est alors associée uniquement à la culture savante, fait presque 'oublier' le milieu d'origine de l'acteur et l'image histrionique qu'il véhicule dans les domaines populaires. Dans ces cas-là, la figure de l'acteur se définit surtout comme un véritable passeur de textes et de culture.

C.II.3 Une figure de passeur.

Fabrice Luchini est un passeur de culture dans trois domaines : via ses spectacles (lorsqu'il offre les grands textes littéraires), dans des émissions purement scientifiques et/ou littéraires (où il disserte longuement), et sur les plateaux télé ou à la radio (lorsqu'il cite les auteurs). Cette figure passe donc par la langue, orale, et elle fait aussi appel à un autre facteur : celui du travail autodidacte, forme d'apprentissage que nous retrouvons dans le parcours de Luchini et qu'il a ensuite mis à l'épreuve sous la houlette de ses maîtres (Jean-Laurent Cochet entre autres). Ce désir de transmettre fait même parfois penser à la position d'un professeur, alors que – rappelons-le – Luchini n'a pas fréquenté le système scolaire bien longtemps. Mais l'acteur (nous l'avons largement démontré) est aussi fortement associé à une culture plus

[1157] Fabrice Luchini, « Luchini l'incandescent », *loc.cit.*

populaire. Aussi, pour mieux comprendre l'enjeu de cette figure de passeur et l'intégrer à l'histoire du théâtre dans son ensemble, revenons sur la notion de théâtre populaire à travers les figures de Firmin Gémier et de Jean Vilar. Analysons enfin pour quelles raisons, et malgré cette image associée à un passeur, Fabrice Luchini, après avoir longuement hésité, a finalement renoncé à se présenter à l'Académie Française.

Le savoir de l'acteur – qu'il soit culturel (littéraire, théâtral, philosophique…) ou rattaché au métier d'acteur (les techniques de jeu apprises grâce aux lectures des écrits de Louis Jouvet par exemple) – s'est construit de manière quasi autonome. Si nous devons rappeler cette langue découverte d'abord dans la rue auprès de la bande des Abbesses, puis cette lecture, apprise ensuite par cœur, du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, ajoutée à celles de Proust, de Flaubert et tant d'autres encore, et le fait que l'acteur ait quitté l'école à quatorze ans, la définition ci-dessous d'une personne « autodidacte » peut donc aisément s'appliquer à Fabrice Luchini :

> L'autodidaxie est l'acquisition de connaissances par un individu en dehors des dispositifs éducatifs officiels (établissements scolaires, centres d'apprentissage ou de formation) et sans intervention d'un enseignant ou d'un formateur. L'autodidacte fait preuve d'une autonomie totale dans son rapport au savoir : il définit lui-même ses objectifs de formation, trouve des informations et construit ses propres méthodes d'apprentissage, s'approprie les connaissances et est capable de s'autoévaluer[1158].

Cependant, l'intéressé nuance quelque peu cette attribution qu'on lui porterait et pointe même les défauts que comporte cette forme d'apprentissage :

> Je suis bon dans deux ou trois trucs et mauvais dans plein d'autres. Je n'ai vraiment eu aucune formation. D'ailleurs, j'en ai beaucoup souffert. Tout le monde se répand : « J'étais autodidacte... » Mais c'est une connerie poujadiste ! Être autodidacte, c'est pénible ! Tu ne connais rien à rien. Évidemment, ce que tu connais, tu le connais bien, très bien. Parce qu'il y a un côté obsessionnel dans le désir d'apprendre de quelqu'un qui ne sait rien... Mais tu n'as aucune connaissance générale ni vision d'ensemble[1159].

[1158] Définition du dictionnaire *Le Larousse*, [En ligne], disponible sur : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/autodidaxie/178846.
[1159] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : abécédaire d'un esprit rebelle », propos recueillis par Armelle Héliot et Bruno Jacquot, *Le Figaro*, [En ligne], publié le mardi 15 janvier 2013, disponible sur : https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2013/01/15/03013-20130115ARTFIG00579-fabrice-luchini-abecedaire-d-un-esprit-rebelle.php.

Ce qu'il connaît très bien étant bien sûr la littérature. C'est elle qui l'a amené à apprendre seul et qui fait en sorte qu' « [i]nconsciemment, l'autodidacte plaît énormément, parce qu'il n'y a pas l'emprise universitaire du 'très bien', du capable de parler de tout comme tous les gens de l'ENA qui savent tenir une conversation sur Mallarmé, l'Afrique ou la réduction des déficits[1160] ». Ce que pointe Luchini également, c'est que cette extraordinaire performance peut ne pas suffire dans la construction globale de l'individu, si en aval, les connaissances ne se complètent pas d'un travail approfondi par un réel enseignement :

> L'obsessionnel (et l'autodidacte) est extraordinairement limité. Sa culture a été acquise à la force du poignet. Mais il peut témoigner, parce que ce qu'il connaît, il le connaît en profondeur et ça l'habite. Quand il trouve un métier, un instrument, ça lui permet de prolonger ce travail long et pénible. Avec le métier, vous n'êtes plus un phénomène. Louis Jouvet disait : « La vocation, c'est pratiquer un miracle avec soi-même. » Le métier détruit le 'moi'[1161].

L'autodidaxie ne serait donc utile que s'il y a prolongement avec une réelle formation (un métier), et c'est effectivement ce qui est arrivé à l'acteur. Si nous prenons d'ailleurs une autre définition du *Larousse* : « Autodidacte : Qui s'est instruit lui-même, sans maître[1162] » et qu'on la met en parallèle avec les deux grandes rencontres déterminantes pour Luchini : celle avec Jean-Laurent Cochet, qui lui donne ce goût de la transmission, et celle avec Michel Bouquet, que l'acteur considère aussi comme un maître, on se rend compte que le terme ne correspond plus avec le parcours de Fabrice Luchini. La manière dont il s'est forgé ce bagage s'inscrit pourtant dans une forme de positionnement social qui correspond à la suite de la définition du *Larousse* :

> Depuis les années 1950, avec les transformations sociales et l'apparition d'une culture de masse, on a vu se développer ce que l'Unesco appelle une éducation informelle : on ne se forme plus seulement à l'intérieur des institutions éducatives mais aussi à l'extérieur, à travers les médias, les réseaux de relations, les diverses sources d'information présentes dans l'environnement. L'évolution des savoirs et des savoir-faire exige de chacun un effort d'autoformation à tout âge, pour accroître son efficacité au travail, sa participation sociale et son épanouissement personnel[1163].

En dehors du fait d'avoir appris seul les textes littéraires, Luchini, issu d'un milieu populaire, s'est aussi construit par des références humaines et sociales : la bande des Abbesses regroupait

[1160] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes" », *loc.cit.*
[1161] *Ibid*.
[1162] *Le Larousse en ligne*.
[1163] *Ibid*.

aussi bien des jeunes délinquants que des intellectuels, puis ensuite, grâce à Bernard Privat, avec 'l'intelligentsia parisienne'[1164] et enfin, par les grandes personnalités rencontrées au salon de coiffure (Joe Dassin, Johnny Hallyday…). Ces catégories de population viennent donc de milieux sociaux divers et différents, à travers lesquels la propre individualité de l'acteur s'est aussi bâtie, le plaçant ainsi à la fois au cœur de son milieu populaire (et familial) et de sa condition d'origine (garçon coiffeur) mais aussi dans un cercle huppé (parisien) composé de personnalités célèbres voire de véritables vedettes.

Or, après ce travail en solitaire, Fabrice Luchini rencontre des maîtres. Si la définition précédente ne peut donc plus fonctionner, elle continue pourtant de résonner et ce, dans la méthode même d'apprentissage enseigné par ces maîtres. Le professeur Jean-Laurent Cochet, qui a vu et fait naître, rappelons-le, des acteurs comme Gérard Depardieu, Isabelle Huppert, Richard Berry, Bernard Giraudeau et Fabrice Luchini, tentait en effet de susciter chez le comédien le désir de raconter : « Il ne s'agit pas d'imiter, mais d'inspirer. Le comédien est quelqu'un qui raconte qui il est. Je raconte beaucoup d'anecdotes, c'est indissociable de l'enseignement[1165] », disait-il. Avant d'entamer sa carrière de pédagogue, il est lui-même passé par le Conservatoire et la Comédie-Française. Le professeur, qui basait son enseignement sur l'apprentissage des grands textes, autrement dit sur la langue française (« C'est une mission, disait Cochet. Un peuple qui perd sa langue perd son âme[1166] »), est aussi défini comme « un homme brillant, affable, érudit, un gourmand qui dévore les textes et sait par cœur les plus belles pages de la littérature[1167] », il avait lui-même « l'art de raconter ». Par conséquent, tout comme Luchini, Cochet était très proche d'un travail autodidacte. Dès lors, il enseignait à ses élèves l'importance de savoir travailler les textes en solitaire, pour pouvoir ensuite mieux les transmettre au public. Travailler le théâtre demanderait donc une certaine autodidaxie et serait une affaire de transmission.

Michel Bouquet aussi a enseigné au Conservatoire, de 1977 à 1987. Celui pour qui « jouer ne s'apprend pas[1168] » a formé Denis Podalydès, Anne Brochet, Patrick Pineau ou encore Jérôme Kircher. Considéré comme un maître également par Patrick Chesnais et Claude Brasseur, l'acteur alors enseignant affirmait lui aussi – de la même manière que Cochet – que « [c]'est à l'élève de travailler cette part de lui qu'on a découverte ensemble et qui, portée à son comble,

[1164] Voir pour cela la partie *A.I.1* de notre travail.
[1165] Jean-Laurent Cochet, « Ces maîtres qui forment des générations de comédiens », *loc.cit.*
[1166] Jean-Laurent Cochet, « Jean-Laurent Cochet, passeur de textes », *ibid.*
[1167] Armelle Héliot, « Jean-Laurent Cochet, un maître en esprit », *Le Figaro,* n° 18071, samedi 14 septembre 2002, p. 26.
[1168] Michel Bouquet, « Ces maîtres qui forment des générations de comédiens », *loc.cit.*

va en faire un comédien remarquable, c'est-à-dire digne d'être remarqué[1169] ». Là encore, on retrouve une certaine résonnance avec l'autodidaxie ou en tous cas avec une très forte autonomie. On comprend mieux qu'être autodidacte ou profondément indépendant est donc utile à la fois en amont d'une formation (ici d'acteur) mais aussi en aval de celle-ci ; et c'est ce que dit effectivement *Le Larousse* : « Au sein même du système éducatif, les pédagogues insistent sur la nécessité d'un entraînement à l'autoformation : il ne s'agit pas seulement de transmettre des contenus mais aussi de permettre au sujet d'apprendre à apprendre, en stimulant son désir de continuer à enrichir sa culture par lui-même[1170] ». Michel Bouquet étant par ailleurs très attaché à la pensée de l'auteur, Luchini se reconnaît une nouvelle fois en cet acteur : « Moi, je suis comme Michel Bouquet : je viens sur scène pour passer quelque chose de plus grand que moi[1171] ».

Via ces deux maîtres, Fabrice Luchini a acquis des techniques de transmission des savoirs, et il va à son tour (plus ou moins consciemment) les inculquer à son public, de sorte qu'il se positionne lui aussi comme un professeur devant des élèves : « Reste qu'en articulant ses morceaux choisis, l'ivre de livres vous donne l'impression d'écrire sous la 'dictée', trouve-t-on par exemple dans la presse généraliste. A chaque instant, on attend le 'point, à la ligne', voire le coup de règle[1172] ». Il est même défini parfois comme un « pédagogue hors pair[1173] » du fait qu'« il explique, répète, souligne...[1174] », ce qui fait dire à Bernard Pivot : « Si j'avais eu Luchini pour prof, j'aurais été agrégé à 13 ans[1175] ». Pourtant, si l'intéressé se défend de cette attribution : « Je ne travaille pas pour éveiller les esprits, dit l'acteur, mais pour servir les poètes, restituer la perfection de leurs textes en alliant la maîtrise et un peu de folie[1176] » et si ce rôle d' « ambassadeur de la littérature française[1177] » l'étonne compte tenu que lui-même n'a pas connu le parcours officiel de l'apprentissage scolaire : « Comment se fait-il qu'un cancre inapte joue le rôle que vous me prêtez[1178] ? », « […] pourquoi je parle constamment des auteurs, du répertoire, de la littérature française, de la langue française, alors que je sors d'une absence

[1169] *Ibid*.
[1170] *Le Larousse en ligne*.
[1171] Fabrice Luchini, « Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », *loc.cit.*
[1172] « Fabrice Luchini : J'ai un peu peur du silence... mais je travaille », *loc.cit.*
[1173] Jean-Marie Perrot, « Fabrice Luchini, astre pédagocomique », *Le Bien public*, mercredi 5 octobre 2011, p. Beaune4.
[1174] Thierry Dague, « Fabrice Luchini, c'est tout un poème », *loc.cit*.
[1175] Bernard Pivot, *ibid*.
[1176] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : J'ai un peu peur du silence... mais je travaille », *loc.cit.*
[1177] Vincent Trémolet de Villers, « Fabrice Luchini : "Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes" », *loc.cit.*
[1178] *Ibid*.

absolue de formation. Je n'ai toujours pas la réponse[1179]… », il trouve un semblant de réponse qui réside justement dans cette absence d'enseignement reçu : « Peut-être devais-je rattraper ce que j'avais mal fait[1180] » poursuit Luchini. Ainsi, en 'rattrapant ce retard', en acquérant lui-même ces connaissances qui lui ont tant manquées, il s'est fait figure de passeur et de professeur : « J'ai fait une analyse assez longue, raconte-t-il aussi, et l'analyste m'a dit il y a un an : "C'est curieux, vous étiez malheureux à l'école, et maintenant vous vous mettez à la place d'un professeur – mais d'un professeur que vous auriez adoré avoir". Je n'ai pas trouvé ça bête[1181] ». De plus, ce professeur 'idéal' est incarné par l'acteur par cette dimension divertissante : « Sinon, quelqu'un m'a dit : "Vous êtes devenu une sorte de prof ludique !" Je suis émerveillé[1182] ! » conclut Fabrice Luchini. Nous retrouvons d'ailleurs cette référence au professeur dans les propos des spectateurs eux-mêmes, comme ceux de cette femme venue assister à son spectacle *Des écrivains parlent d'argent* en 2021 :

> Nous avons vécu hier soir au Radiant à Caluire une soirée ÉNORME ! avec un Fabrice Luchini exalté mélangeant avec tant de facilité les textes littéraires et les digressions politico-humoristico-théâtrales et personnelles et les échanges avec le public !
> Nous avons eu la chance d'être assez proches de la scène pour savourer la connivence qu'il cherche avec le public.
> Merci Monsieur Luchini vous nous avez donné un cours de théâtre ! On en redemande[1183] !

Dans un article du *Figaro* datant de septembre 2021, Luchini s'assimile enfin au rôle que nous avons décrit : « La vérité est que, quand je dis *L'Argent* de Péguy, explique l'acteur à propos du spectacle cité plus haut, je dois disparaître, mais, quand je raconte mes malheurs avec la Société générale durant la crise des *subprimes*, j'apparais. J'ai une idée de la capacité d'absorption face à l'œuvre d'art. On ne peut pas tenir indéfiniment en altitude. Je crée des récréations, comme un prof[1184] ». Les termes « je dois disparaitre » et « j'apparais » font en

[1179] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini La société se brutalise », propos recueillis par Jean-Michel Djian, in *France Culture Papiers*, printemps 2015, [extraits de l'émission « A voix nue », *France Culture*, diffusée du 9 au 13 mars 2015], [En ligne], publié par Jean-Michel Djian, disponible [en PDF] sur : https://www.jeanmicheldjian.com/wp-content/uploads/2013/01/ITV-Luchini-FCP.pdf, p. 58.
[1180] *Ibid*.
[1181] Fabrice Luchini, « [Interview] Luchini, confidences d'un insolent : "Je suis inapte à tout, sauf à admirer" », *loc.cit*.
[1182] Fabrice Luchini, « La richesse ne résout pas la pauvreté intérieure », *loc.cit.*
[1183] Isabelle James Robert, in groupe *facebook* « Fan de Fabrice Luchini », [En ligne], publié le 18 septembre 2021, disponible sur : https://www.facebook.com/groups/1328660294190359/.
[1184] Fabrice Luchini, « Luchini : "J'ai l'impression d'être un petit personnage écrasé par l'œuvre d'art" », propos recueillis par Vincent Trémolet de Villiers, *Le Figaro*, n° 23975, lundi 20 septembre 2021, p. 24.

outre référence à ce que nous avons dit à propos du lien entre la personnalité de l'acteur et de l'effacement de celle-ci dans le rôle (ici, de conteur[1185]).

Cette figure de professeur, Luchini l'a endossée au cinéma à trois reprises : dans *P.R.O.F.S* d'abord, alors que l'acteur n'était pourtant pas encore connu, dans *Paris* ensuite et dans *Dans la maison*. Tour à tour drôle, amusant et très près de ce type de rôles ne serait-ce que par le langage et les postures adoptées, l'acteur se fond dans ces personnages emplis de savoir et de pédagogie. Caricaturé dans *P.R.O.F.S,* le rôle du professeur est nettement plus représentatif dans les deux autres films et met en scène de façon très réaliste le quotidien et l'expérience de transmission de maître à élève telle qu'elle se pratique dans notre société. Voici pour illustration deux images du film *Paris,* dans lequel rappelons-le, Luchini joue un historien chercheur, professeur d'Université :




Fabrice Luchini dans *Paris*[1186].

Ces captures d'écran illustrent très bien le cadre universitaire. Le décor est un amphithéâtre que l'on imagine être celui de la Sorbonne, le mobilier est en bois ancien, la vieille lampe, le tableau noir et la pile de livres posée sur le pupitre, montrent que nous avons face à nous un professeur qui donne son cours. Les vêtements portés par ce dernier jouent eux aussi un rôle : une veste marron, un pantalon élégant et un léger sous-pull, qui rappellent la description faite par Luchini à propos de son rôle dans le film de Ozon, le costume 'idéal' pour incarner un professeur en somme[1187]. La posture adoptée par l'acteur est également importante : le bras levé, la main qui semble insister pour préciser les choses et le fait de se pencher énergiquement sur le pupitre. Ajouté à tout cela, la parole et le langage de l'acteur : « Ça a toujours été comme ça dans Paris, dit le professeur. L'idée commune qu'on essaye de nous faire croire qu'il y a un vieux Paris et de l'autre côté une modernité qui essaierait sauvagement de le défigurer est une idée

[1185] Voir pour cela notre partie A.II.3.
[1186] Captures d'écran du film de Cédric Klapisch (réal.). *Paris, op.cit*.
[1187] Voir pour cela la partie B.I.4 de notre travail.

complètement fausse[1188] ! ». Pourtant, dit cette fois Luchini à propos du film de Ozon (*Dans la maison*) :

> Les profs, je les ai peu connus puisque j'ai quitté l'école à 14 ans. J'ai un souvenir de deux d'entre eux qui m'ont aidé à avoir mon certificat d'études, et c'est tout. Après, je suis devenu apprenti coiffeur, puis comédien. Dans le film, on aborde un peu en surface les problèmes qui sont liés à leur profession, mais je ne prétends pas les connaître. Instinctivement, je suis Finkielkraut quand il leur lance : « Vous êtes obsédés par le fait de donner la parole aux élèves ; donnez-leur d'abord la technique de l'expression »[1189].

Si l'acteur en profite pour rappeler la nature de l'enseignement, telle que Paul Valéry la décrivait, c'est-à-dire le fait que le système éducatif s'attacherait trop à enseigner le contenu plutôt que la forme (la sonorité des mots entre autres), il reprend l'exemple des Fables de La Fontaine qui, selon lui, n'aurait pas sa place dans le cadre scolaire :

> La cause est entendue : La Fontaine est un auteur pour les enfants. Le ministre de l'Education nationale a distribué, au mois de juin, un recueil de ses Fables aux élèves qui entrent au collège en septembre, afin qu'ils en nourrissent leurs vacances. Le projet n'a, bien entendu, rien que de louable, et le ministre est sympathique et habité par son propos. Mais je pense au contraire que La Fontaine n'est pas pour les enfants. Je veux bien qu'en ânonnant les Fables, ils s'en imprègnent, comme le croit Alain Finkielkraut. Mais La Fontaine demande un non-conformisme et une présence au miracle du style qui me paraissent inatteignables à leur âge. Il va leur falloir de la patience : attendre vingt ans, trente ans peut-être, avant d'en pénétrer tout le sens et d'accéder à la richesse de sa langue, à sa drôlerie et à son pessimisme qui, à l'image de Freud, est un pessimisme gai[1190].

L'acteur est revenu sur cette idée, au moment où Emmanuel Macron a fait, en 2021, de la lecture « une grande cause nationale » comme l'explique ainsi la journaliste de la revue *Point de vue* :

> *Ayrton Morice* : Emmanuel Macron a fait de la lecture une « grande cause nationale ». Cela vous donne-t-il bon espoir dans votre plaidoyer pour la langue française ?
> *Fabrice Luchini* : J'ai un peu de mal avec cette idée. Le problème de la lecture n'est certainement pas de dire aux gens d'ouvrir un livre. Il faut qu'ils croisent, dans leur vie, un maître d'école ou un ami qui leur donne envie de lire. Je crois plus à l'efficacité d'une

[1188] Réplique du personnage incarné par Fabrice Luchini dans *Paris*, film de Cédric Klapisch, *Ce Qui Me Meut*, sorti en France le 20 février 2008.
[1189] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, c'est tout un poème », *loc.cit*.
[1190] Fabrice Luchini, « "La Fontaine n'est pas pour les enfants !" : l'hommage exclusif de Fabrice Luchini », propos recueillis par Michel Jaeghere, *Le Figaro*, [En ligne], publié le vendredi 20 juillet 2018, disponible sur : https://www.lefigaro.fr/culture/2018/07/20/03004-20180720ARTFIG00201-la-fontaine-n-est-pas-pour-les-enfants-l-hommage-exclusif-de-fabrice-luchini.php.

> rencontre qu'à celle d'une campagne. C'est comme l'initiative de distribuer, au mois de juin, un recueil de fables aux élèves, afin qu'ils en nourrissent leurs vacances. C'est à la fois louable et remarquable, mais cela relève d'un grave malentendu. La morale et le style me paraissent inatteignables à leur âge[1191].

Il en est de même pour les poésies d'Arthur Rimbaud : « "Comme je descendais des fleuves impassibles…" On apprend ça aux gosses à l'école, explique l'acteur. Ils n'y comprennent rien. Les adultes non plus. L'acteur encore moins. Je ne comprends pas, alors j'essaye de phraser[1192] ». C'est peut-être ici que se tiendrait la limite pour laquelle Fabrice Luchini ne correspondrait pas aux critères officiels du professeur souhaité, c'est-à-dire tel qu'il est recherché et exigé par l'Education nationale. Comme il dit, il est avant tout un interprète. Ainsi, lorsqu'on lui attribue ce rôle potentiel de professeur, l'acteur répond :

> Cela peut sembler étonnant, mais ce n'est pas du tout mon moteur. Laurent Terzieff me disait que, même si la salle était mauvaise, le sens de sa vie, c'était que deux personnes repartent avec Rilke. Je ne fais pas ça du tout. Je fais ça parce que je ne sais pas faire autre chose que cette pratique musicale sur des œuvres. J'essaie d'en être l'interprète, mais pas dans un but humaniste. Certains disent que c'est un acte militant... En tout cas, c'est malgré moi. Mon spectacle est un peu professoral dans le sens où j'interroge avec les spectateurs notre incompréhension[1193].

Par ces propos se dégage donc encore une certaine ambiguïté sur la position de l'acteur – liée cette fois davantage à son travail plus qu'à son image – entre cette figure qu'on lui attribue (un passeur qui explique les textes, qui aide à les comprendre) et la place que Luchini quant à lui juge légitime, à savoir : uniquement celle d'un interprète dont le seul but est de rendre compte du style. Une position ambivalente dont l'acteur a tout de même conscience et qu'il ne rejette pas : « […] j'essaye toutefois de rester à ma place. Être comédien, c'est s'éloigner de l'aristocratie de la pensée. C'est un dérèglement psychique qui n'a rien de glorieux. Peut-être aidons-nous un peu à créer, le temps d'un soir, une 'ré-appartenance' avec nos semblables. Au théâtre, dit Claudel, il se passe quelque chose, comme si c'était vrai. Le mensonge du théâtre mène parfois à la vérité[1194] ». Et insistons bien : cette idée de « pratique musicale sur les œuvres » dont parle Luchini est en lien avec la pensée de Paul Valéry ; or, selon Michel Jarrety,

[1191] Extrait de l'entretien réalisé par Ayrton Morice, « Fabrice Luchini, "La littérature est la grande aventure de ma vie" », *Point de vue*, n° 3813, semaine du 15 au 21 septembre 2021, p. 49.
[1192] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, *op.cit.*, p. 147.
[1193] Fabrice Luchini, « Le comédien Fabrice Luchini », *loc.cit.*
[1194] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes" », *loc.cit.*

ce dernier était aussi une sorte de passeur de culture[1195] : « La vie de Valéry n'est pas seulement celle d'un écrivain, explique celui-ci. Entre les deux guerres, c'est aussi la vie d'un ambassadeur des lettres, d'un 'passeur de culture' qui, dans le cadre de la Société des Nations, travaille au rapprochement des peuples européens en dépit de la montée des dictatures : il connaît Rilke et Thomas Mann, Galsworthy, Unamuno, Ungaretti[1196] ».

Nous avons évoqué précédemment le Théâtre National Populaire créé par Firmin Gémier en 1920 (puis repris par Jean Vilar de 1951 à 1963) dont le but était de rendre l'art accessible à tous. Il nous semble important d'approfondir cette question car, à travers ce but, se dessinent aussi quelques autres facteurs qui convergent avec la démarche de Fabrice Luchini.

Firmin Gémier (1869-1933), refusé trois fois au Conservatoire, fut d'abord acteur dans le mélodrame avant d'être engagé comme régisseur chez André Antoine au Théâtre-Libre. En créant *Ubu roi* d'Alfred Jarry en 1896, il devient ensuite directeur de la Renaissance. Mais c'est en mettant en scène *Le Quatorze Juillet* de Romain Rolland (en 1902) et par la création de son « Théâtre ambulant » avec lequel il parcourt les provinces tout en respectant les conditions scéniques de son théâtre parisien (marquant la première forme de tentative d'une décentralisation) que Gémier s'oriente vers un théâtre populaire. En 1920, lorsqu'il crée le Théâtre National Populaire, la notion de fête (populaire) et en particulier révolutionnaire, prend toute son ampleur, et à ce moment naît chez le metteur en scène le désir de transmission puisqu'il fonde une école : le Studio de la Comédie-Montaigne ou « Ecole Gémier ». Dans celle-ci, il prône un « enseignement moderne de l'art du comédien » qui dénonce, entre autres, les défauts et clichés du Conservatoire, tels que nous les avons décrits à maintes reprises. La direction de l'école de Gémier va ensuite être confiée à Dullin qui à son tour amorce les bases de l'enseignement qu'il donnera pour sa part à l'Atelier.

De 1922 à 1930, Gémier dirige l'Odéon où il lance le « Théâtre des Jeunes Auteurs ». En 1925, il commence à mettre en place sa *Société universelle du théâtre* et publie chaque année ses comptes dans les *Cahiers du théâtre* (1926-1938). Sa mission s'élabore, en organisant tous les ans, dans une grande ville d'Europe, un Congrès du théâtre au moment où se tient un festival international d'Art dramatique et lyrique. Son théâtre et la vision de celui-ci se propage ainsi dans des grandes villes comme Paris, Barcelone, Hambourg, Rome et Zurich. Après la mort de Gémier, le Théâtre National Populaire est repris en 1951 par Jean Vilar, homme de théâtre et

[1195] Voir pour cela l'ouvrage de Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, Paris, 2008.
[1196] Michel Jarrety, « Valéry tel quel », propos recueillis par Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 15 mai 2008, [En ligne], disponible sur : https://www.liberation.fr/livres/2008/05/15/valery-tel-quel_71716/.

créateur en 1947 du Festival d'Avignon. Il prend l'abréviation de T.N.P, Vilar poursuivant les recherches de son prédécesseur. Les missions originelles du Théâtre National Populaire, en vue d'une démocratisation du théâtre, sont les suivantes : attirer un public de masse, en créant des formules d'abonnement à prix réduits qui permettent à toutes classes sociales de venir, y compris les ouvriers des usines : « Le théâtre est l'art collectif par excellence, il doit s'adresser à tous[1197] », disait Gémier.

> Pour nous, le peuple, c'est l'ensemble des citoyens. Il n'y a pas de chef-d'œuvre pour dix personnes. Les œuvres qui ont survécu aux attaques d'une critique ignorante ou routinière ont toujours retrouvé leur force et leur vie dans la confrontation avec le grand public. Si nous nous trompons, nous succomberons. Si nous avons raison, si notre formule jette parmi la foule des images dont l'humanité crée l'émotion collective, nous triompherons malgré toutes les attaques[1198].

Les pièces montées au temps de Gémier s'éloignent quelque peu du répertoire d'Antoine pour s'orienter davantage vers les classiques. « Ce qui me préoccupe, dit Gémier, c'est, qu'actuellement mes spectacles ne sont accessibles qu'aux gens aisés, alors que mon but est de rétablir le théâtre pour tous, le théâtre collectif, des anciennes démocraties, au lieu du théâtre de classe[1199] ».

> Il faut établir un théâtre de répertoire dont le programme varierait quotidiennement comme sur nos scènes subventionnées. Ce répertoire se composerait de pièces de haute valeur, anciennes, modernes ou inédites, françaises ou étrangères. […] Le Théâtre classique serait présenté avec une autre technique que celle admirée par les amoureux de la routine[1200].

Tous les aspects présentés ici ont une certaine résonnance avec la nature des seul en scène de Fabrice Luchini. En effet, les spectacles de Luchini étant à mi-chemin, on l'a répété, entre une soirée consacrée aux textes parfois classiques (La Fontaine, Molière…) et une qui se rapprocherait davantage du *music-hall*, c'est-à-dire avec des moments récréatifs et ludiques qui entrecoupent les moments plus sérieux, l'acteur a créé ce genre hors-norme qui s'apparente d'une certaine manière à ce que préconisait Firmin Gémier, autrement dit une forme composite, un mélange des genres que le créateur du Théâtre populaire recherchait pour sa part à travers la diversité de son répertoire. Et cette diversité, Gémier souhaitait la transmettre aussi de manière

[1197] Firmin Gémier, propos recueillis par Nathalie Coutelet, in *Firmin Gémier - Le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin* Gémier, L'Entretemps, Montpellier, 2008, p. 91.
[1198] *Ibid*., p. 94.
[1199] *Ibid*., p. 88.
[1200] *Ibid*., p. 91.

éducative en tentant de faire venir au théâtre les établissements scolaires : ses spectacles, consacrés aux écoles et aux lycées étant une manière de leur faire découvrir les classiques : « Ces représentations, accessibles aux bourses modestes, destinées surtout aux élèves et à leurs professeurs, seraient données en matinées du jeudi et précédées d'une causerie[1201] », « [j]'estime que le Théâtre populaire ne doit pas être un théâtre semblable aux autres, dit Gémier, mais bien un théâtre d'éducation[1202] ». Aussi, même si les spectacles de Luchini ne consacrent pas de représentations spécialement dédiées aux établissements scolaires (ni aux groupes en général), il s'avère pourtant que certains spectateurs issus du corps enseignant regrettent de ne pas être venus avec leurs élèves, comme l'indique par exemple un article du site *Profession spectacle*, consacré à l'acteur :

> À qui s'adresse-t-il ? Dans la salle, un public mixte, aux âges et aux milieux sociaux les plus divers… Il nous convainc que les littérateurs ne sont pas des intellectuels inaccessibles mais des gens au cœur de leur humanité. Il s'insérerait presque dans une démarche de démocratisation de la culture, d'abord par sa représentation dans le théâtre de Castres (et celui de Montauban), ensuite par sa proximité avec nous, en voyageant entre Johnny Hallyday, François Hollande et Arthur Rimbaud. Ce qui fait dire à une professeur de français de collège, à l'issue de la représentation : « J'aurais dû emmener mes élèves ! »[1203].

Ce qui est d'autant plus marquant sur la façon dont Firmin Gémier souhaitait intégrer l'enseignement à sa conception du théâtre, c'est qu'il s'appuyait sur l'idée qu'il était possible – voire indispensable – d' « instruire en amusant » :

> Mesdames, Messieurs, je suis dans le Temple de l'Enseignement. Je suis homme de Théâtre. Je vais vous parler du théâtre comme méthode d'enseignement ou, si vous aimez mieux, comme méthode d'éducation. L'idée de faire du Spectacle un moyen d'instruire (La Fontaine) peut paraître paradoxale. Le spectacle est une Joie. C'est peut-être la plus grande joie intellectuelle, […]. Or c'est un préjugé encore ancré dans beaucoup d'esprits qu'il n'est point possible d'instruire en amusant, en divertissant, en distribuant de la joie. Il en est de l'enseignement comme des remèdes. On s'imagine que les spécifiques les plus amers sont les

[1201] Firmin Gémier, in *Firmin Gémier - Le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin Gémier*, *op.cit.*, p. 91.
[1202] Firmin Gémier, interviewé par E. B., dans *L'Œuvre*, 10 février 1922, cité par Nathalie Coutelet, *ibid*, p. 142.
[1203] Joséphine Rabany, « Fabrice Luchini, la poésie, une présence et la vie ! », in *Profession spectacle, Le Mag*, [En ligne], publié le 11 février 2017, disponible sur : https://www.profession-spectacle.com/fabrice-luchini-la-poesie-une-presence-et-la-vie/.

> plus efficaces. Et, de même, on a cru très longtemps que le maître devait être morose et sévère pour être utile à ses élèves[1204].

Cette référence à La Fontaine faite par Gémier en ce début de XXe siècle, qui consiste à dire que le fabuliste réunit lui aussi le caractère sérieux des textes et leur portée divertissante, permet au théâtre d'être (aussi) une forme d'éducation, ce qui correspond donc tout à fait au travail de Luchini sur scène, voire à la conception que possède l'acteur sur le théâtre dans son ensemble (souvenons-nous de son point de vue sur le théâtre de boulevard).

Dernier facteur enfin, dans la conception même du spectacle, Firmin Gémier va supprimer la rampe entre la scène et la salle. Les comédiens peuvent donc jouer dans l'espace des spectateurs de sorte qu'il se crée cette communion recherchée entre le public et les acteurs, ainsi qu'une possibilité d'échange : « Les interpellations et les réponses se croisent au-dessus des auditeurs qui se figurent prendre part à l'action, dit Gémier. […] Et je pense qu'il n'est plus possible désormais d'interpréter autrement les pièces vraiment populaires comme celles de Shakespeare et de Molière, par exemple, où il s'agit de donner au public l'impression qu'il a partie liée avec les personnages. Mais il importe encore, comme je vous l'ai dit, d'unir les spectateurs entre eux[1205] ». Luchini brise également le quatrième mur lorsqu'il demande à son public de participer. L'idée de supprimer la réelle rampe par Gémier est d'ailleurs reprise par Bernard Dort d'un point de vue moral : « Car il s'agit bien là de supprimer – ainsi que l'écrivait un spectateur du T.N.P. – cette 'rampe morale' qui sépare le spectacle des spectateurs – le théâtre, du peuple[1206] ». L'initiative de Gémier au T.N.P n'était donc pas seulement de faire venir au théâtre toutes les classes de population dans le seul but de le rendre 'accessible à tous' mais aussi d'œuvrer sur une mise en place d'un répertoire pour que les classes les moins cultivées y trouvent leurs repères, dénonçant ainsi le fait que « en général, les artistes ne recherchent que l'hommage des lettrés. Bref, il n'y a pas de théâtre pour le peuple, on n'écrit pas pour lui[1207] » conclut Gémier. Fabrice Luchini, qui rend lui aussi accessibles ces grands textes à un large public, répond au souhait du créateur du Théâtre Populaire. Et s'il n'est pas écrivain mais simplement interprète, il va également contre les défauts pointés par Gémier chez ces auteurs qui ne s'adressaient qu'à une élite. En ce sens, Fabrice Luchini se fait figure de passeur.

[1204] Firmin Gémier, in *Firmin Gémier - Le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin Gémier*, *op.cit.*, pp. 157-158.
[1205] Firmin Gémier, *La Revue mondiale*, n° 15, 1er août 1921, cité par Nathalie Coutelet, *ibid*, p. 125.
[1206] Bernard Dort, in *Théâtre public, essais de critique*, Seuil, Paris, 1967, pp. 332-333.
[1207] Firmin Gémier, in *Firmin Gémier - Le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin Gémier*, *op.cit.*, pp. 99-100.

En 2018, l'acteur, sur une suggestion de Jean d'Ormesson, fut même tenté d'entrer à l'Académie Française : « L'Académie, c'était une idée de Jean d'Ormesson. Et ça me tente bien[1208] ». Dans le même temps, Valery Giscard d'Estaing cherche à le convaincre mais l'acteur est indécis, réfléchit à la question :

> VGE m'invite, il aime bien l'idée. Jean d'Ormesson m'invite aussi, on parle. Je sentais des soutiens - mais j'étais paumé. Je ne suis pas un écrivain, moi ! Je n'ai pas insisté. Un peu plus tard, sur le quai de la gare de Vendôme, Giscard vient vers moi et m'admoneste : « Vous n'avez pas donné suite ? C'est nul. » J'ai donc revu des gens, mais j'avais lu Jean Cau. Fallait-il aller demander des suffrages, dépendre du jugement de gens que j'aurais pu indisposer ? Alors, suite ou pas suite ? - Tout n'est pas fermé[1209].

L'idée de Jean d'Ormesson se justifiait en outre par ce que nous venons de voir : pour l'homme de lettres qu'il était, Jean d'Ormesson voyait en Luchini un 'passeur'. Entrer à l'Académie Française aurait donc été la marque de son dévouement pour la langue française et qui plus est, il aurait été le premier comédien à y entrer : « Pendant longtemps, il y avait deux catégories de personnes qui ne pouvaient pas postuler à l'Académie, raconte d'Ormesson : les femmes et les comédiens. J'ai fait entrer la première femme, Marguerite Yourcenar, il y a trente-cinq ans. Je rêverais de faire entrer le premier comédien : toi, Fabrice. La maison a raté Louis Jouvet et Michel Bouquet, elle ne doit pas rater Fabrice Luchini[1210] ». Dans les faits, ce que disait d'Ormesson n'était pas complètement vrai : Marcel Achard, élu en 1959 et André Roussin, élu en 1973, ont tous deux débuté leur carrière au théâtre avant de devenir écrivains. Mais ce que voulait pointer Jean d'Ormesson était justement le fait que Fabrice Luchini, même s'il n'est pas lui-même auteur des textes qu'il transmet, a tout de même un rapport important à la littérature et de plus, avec l'oralité :

> Fabrice est un de ces hommes à qui la littérature doit le plus. Comme Pivot, il est un passeur, comme en témoigne son spectacle *Poésie ?*, qui est une surprise permanente. […] Fabrice a raison de vanter la beauté de la langue orale. La grande littérature, c'est la littérature orale. C'est Homère, c'est Platon. […] C'est lui qui fait le lien : il présente des auteurs à qui il se

[1208] Fabrice Luchini, « La richesse ne résout pas la pauvreté intérieure », *loc.cit.*
[1209] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : il a fait de la culture un spectacle », *loc.cit.*
[1210] Jean d'Ormesson, « Jean d'Ormesson : "Fabrice Luchini a sa place à l'Académie française" », propos recueillis par Jean-Christophe Buisson, *Le Figaro*, [En ligne], publié le vendredi 26 février 2016, disponible sur : https://www.lefigaro.fr/livres/2016/02/26/03005-20160226ARTFIG00136-jean-d-ormesson-fabrice-luchini-a-sa-place-a-l-academie-francaise.php.

> mêle et ce n'est pas rien. […] Car, mon vrai milieu, c'est le livre. Je vis dans un monde que Fabrice représente parfaitement[1211].

Pourquoi alors malgré cette appartenance à la littérature, l'acteur a quant à lui décliné le fait de se présenter ? Ses raisons prennent naissance sur plusieurs facteurs. D'abord, il juge son caractère inadapté à ce genre de demande : « […] je n'ai pas donné suite, parce que je ne suis pas fait pour ça. Je n'ai pas un psychisme assez adaptable, je ne sais pas faire la cour, bref, je ne suis pas assez Philinte[1212] » ; ensuite parce que ce caractère se mêle au fait qu'il ne se définit pas comme un intellectuel : « […] ce n'est pas ma place ! Je ne suis pas un intellectuel. Je n'ai pas écrit de livres fondamentaux. Je suis trop impulsif et caractériel. Je ne suis même pas capable de maîtriser mon hystérie. […] je ne me présenterai pas à l'Académie. Je respecte l'institution, mais elle n'est pas pour moi[1213] ». Enfin, la dernière chose qui a démotivé l'acteur sont les écrits de Jean Cau dans *Le Candidat*[1214]. Dans ce livre en effet, Jean Cau (1925-1993), écrivain, journaliste et polémiste français qui fut par ailleurs le secrétaire de Jean-Paul Sartre de 1946 à 1957, raconte son aventure lorsqu'il se décide à vouloir pousser la porte de l'institution[1215] : « En cette année 1989 où le mur de Berlin tomba, j'accomplis l'acte le plus vil de ma vie. Le mur de la honte fut démoli au moment même où j'élevais le mien : je me présentai à l'Académie française[1216] ». Mais très vite, las des contraintes des sollicitations, de ce parcours épuisant, l'auteur renonce et dénonce :

> Frères, ne vous présentez jamais à l'Académie. Laissez venir à elle les professeurs, les médecins, les hauts fonctionnaires, les ministres, les anciens critiques littéraires, les avocats et les plongeurs sous-marins. Je vous en supplie, à genoux et le front dans la poussière : ne vous présentez pas. A tous, frères, je demande pardon mais un seul baume adoucit la blessure infectée qui s'ouvre sur mon flanc et c'est de penser que je me suis sacrifié pour vous. [...] Si, égarés par les vanités de ce monde ou tentés de les moquer en faisant des galipettes en bicorne,

---

[1211] *Ibid*.
[1212] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Je n'irai pas à l'Académie française" », propos recueillis par Jérôme Garcin,
L'Obs, [En ligne], publié le dimanche 3 mars 2019, disponible sur : https://www.nouvelobs.com/culture/20190220.OBS0586/fabrice-luchini-je-n-irai-pas-a-l-academie-francaise.html.
[1213] *Ibid*.
[1214] Jean Cau, *Le Candidat*, Xénia, Sion (Suisse), 2007.
[1215] « Sollicité par des amis bienveillants, Jean Cau entreprit en 1989, peu avant sa mort, la démarche la plus contraire à son caractère et à ses principes : il brigua le siège d'Edgar Faure à l'Académie française. Le Candidat est le récit de cette aventure incongrue. Visites, lettres, dîners en ville : il fallut déployer toute la panoplie du flagorneur pour un bide que, au fond, il souhaitait sans se l'avouer », résumé de l'ouvrage, [En ligne], disponible sur : https://www.decitre.fr/livres/le-candidat-9782888920496.html.
[1216] Jean Cau, propos recueillis par Saïd Mahrane, « Académie française : faut-il laisser entrer Luchini ? », *Le Point*, n° 201811, [En ligne], publié le jeudi 15 novembre 2018, disponible sur : https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/academie-francaise-faut-il-laisser-entrer-luchini-15-11-2018-2271585_1913.php.

> un jour votre orgueil défaille, un jour vos genoux ploient devant cette Vieille Dame, pensez à moi. Relevez-vous[1217].

A la lecture de Jean Cau, Fabrice Luchini comprend donc que ce n'est pas sa place : « Et puis j'ai lu Jean Cau. Celui-ci écrit que la seule erreur de sa vie fut d'avoir voulu entrer à l'Académie. J'ai compris que ce n'était ni ma place ni mon rôle. Je ne suis qu'un interprète[1218] ». De cette lecture et d'autres, Luchini en a d'ailleurs fait un spectacle : *Conversation autour de portraits et auto-portraits*, joué à partir de 2019, interrompu en 2020 à cause de l'épidémie de la Covid 19 puis repris en 2021.

Que ce soit par des citations ou lors de ses spectacles, Fabrice Luchini offre au public des connaissances aussi bien littéraires que sociologiques ou philosophiques. Répétant plusieurs fois des passages et expliquant ceux-ci en utilisant parfois même le support de l'humour et/ou de la parodie, ces références bien que pointues et complexes, sont alors facilement accessibles et compréhensibles par toutes les catégories de population, de l'intellectuel érudit au spectateur moins connaisseur. Participant aussi bien à des émissions de divertissement qu'à certaines dites 'plus culturelles', l'acteur fait donc figure de passeur dans tous les domaines qu'il côtoie, sans limitation aucune et sans faire de différences entre des publics pourtant et parfois composites. De par ses origines issues d'un milieu populaire puis par la façon dont Fabrice Luchini s'est lui-même construit et forgé ce bagage littéraire et savant, sa retransmission, qui semble finalement se nourrir du manque qu'il a lui-même connu étant jeune (absence de professeurs), est fluide et souple ; l'acteur dépasse le cadre même du jeu du comédien pour incarner en quelques sortes le prototype du professeur 'idéal', au même titre ou presque que les grands maîtres de l'enseignement théâtral (Cochet, Bouquet, Jouvet…). Qu'on l'écoute à la radio (c'est-à-dire et aussi dans des moments où l'acteur n'y ajoute rien de ludique) ou sur scène (où les textes sont mêlés à des moments de récréation), Fabrice Luchini offre une transmission de culture qui s'adresse à tous. De cette figure de passeur découle une autre conséquence, plus générale encore mais surtout plus sociologique : l'inscription dans une certaine identité culturelle française et par là-même et de plus en plus vers une définition de l'acteur-star. Nous allons voir pour quelles raisons précises.

[1217] *Ibid.*
[1218] Fabrice Luchini, « J'ai une fascination pour le pouvoir », *loc.cit.*

C.III. Une star à ses dépens ?

En présentant Fabrice Luchini tel que nous l'avons fait au cours de cette étude, c'est-à-dire à travers son travail au théâtre, ses rôles au cinéma et ses apparitions médiatiques, nous avons pu dégager l'image qu'il véhicule au sein de ces trois domaines en le situant également parmi d'autres grands acteurs français, parfois définis comme star (Depardieu, Guitry…). Ces comparaisons et l'analyse de son image à travers des rôles qui frisent parfois avec la personnalité même de l'acteur, ont souvent montré que Luchini se rapproche de la définition de l'acteur-star. Pourtant, sa vie privée reste très éloignée de ce qu'il véhicule sur scène et dans les médias. Et on s'aperçoit également qu'il est adulé de différentes manières et différemment selon les publics, créant ainsi cette ambiguïté et ce paradoxe. Aussi, pour l'inscrire réellement dans une définition de la star, insistons davantage sur toutes les composantes évoquées et voyons si elles correspondent effectivement aux études de nos trois chercheurs référents à ce travail : Ginette Vincendeau, Richard Dyer et Edgar Morin. Gardons pour cela à l'esprit trois de leurs affirmations : les stars (ici, françaises en l'occurrence) « portent le poids de l'identité nationale[1219] » (Vincendeau), « l'aura des stars est fonction de ce que nous leur faisons représenter[1220] » (Dyer) et « [l]eur vie privée est publique, leur vie publique est publicitaire, leur vie d'écran est surréelle, leur vie réelle est mythique[1221] » (Morin). Nous allons voir que si les deux premières s'adaptent assez aisément à la figure de Fabrice Luchini, la dernière en revanche (celle de Morin) a besoin d'être nuancée.

C.III.1. L'inscription dans une identité culturelle française.

Vincendeau affirme que « [l]es stars françaises […] apparaissent plus 'nationales' parce que travaillant à l'intérieur d'un marché limité, […] elles sont constamment appréhendées sous l'angle de leur francité[1222] ». Afin de mesurer de quelle manière Fabrice Luchini peut « porter le poids d'une identité nationale », revenons donc d'abord sur cette notion, qui a d'ailleurs ressurgie de manière équivoque, depuis 2007, lors de la création, sous le gouvernement Fillon, du Ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire. Après avoir donné quelques éléments de définition – notamment du sentiment d'appartenance à la nation qui en découle – , voyons comment l'acteur répond aux attentes de

[1219] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 43.
[1220] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 10.
[1221] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit*., p. 13.
[1222] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 43.

ces repères parfois complexes et souvent abstraits. Ce processus, qui survient du rapport qu'entretient l'acteur avec la langue française, répond en outre à une autre affirmation de Vincendeau, portant cette fois sur la dimension populaire de cette forme d'identité : « Les stars sont partie intégrante de la culture populaire des Français. Elles sont rattachées à des événements et à des objets qui entretiennent une 'communauté imaginaire' nationale[1223] ». Elargissons enfin la question à travers le lien créé par Fabrice Luchini avec le peuple québécois car il y a là en effet une adoration mutuelle qui confirme bien l'impact que produit une langue sur la culture identitaire.

L'idée d'identité nationale culturelle est d'abord définie en termes de 'patrimoine' : « [d]ès lors que l'on réfléchit sur la culture, affirme en effet Jean-François Bayart[1224] dans son ouvrage *L'illusion identitaire*, l'on doit tenir compte d'une évidence : celle de l'héritage, de ce que l'on reçoit des époques antérieures et qui est inculqué aux nouvelles générations[1225] » ; c'est-à-dire ce qui construit l'identité d'un peuple appartenant à une nation. C'est ce que souligne également Grégory Pichet : « La notion même d'identité touche à l'abstrait. Elle fait référence à une population d'un territoire et la distingue des autres. L'identité, c'est l'existence : on a une identité propre si on se sait exister, si on a conscience de son identité et surtout si les autres le reconnaissent. […] L'identité, c'est la singularité d'un peuple, poursuit-il, peuple d'une commune, d'un pays, d'un continent, ou d'une communauté de communes[1226] ». De cela découle le « sentiment d'appartenance », c'est-à-dire toutes formes de valeurs qui inscrivent le peuple dans un socle commun, socle qui les distingue ainsi des autres populations :

> On se sent identitaire d'un territoire, si on éprouve pour celui-ci un sentiment d'appartenance. C'est la dimension sociale en quelque sorte de l'identité. « Être d'ici » est une expression dans laquelle les gens peuvent se singulariser par rapport aux nouveaux habitants d'un territoire par exemple. Ils mettent en exergue un sentiment d'appartenance plus fort. On n'est pas si loin d'un droit que l'on s'octroierait[1227].

Dans un autre ouvrage consacré à la même thématique, Anne-Marie Thiesse conclut par-là que « [a]ppartenir à la nation, c'est être un des héritiers de ce patrimoine commun et indivisible, le

---

[1223] *Ibid*.
[1224] Jean-François Bayart est spécialiste de sociologie historique du politique et titulaire de la chaire Yves Oltramare « Religion et politique dans le monde contemporain » à l'IHEID de Genève.
[1225] Jean-François Bayart, in *L'illusion identitaire*, Pluriel, Paris, 2018, p. 74.
[1226] Grégory Pichet, in *La culture comme moyen de construction d'une identité territoriale : le cas de la communauté de communes de la Bretagne romantique (35)*, Mémoire de fin d'études, sous la direction de Monsieur René Lafite, Master 2 Management du Spectacle Vivant, Université de Bretagne Occidentale, UFR de Lettres et Sciences Sociales, Promotion 2006-2007, pp. 67-68.
[1227] *Ibid*., p. 69.

connaître et le révérer[1228] ». L'auteure cite ainsi tous les facteurs susceptibles de construire une nation et en particulier, certains éléments qui vont être retenus ici, à savoir : une langue commune, un folklore et l'histoire d'un pays, autrement dit tout ce que les ancêtres vont laisser aux générations futures :

> On sait bien aujourd'hui établir la liste des éléments symboliques et matériels que doit présenter une nation digne de ce nom : une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles - hymne et drapeau - et des identifications pittoresques - costume, spécialités culinaires ou animal emblématique[1229].

Si le peuple est en partie responsable de cette transmission, il se déduit par conséquent que l'art, créé par ses membres, entre dans ce processus de transmission et se fait par le biais de la langue, si bien que celle-ci constitue alors elle aussi un des marqueurs principaux de reconnaissance culturelle et identitaire d'un pays. « C'est dans le génie de la langue que réside l'âme de la nation[1230], explique à nouveau Anne-Marie Thiesse, « [e]lle doit permettre à la nation de s'illustrer et de montrer qu'elle est égale en grandeur avec toutes les autres. Elle doit se confondre avec la nation – s'enraciner dans ses profondeurs historiques, porter l'empreinte du peuple[1231] ».

Lors du 33e colloque international de l'Alliance française (organisation dont le but est de promouvoir la langue française et la culture française à l'étranger) qui s'est tenu à Paris en janvier 2011, Fabrice Luchini fut invité pour parler de son rapport à la langue. Dans le discours d'ouverture, prononcé par Frédéric Mitterrand – alors ministre de la Culture et de la Communication – et Abdou Diouf, secrétaire général de l'OIF[1232], l'ancien ministre revient sur l'importance de la transmission des savoirs (culture et patrimoine) et sur la priorité qui doit être faite sur l'enseignement du français à travers le monde. « L'enseignement d'une langue, dit-il, c'est aussi l'enseignement de la culture qui l'habite et la constitue. Enseigner et diffuser le français dans le monde, c'est aussi permettre à notre pays de conserver son influence, à travers un ensemble de valeurs, d'idées, de savoirs et d'imaginaires auxquels peuvent avoir accès tous ceux qui partagent notre langue et tous ceux qui, sans la maîtriser, peuvent y accéder par la

[1228] Anne-Marie Thiesse, in *La création des identités nationales*, Seuil, Paris, 1999, p. 12.
[1229] *Ibid*., p. 14.
[1230] *Ibid*. p. 37.
[1231] *Ibid*., pp. 70-71.
[1232] Organisation mondiale de la Francophonie.

traduction ou l'interprétation[1233] ». Abdou Diouf, qui insiste sur le fait que cette transmission ne peut exister sans une volonté commune (« volonté individuelle, volonté collective, volonté politique[1234] »), rappelle que le but de la langue est aussi d'« exprimer la réalité de la société contemporaine dans toutes ses dimensions[1235] ».

Si le simple fait d'inviter Fabrice Luchini à un colloque, dont le sujet porte sur le rôle et la place de la langue française dans le paysage identitaire de notre pays, prouve d'emblée et en grande partie l'ampleur de la puissance d'incarnation de l'acteur dans ce domaine, et montre qu'il est, parmi d'autres, une référence incontournable – exactement comme lorsque son nom se trouve placé à côtés d'autres grands noms de la sphère littéraire (Fumaroli) – , pour Luchini pourtant, il ne s'agit pas ici encore de revendiquer quelque mission que ce soit : « Je ne me sens investi d'aucune mission, dit en effet l'acteur dans ses entretiens. Ce qui m'intéresse, c'est de perfectionner l'exécution de cette partition musicale qu'est la langue française[1236] ». Néanmoins, nous ne pouvons nier que cette attribution va quasiment de soi : son travail sur les grands textes et l'image qu'il véhicule à travers leurs restitutions, font en sorte qu'il représente un excellent exemple de ce respect de la langue, voire le 'représentant idéal' de la perpétuation de cet héritage culturel. Malgré l'humilité affichée par l'acteur, celui-ci reconnaît la soif des Français dans ce besoin de reconnaissance : « […] je crois que les gens ont besoin de voir ce qu'est le patrimoine, leur identité culturelle. Pour moi, être français, ça n'est pas une question de sang ou de sol, je ne connais rien à ces histoires-là. Être français, c'est être fasciné par cette langue, d'une richesse et d'une variété hallucinantes[1237] ». Il admet d'ailleurs que son travail permet en grande partie d'étancher cette soif : « Mais je vais oser le dire, il y a dans le succès de mes spectacles quelque chose d'identitaire. Quelque chose qui fait prendre conscience aux gens qui m'écoutent de l'existence d'un patrimoine[1238] ».

Parmi les nombreuses références savantes sur lesquelles l'acteur fonde son travail, La Fontaine est peut-être l'auteur qui illustre et confirme le mieux cette appartenance à une identité et à ce patrimoine. Car en dehors du fait que le fabuliste constitue l'auteur le plus cité par l'acteur dans

[1233] Frédéric Mitterrand, « Discours d'ouverture », in *Actes des XXXIIIe rencontres internationales de l'Alliance française*, Fondation Alliance Française, Paris, janvier 2011, [En ligne], disponible [en pdf] sur : https://www.fondation-alliancefr.org/wp-content/medias/PDF/actes_du_colloques_af_2011.pdf, p. 4.
[1234] Abdou Diouf, *ibid.*, p. 8.
[1235] *Ibid., p. 10.*
[1236] Fabrice Luchini, « Je me dope à la langue française », *loc.cit.*
[1237] *Ibid.*
[1238] Fabrice Luchini, « [En couverture] Luchini, confidences d'un insolent », propos recueillis Laurent Dandrieu, *Valeurs Actuelles*, [En ligne], publié le vendredi 12 avril 2019, disponible sur : https://www.valeursactuelles.com/culture/en-couverture-luchini-confidences-dun-insolent/.

les médias et le plus souvent dit sur scène – plusieurs spectacles dès 1996, lectures reprises de manière récurrente dans tous ses spectacles ultérieurs puis enregistrées, sous forme de DVD sous le titre *Variations* (2012) – , ce qu'il faut souligner, c'est que l'écriture des Fables marque déjà en soi une idée identitaire et ce, dans la contrainte que s'imposait l'auteur. « La Fontaine en est l'incarnation suprême, affirme Luchini. La Fontaine, c'est une pure liberté au milieu de la contrainte, une pure invention au milieu de la rigueur, une pure subversion au milieu d'une exquise courtoisie[1239] », « [c]'est génial. C'est la tradition française, la force du mot bien choisi au milieu de la contrainte des vers et de la rime. L'esprit français à l'état pur[1240] ». Cela se vérifiant bien entendu chez tous les auteurs qualifiés de 'classiques'. Mais selon Fabrice Luchini, La Fontaine est « le patron[1241] » de tous ces écrivains, parce que le fabuliste a réussi – comme Céline d'une autre manière – à faire entrer la vie dans la littérature. « Qu'est-ce que la langue ? questionne Luchini. Pour moi, c'est le XVIIe siècle. Le génie de La Fontaine et de Molière (mais je mets La Fontaine encore plus haut que tous) est d'avoir mêlé une sorte de perfection et au milieu de tout cela, une vitalité, une intemporalité, une éternité de la vie. C'est vers cette éternité de la vie qu'un acteur met son existence et sert ce qu'il y a de plus extraordinaire dans la langue[1242] ». Et c'est effectivement ce que fait l'acteur en restituant les textes de La Fontaine et des autres auteurs ; le travail de Luchini entrant alors dans le procédé de préservation de la langue et de son aspect identitaire, d'autant plus et comme l'affirme Luchini, que « les Français ne comprennent absolument plus cette langue[1243] », propos qui renforcent donc et confirment l'importance et la nécessité que représente son travail de (re)transmission.

Par ailleurs, l'autre tendance se plaçant en parallèle de cette dimension savante liée à la langue est le fait que l'acteur y intègre aussi une dimension populaire. Dans l'idée d'appartenance à une identité nationale, ces deux formes de culture – l'une définie par la littérature écrite, l'autre instaurée par un langage oral –, posent donc la problématique suivante : doit-on cantonner le sentiment d'appartenance à la nation par le seul objet de la littérature dite 'classique', littéraire, ou y intégrer également la part faite à la langue vivante, c'est-à-dire aussi aux parlers populaires ? En réponse à cette question, la part de patrimoine culturel transmise par Luchini est pour ainsi dire double, puisque l'acteur rompt cette trompeuse opposition entre les deux formes de culture. Dans son ouvrage, Jean-François Bayart revient lui aussi (tout comme

[1239] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes" », *loc.cit.*
[1240] Fabrice Luchini, « Rock star du texte », *loc.cit*.
[1241] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes" », *loc.cit.*
[1242] Fabrice Luchini, in *Actes des XXXIIIe rencontres internationales de l'Alliance française*, *op.cit*., pp. 44-45.
[1243] *Ibid*., p. 49.

Bourdieu) sur ces disparités de formes entre la culture dite 'cultivée' et une autre plus populaire ; et note cette fausse contradiction, en citant d'abord Michel de Certeau qui d'après lui a très bien mis en évidence cette « oscillation de la culture "entre deux formes dont l'une ne cesse de faire oublier l'autre"[1244] », puis en tenant les propos suivants :

> D'un côté, elle est ce qui « permane » ; de l'autre, ce qui s'invente. Il y a, d'une part, les lenteurs, les latences, les retards qui s'empilent dans l'épaisseur des mentalités, des évidences et des ritualisations sociales, vie opaque, têtue, enfouie dans les gestes quotidiens, à la fois les plus actuels et millénaires. D'autre part, les irruptions, les déviances, toutes ces marges d'une inventivité où des générations futures extrairont successivement leur « culture cultivée ». La culture est une nuit incertaine où dorment les révolutions d'hier, invisibles, repliées dans les pratiques – mais des lucioles, et quelquefois de grands oiseaux nocturnes, la traversent, surgissements et créations qui tracent la chance d'un autre jour[1245].

Le rapport entre les deux niveaux de langue exige donc une mise en place *sine qua non* en termes d'organisation afin qu'ils s'inscrivent dans la continuité de l'histoire de notre héritage. Nous ne pouvons nier l'apparition d'une nouvelle forme de langue, moderne, se réinventant continuellement puisque prenant en compte toutes les évolutions du langage parlé (parfois populaire et argotique) qui sait parfaitement s'intégrer, parfois avec difficultés, à l' « ancienne » culture. C'est ce qu'explique cette fois Anne-Marie Thiesse :

> Il est en revanche des situations beaucoup plus difficiles. Lorsque existe une langue écrite, que les élites ont délaissée depuis un temps plus ou moins long – éventuellement quelques siècles –, le travail consiste à forger, à grand renfort d'innovation sémantique et de simplification grammaticale, une langue moderne, apte aux divers registres d'expression. Toutefois, la référence à la langue ancienne est gardée – moyen d'affirmer la continuité historique de la nation – cependant qu'on légitime l'innovation sur les parlers populaires – moyen d'affirmer l'unité nationale[1246].

De plus, Fabrice Luchini appartient à un domaine où le langage parlé dans les formes littéraires a trouvé une place légitime : l'art et plus particulièrement l'écriture et le théâtre ayant longtemps servi de support et constitué le moyen de réunir ces deux formes. Mais Anne-Marie Thiesse pointe l'idée qu'encore une fois, le langage populaire peine à trouver sa place, y compris dans cet univers :

[1244] Jean-François Bayart, in *L'illusion identitaire*, *op.cit*., p. 75.
[1245] Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, 1980, pp. 238-239, citation extraite de *L'illusion identitaire*, *ibid.*
[1246] Anne-Marie Thiesse, in *La création des identités nationales*, *op.cit.*, p. 71.

> La construction et la diffusion de la version orale de la nouvelle langue de culture, passent par la création de « salons » littéraires, puis par le théâtre. Le drame et la comédie de mœurs, genres littéraires prenant souvent leurs sujets dans la contemporanéité, sont, par leurs dialogues, des facteurs importants d'apprentissage conversationnel. Une des visées premières étant de convaincre les élites locales d'adopter la langue nationale, le recours aux parlers populaires reste prudent : l'adoption de la nouvelle langue n'aurait guère de succès s'il était demandé aux élites locales de s'exprimer comme les paysans analphabètes[1247].

Revenons pour cela à Louis-Ferdinand Céline, mais aussi à Hugo ou plus loin encore à Aristophane, Plaute, Rabelais ou même aux farces du Moyen Âge, qui représentent les meilleurs exemples de cette oralité. Jusqu'au XVIIIe siècle, le parler consistait à transcrire le langage du peuple, c'est-à-dire le 'parler bas', que l'on retrouve dans les œuvres de Molière. A ce langage populaire viennent ensuite s'ajouter l'argot : Hugo, Balzac, Zola, Flaubert – et son gueuloir – puis Céline – qui marque, au début du vingtième siècle, un réel tournant esthétique[1248]. Insistons également sur l'apparition du *verlan* qui existerait même depuis le Moyen-Âge : dans la légende médiévale de Tristan et Iseut, Tristan est parfois appelé 'Tan-tris'. On retrouve aussi cette forme argotique dans les poèmes de François Villon, avant que ce langage n'entre dans les dictionnaires en 1988 où il lui est attribué la définition suivante : l'argot est une « langue familière et originale inventée par un milieu fermé, dont de nombreux mots passent dans la langue commune[1249] ». Il en sera de même pour le *verlan* qui, approprié par les chanteurs populaires – Renaud dans sa chanson *Laisse béton* (1977), les jeunes rappeurs à la fin des années 1980 et début des années 1990 (N.T.M, Assassins…) – entre à son tour dans le langage courant et dans les dictionnaires[1250].

Fabrice Luchini use de ce langage familier et populaire, voire argotique, et utilise lui aussi la mécanique du *verlan* pour la fable de La Fontaine *Le Corbeau et le renard*. Il s'inscrit donc dans cette continuité puisque réussit à faire entrer le populaire dans la culture savante. Rappelons qu'il puise cette transmission dans ses origines (populaires) puisqu'il s'est familiarisé avec cette forme de langage dès son plus jeune âge : « Le *verlan*, le louchébem vingt

---

[1247] *Ibid*., p. 72.

[1248] On parle même d'une « langue célinienne », voir pour cela les recherches de Mathieu Morin, in *L'évolution du style de Voyage au bout de la nuit à D'un château l'autre, stigmatisation du corps et parcours d'une conscience nouvelle*, *op.cit*., p. 62.

[1249] Voir pour cela les travaux de Maria Trollvin, in *L'argot dans les chansons modernes. Une étude des différents types d'argot et de leurs effets provocateurs*, mémoire, sous la direction de Andreas Romeborn, Falun (Swede), 2017, p. 11, [En ligne], disponible sur : http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:749827/FULLTEXT01.pdf.

[1250] Voir pour cela l'excellent reportage consacré à l'argot par l'institut *INA* : « 1981 : Le langage, c'était mieux avant ? | Archive INA », [En ligne], publié par *INA Société* le 20 novembre 2018, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=zem3PVMsy8g.

ans avant Renaud composaient un cocktail inimitable, un alcool violent. Je ratais tout dans la langue officielle, je réussissais tout dans la langue parallèle[1251] », dit en effet l'acteur. Dès lors, après avoir découvert les textes des grands auteurs, Fabrice Luchini combine ces différents registres de langue, présents chez Céline mais aussi et d'une certaine façon chez Molière, comme il le précise ici : « Quel plaisir de respirer cette langue, de restaurer le sentiment éternel de Molière. Et de découvrir le bonheur du turbo, du parler et en même temps de l'écrit[1252] ». Et il en va, dit également Luchini, de même chez Céline :

> […] on est dans la conversation de bistrot[1253].
>
> […] on a l'impression qu'il nous parle comme on le fait à un comptoir ou à une terrasse de café. C'est ça, la fameuse émotion de la langue parlée jaillissant dans la langue écrite[1254].
>
> Par l'insignifiant, il nous donne accès à l'universel[1255].
>
> On n'est pas dans la littérature : on est dans la vie. Céline, comme La Fontaine, comme Villon, comme Rabelais, comme Rimbaud, fait entrer la vie dans la littérature[1256].
>
> Il parvient à traduire la poésie des choses dans le langage de la rue[1257].

La littérature a en ce sens la force d'une transmission d'une identité, celle du peuple, puisqu'elle use aussi du langage de la rue. Chez ces auteurs et chez Luchini, l'identité culturelle est donc à la fois littéraire et populaire. Elle regroupe chez eux toute une catégorie de gens entraînant un sentiment d'appartenance commun à toutes les classes de population. C'est pour cette raison aussi, peut-être, que Fabrice Luchini n'a jamais longtemps quitté la France, ni par désir d'expatriation fiscale, ni même pour celui d'une carrière possible à Hollywood par exemple : « J'aime trop la langue française pour quitter mon pays, dit en effet l'acteur en 2013. Je suis comme Céline : "Loin du français, je meurs". Quelle que soit sa motivation, il faut être très fort pour quitter son environnement quotidien et, de cela, je suis incapable[1258] ».

Malgré tout, le rapport qu'entretient Luchini avec la langue française peut aussi dépasser les frontières, dans certains pays francophones, comme le Québec. Ainsi, quand on demande à Fabrice Luchini ce qui, pour lui, définit « un bon français », comme dans cette interview

---

[1251] Fabrice Luchini, *Comédie Française, ça a débuté comme ça, op.cit.*, p. 28.
[1252] *Ibid*., p. 20.
[1253] *Ibid*., p. 54.
[1254] *Ibid*., pp. 56-57.
[1255] *Ibid*., p. 57.
[1256] *Ibid*., p. 62.
[1257] Fabrice Luchini, *Comédie Française, ça a débuté comme ça, op.cit.*, p. 67.
[1258] Fabrice Luchini, « Libre comme Luchini », *loc.cit.*

réalisée par Marc Labrèche en 2020 pour Radio Canada et intitulée « L'importance de la langue française pour Fabrice Luchini », l'acteur répond simplement : « […] moi je ne crois ni au droit du sol, je crois à un amour de cette langue étonnante qui s'appelle la langue française et qui est notre lien, au-delà des classes sociales, c'est-à-dire le patrimoine immense qui va de Baudelaire, Rimbaud, François Villon, La Fontaine, etc, etc, et être français c'est épouser, épouser et aimer l'immense variété de notre patrimoine[1259] ». Aussi, le Québec, province du Canada dans laquelle la majorité des gens est francophone, ne laisse l'acteur indifférent : « J'ai un lien un peu incroyable avec ce peuple qui parle ma langue et qui se bat depuis 300 ans pour que cette langue continue à exister. Ce n'est pas une fausse démonstration d'émotion que j'établis avec le Québec, quelque chose d'à part, parce que ce peuple est le dernier peuple qui se bat pour parler ma langue[1260]. » Réciproquement, chaque fois que l'acteur est invité à dire des textes là-bas, l'accueil lui est très chaleureux, car de la même manière que le peuple québécois se bat pour son identité – et donc directement pour sa langue – Luchini incarne cette idée d'appartenance au pays par le langage : « Un des compliments les plus bouleversants dans ma vie d'acteur, s'adresse Fabrice Luchini au peuple québécois, a été fait par votre ancien premier ministre Bernard Landry, à la fin de mon spectacle sur La Fontaine, à Montréal. Il m'a dit quelque chose qui avait dépassé ma petite personne : "Être à la représentation ce soir et comprendre tout ce qu'a dit ce génie d'écrivain, c'est le résultat de dizaines et de dizaines d'années de lutte pour notre identité". Ça donnait une dimension gigantesque à mon spectacle. J'ai trouvé, chez vous, une ferveur unique et un lien très fort avec la langue française[1261] ».

Par le biais de la définition de l'identité nationale, on voit que la langue française occupe une place importante, notamment en termes de préservation de la culture. Fabrice Luchini, dont l'image est on ne peut plus associée au langage, fait donc là aussi inéluctablement figure de passeur et de défenseur. De plus, on se rend compte encore une fois que ce sentiment d'appartenance à la nation ne dépend pas uniquement de la dimension savante et intellectuelle que la langue (dite 'officielle', c'est-à-dire écrite) apporte, mais que le langage oral (et/ou populaire) joue également un rôle primordial et devrait être autant considéré que la première. L'acteur ne met de côté aucun élément, autrement dit parvient dans un but d'élargissement des

[1259] Fabrice Luchini, « L'importance de la langue française pour Fabrice Luchini », interview réalisé par Marc Labrèche, *Radio Canada*, [En ligne], publié le 11 juillet 2020, disponible sur : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/marc-labreche-un-phare-dans-la-nuit/segments/entrevue/188473/fabrice-luchini-acteur-francais-fete-nationale.
[1260] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, le phénomène », propos recueillis par Éric Moreault, *Le Soleil*, mercredi 2 mars 2016.
[1261] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini, L'amour des mots », propos recueillis par Éric Clément, *La Presse*, jeudi 24 janvier 2013, p. Arts spectacles.

cultures, a inséré les deux dimensions, et joue lui aussi un rôle fondamental, non seulement en termes de passeur de textes et de culture, mais aussi en matière d'appartenance à la nation mais aussi et plus largement dans les pays francophones comme le Québec. Fabrice Luchini s'inscrit dans cette identité par ces deux domaines dont dépend son image. L'inscription dans une identité culturelle française est bien une marque de cet acteur-star et ce, autant dans le rapport à la langue que dans sa dimension plus populaire. Comment cette oscillation décrite maintes fois chez Luchini révèle-t-elle aussi ce statut, c'est ce que nous allons approfondir à présent à travers deux autres acteurs-stars qui ont eux aussi incarné ce sentiment identitaire, à savoir : Louis de Funès et Gérard Depardieu.

C.III.2. Une star de par l'ambiguïté de son image.

Si nous prenons appui sur la définition de la star émise par Richard Dyer : « une star est une image produite, une personnalité construite au même titre que celle d'un 'personnage'[1262] », nous pouvons affirmer que Fabrice Luchini est une star (nationale). L'acteur possède en effet une personnalité qui est souvent imaginée par le public, que ce soit par l'incarnation de rôles-types, voire de stéréotypes, présents dans les films, ou bien par ce personnage d'histrion joué également dans les médias. Il y a une frontière qui se confond avec la personnalité réelle de la star dans la vie privée, d'autant plus que Luchini reste très discret sur cette dernière. Il est donc difficile, pour le public, de démêler ce qui est authentique ou ce qui est construit via cette image. Mais, compte tenu des ambivalences qu'apporte Luchini, la définition comporte aussi certains retranchements, voire des antithèses. Comparons le pour cela à deux acteurs hissés au rang de star qui ont incarné une certaine identité nationale après la Nouvelle Vague : Louis de Funès (1914-1983) et Gérard Depardieu (né en 1948). Le rapprochement fait avec de Funès prenant sens via la dimension comique très présente chez celui-ci, et celle avec Depardieu par le rapport au langage. Présentons enfin un travail d'analyse pour dégager la place de l'acteur aux côtés d'autres acteurs célèbres via l'ordre d'apparition sur les génériques et voyons sous quelles formes Luchini a été récompensé au sein de son parcours et les possibles freins auxquels il a pu se confronter.

Si l'acteur Louis de Funès est choisi ici en mode de comparaison, c'est parce qu'à son époque, il subit toutes les controverses quant au fait d'être qualifié ou non de « star de cinéma ». Ginette Vincendeau explique cela : « Le comique Louis de Funès (1914-1983), longtemps la

[1262] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien, op.*cit., p. 15.

star la plus populaire au box-office en France, se doit d'avoir une place dans un livre consacré aux grandes stars françaises, même si cette idée est loin de faire l'unanimité. […] Son succès phénoménal ne s'est pas accompagné, c'est le moins qu'on puisse dire, d'un accueil critique favorable[1263] ». En effet, le comique de de Funès était, à l'époque et dans ses débuts (en tous cas avant le succès du *Gendarme de Saint-Tropez* puis de *Fantomas*), considéré comme vulgaire ; l'excentricité de l'acteur n'allait pas de pair avec le cinéma d'alors. Cantonné au registre de la comédie (de Funès n'est jamais sorti de celui-ci) et puisant sa pratique d'acteur dans des rôles au théâtre issus du boulevard et du vaudeville, l'acteur se trouve au centre de deux genres à mauvaise réputation. Par conséquent, peu de recherches et peu d'ouvrages lui ont été consacrés, comme le précise à nouveau Vincendeau :

> Les livres sur le cinéma français le mentionnent à peine. Même les grandes encyclopédies sur les stars l'omettent. Bref, de Funès c'est l'abject du cinéma français. Cela n'a rien de surprenant. Son destin de star est parallèle à celui du genre dans lequel il s'inscrit : la comédie française grand public, taxée par la critique de vulgaire, irréaliste et réactionnaire, et ce, tout spécialement en France où le genre a mauvaise réputation […].
>
> […] de plus, la tradition théâtrale dont il est issu est le très méprisé boulevard mâtiné de vaudeville : enfin, il ne s'aventure jamais hors du registre comique, contrairement à Fernandel et Bourvil qui figurent dans quelques films sérieux[1264].

Au même titre que de Funès, Fabrice Luchini (ou tout au moins son travail et son parcours d'acteur) n'a jamais fait l'objet à ce jour de recherches d'un point de vue scientifique. En dehors des nombreux articles de presse dans des quotidiens ou hebdomadaires généralistes, il n'existe effectivement aucun livre, aucun ouvrage, portant sur le travail de l'acteur et de sa place dans le paysage théâtral et cinématographique français. Un livre pourtant, consacré à la biographie de Luchini est paru chez Plon en 2007 : *Le mystère Luchini*[1265] écrit par Jean-Dominique Brierre. Mais si l'auteur, qui s'avère être un ami de l'acteur, s'est efforcé avec brio de retracer le parcours de celui-ci, il n'entre pas cependant dans un réel débat scientifique ni ne pose véritablement de questions essentielles sur le métier d'un point de vue théorique, se limitant comme on l'a dit à la simple biographie.

De plus, de Funès va être victime de sa *persona* car alors que sa carrière devient triomphante (en 1964), il a déjà cinquante ans. Ses rôles les plus marquants vont donc être incarnés par des

[1263] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 152.
[1264] *Ibid*., p. 153.
[1265] Jean-Dominique Brierre, *Le mystère Luchini*, Plon, Paris, 2007.

personnages qui seront âgés. A cela, s'ajoute la difficulté de son physique : son visage, sa bouche, ses sourcils imposants et son crâne dégarni lui confèrent une image peu attirante à l'écran. Dans son ouvrage, Ginette Vincendeau tente de « comprendre comment de Funès a pu être si populaire tout en provoquant une telle hostilité critique[1266] ». Là aussi, le rapprochement avec Luchini est palpable : critiqué d'abord pour son physique (asexué), il l'est ensuite pour son exubérance (à la télévision et dans certains rôles au cinéma). L'acteur suscite alors des réactions vives, parfois même contradictoires (il agace autant qu'il fascine) et pourtant, par son travail au théâtre, ses rôles au cinéma, son comportement et son langage, il est entré, comme de Funès, dans la culture populaire française et plus encore que celui-ci, dans la culture savante. Si cette question de l'excès, commune aux deux acteurs, constitue donc – ou a d'abord constitué – un frein à leur carrière (en renvoyant cette image négative d'exubérance excessive), elle a pourtant permis de les inscrire vers une certaine identité culturelle (populaire) au point que le peuple français se surprend à aimer retrouver ce type de personnage et le comportement qui l'accompagne et qui les fait rire.

Grâce à ses rôles dans *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966), film le plus populaire au box-office français de 1945 à 2006 et qui comptabilise 17,2 millions d'entrées, et *Le Corniaud* (1964), de Funès attire les spectateurs et principalement le grand public (essentiellement familial). Il est alors de plus en plus « décrit comme un clown[1267] ». Tous les autres films dans lesquels joue l'acteur à cette époque (les *Gendarmes, L'Aile ou la cuisse*…) dépassent quant à eux les 5 millions d'entrées[1268]. « De Funès, surnommé 'Fufu', devient une institution, souligne alors Vincendeau, ses films sont constamment reprogrammés par la télévision et des coffrets vidéo puis DVD sont réunis sur son nom[1269] ». Sur cette question du rire, par cette dimension comique, le parallèle avec Luchini nous semble pertinent, à travers toutes les comédies grand public dans lesquelles a tourné ce dernier et ce, essentiellement à partir des années 2000 (tous les films de Philippe Le Guay par exemple, ou ceux de François Ozon pour ne citer qu'eux, sont des comédies qui attirent le grand public) mais aussi, sur scène et dans ses apparitions médiatiques.

[1266] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France, op.cit*., p. 154.
[1267] *Ibid*., p. 156.
[1268] Le chiffre mentionné ainsi que les précédents sont tirés de l'ouvrage de Ginette Vincendeau (source initiale : *Le Film français* n° 16, août 1993), in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 157.
[1269] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France, op.cit*., p. 158.

Notons aussi que la notoriété et le succès de de Funès apparaissent à une époque où le cinéma connaît, après *La Nouvelle Vague*, sa plus grande baisse de fréquentation[1270]. Les réalisateurs se servent donc de la *persona* de l'acteur pour la rentabilité des films, procédé que décrit Vincendeau comme suit : « On mesure ainsi l'importance de l'acteur [de Funès] pour le cinéma français entre 1964 et 1970. Le public continuant à déserter les salles, le cinéma a plus que jamais besoin d'attirer le maximum de bénéfices des productions qui marchent : autrement dit, elle a besoin de *blockbusters*[1271] », c'est-à-dire des films à gros budget qui misent pour leur sortie sur une grande campagne publicitaire. C'est le cas pour les films où de Funès est à l'affiche à cette période et ça a commencé à être le cas pour Luchini dès *La Discrète*, au moment où la fréquentation des cinémas commence à croître de nouveau : « Oui, sans doute, je suis 'bankable'[1272] » dit même Luchini bien des années plus tard

La comparaison avec de Funès doit pourtant être nuancée. Les deux acteurs ne se situent pas dans le même registre : de Funès a essentiellement été un acteur de comédies et occupe dans celles-ci (surtout lorsqu'il devient une star) à chaque fois la tête d'affiche, alors que cela n'est pas le cas pour Luchini. De plus, les comédies avec de Funès et celles avec Luchini n'entrent pas dans la même tendance (elles sont extrêmement populaires chez le premier, parfois romantiques ou dramatiques chez le second). Pourtant, l'influence et de ce caractère possiblement 'bankable' se vérifie chez les deux hommes. Partant des propos de Richard Dyer dans la préface à l'édition française de son ouvrage : « Socialement, les stars sont une des raisons qui incitent le public à aller voir un film en particulier et les films en général, peut-être même la raison principale. Elles incarnent de façon consensuelle et intense des comportements sociaux ; elles sont essentielles pour le financement et la rentabilisation des films[1273] », nous avons donc constitué le tableau ci-dessous qui illustre comment la présence de Luchini au cinéma peut correspondre à cette réalité. Nous avons choisi de le découper en trois périodes successives, correspondant à l'évolution de la *persona* de l'acteur, à savoir : de 1974 à 1985, puis de 1990 à 1997 et enfin de 2003 à 2015. Pour respecter notre corpus, les films choisis ici dépassent le million d'entrée (exception faite pour *Le Meilleur reste à venir* compte tenu de la fermeture des cinémas au temps de la Covid 19).

[1270] Comme le précise Vincendeau : « Après le pic de la fin des années 50, l'après Nouvelle Vague accuse une forte baisse de fréquentation des salles (411 millions de spectateurs en 1957, 328 millions en 1961, 259 millions en 1965 et 183 millions en 1970). », *Ibid.*
[1271] *Ibid*., p. 159.
[1272] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit*.
[1273] Richard Dyer, « Préface à l'édition française », in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 5.

Films qui dépassent le million d'entrées	Réalisateur	Place (par ordre croissant) du nom de l'acteur sur le générique	Noms et places des acteurs avec lesquels F. Luchini partage l'affiche (*[1274])	Nombre d'entrées au box-office
1974 à 1985				
Contes immoraux (1974)	Walerian Borowczyk	2	Lise Danvers (1)	1 134 075
P.R.O.F.S (1985)	Patrick Schulmann	2	Patrick Bruel (1)	2 845 580
Emmanuelle 4 (1984)	Francis Leroy	4	Sylvia Kristel (1), Mia Nygren (2), Patrick Bauchau (3)	1 277 142
Violette Nozière (1978)	Claude Chabrol	16	Isabelle Huppert (1), Stéphane Audran (2), Jean Carmet (3)	1 074 507
1990 à 1997				
La Discrète (1990)	Christian Vincent	1	Judith Henry (2), Maurice Garrel (3)	1 405 415
Tout ça pour ça (1993)	Claude Lelouch	1	Francis Huster (2), Marie-Sophie L. (3)	1 887 398
Hommes,femmes : mode d'emploi (1996)	Claude Lelouch	1	Bernard Tapie (2), Alessandra Martines (3), Pierre Arditi (4)	1 266 030
Beaumarchais l'insolent (1996)	Edouard Molinaro	1	Manuel Blanc (2), Sandrine Kiberlain (3)	1 935 708
Le Bossu (1997)	Philippe de Broca	2	Daniel Auteuil (1), Vincent Perez (3), Marie Gillain (4)	2 328 601
Le Colonel Chabert (1994)	Yves Angelo	3	Gérard Depardieu (1), Fanny Ardant (2), André Dussollier (4), Claude Rich (5), Daniel Prevost (6)	1 694 670
Uranus (1990)	Claude Berri	8	Michel Blanc (1), Gérard Depardieu (2), Jean-Pierre Marielle (3), Philippe Noiret (4), Michel Galabru (6)	2 545 412

[1274] Le chiffre entre parenthèse qui suit le nom des autres acteurs représente la place de ceux-ci sur l'affiche. Exemple : dans *P.R.O.F.S* (Schulman), le premier rôle est attribué à Patrick Bruel.

2003 à 2019				
Les Femmes du sixième étage (2011)	Philippe Le Guay	1	Sandrine Kiberlain (2), Natalia Verbeke (3)	2 213 187
Dans la maison (2012)	François Ozon	1	Kristin Scott Thomas (2), Emmanuelle Seigner (3), Denis Ménochet (4), Ernst Umhauer (5)	1 195 518
Alceste à bicyclette (2013)	Philippe Le Guay	1	Lambert Wilson (2), Maya Sansa (3)	1 169 338
*L'Hermine (*2015)	Christian Vincent	1	Sidse Babett Knudsen (2), Éva Lallier (3)	1 002 591
Le Meilleur reste à venir (2019)	Alexandre de la Patellière et Matthieu Delaporte	1	Patrick Bruel (2), Zineb Triki (3)	927 601
Le Coût de la vie (2003)	Philippe Le Guay	2	Vincent Lindon (1), Loràn̂t Deutsch (3), Claude Rich (4)	1 131 697
Jean-Philippe (2006)	Laurent Tuel	2	Johnny Hallyday (1), Guilaine Londez (3)	1 288 541
Molière (2007)	Laurent Tirard et Ariane Mnouchkine	2	Romain Duris (1), Laura Morante (3), Edouard Baer (4)	1 242 083
Paris (2008)	Cédric Klapisch	3	Juliette Binoche (1), Romain Duris (2), Albert Dupontel (4), François Cluzet (5)	1 723 642
Potiche (2010)	François Ozon	3	Gérard Depardieu (1), Catherine Deneuve (2), Karin Viard (4), Judith Godrèche (5)	2 318 221
Astérix et Obélix au service de sa majesté (2012)	Laurent Tirard	6	Gérard Depardieu (1), Edouard Baer (2), Guillaume Gallienne (3), Vincent Lacoste (4), Valérie Lemercier (5)	3 820 404

Ce que nous observons d'abord, c'est que parmi tous ces films, Luchini occupe le rôle principal dans huit d'entre eux : *La Discrète*, *Tout ça pour ça*, *Hommes, Femmes : mode d'emploi*, *Beaumarchais l'insolent* (premier film à costumes de l'acteur) puis – et il faut pour cela attendre 2011 (soit quinze ans plus tard) – : *Les Femmes du sixième étage*, *Dans la maison*, *Alceste à Bicyclette* et *L'Hermine*. Sur ces huit films, notons aussi que nous retrouvons à deux reprises les cinéastes : Christian Vincent, Claude Chabrol et Philippe Le Guay.

Ensuite, Luchini apparaît sur le générique à la seconde place (2) dans six films : *Contes immoraux* en 1974 (film érotique), *P.R.O.F.S* en 1985, *Le Bossu* en 1997 (notons l'espace ici de douze années) et, à partir des années 2000 (et plus exactement entre 2003 et 2007) : *Le Coût de la vie*, *Jean-Philippe* et *Molière*, pour des rôles qui ne sont pas premiers mais dans lesquels l'acteur a une place significative (notamment auprès d'autres acteurs-stars). Les réalisateurs se diversifient : on retrouve Philippe Le Guay mais on voit apparaître de nouveaux cinéastes : De Broca, Tuel, Tirard… Pour *P.R.O.F.S*, c'est la seconde fois que l'acteur joue sous la mise en scène de Patrick Schulmann (la première fois était dans *Zig zag story* en 1983), il le retrouvera deux ans plus tard dans *Les Oreilles entre les dents* (1987). C'est la seule fois néanmoins où Luchini tournera pour Philippe de Broca et Laurent Tuel, mais il retrouve Laurent Tirard dans un film qui dépasse lui aussi le million : *Asterix et Obélix au service de sa majesté* en 2012, film choral qui apparaît donc dans notre tableau mais pour lequel Luchini n'occupe que la sixième place.

Notons à présent les films où l'acteur occupe la troisième place : *Le Colonel Chabert* (film à costumes également), *Paris* et *Potiche*. Ce qui est caractéristique ici, c'est le fait que Luchini partage l'affiche avec des acteurs de renom : Gérard Depardieu et Fanny Ardant dans *Le Colonel Chabert*, Juliette Binoche, Romain Duris, François Cluzet et Mélanie Laurent dans *Paris*, Depardieu à nouveau et Catherine Deneuve dans *Potiche*. Si le film de Klapisch (*Paris*) est un film choral dans lequel personne ne tire la couverture à soi, il n'en reste pas moins que Luchini occupe la troisième place sur le générique, après Romain Duris et Juliette Binoche. Par ailleurs, le jeu entre les acteurs dans ces films choraux se nourrit les uns les autres, comme ce fut le cas pour de Funès à l'époque, comme le précise Vincendeau :

> […] le jeu histrionique de de Funès est à son apogée lorsqu'il dialogue avec d'autres acteurs. De fait, il est presque toujours mis en valeur comme membre de tandems, avec Bourvil, Jean Marais et plus tard, Yves Montand, Coluche, Jean Gabin et Annie Girardot. Dans la série des *Gendarme*, son jeu surexcité semble stimulé par le côté gaffeur léthargique de Michel Galabru

> et des autres gendarmes plus ineptes les uns que les autres. On le voit d'ailleurs souvent en rang, ce qui permet de souligner la gestuelle frénétique de de Funès[1275].

Si cette situation se présente dans des films ou de Funès occupe le rôle principal, le mécanisme d'influence qui règne entre le jeu des différents acteurs, fonctionne aussi dans les films avec Luchini, même si ce dernier occupe alors des rôles secondaires. Dans les films choraux, comme dans la plupart des comédies grand public, le jeu de Fabrice Luchini n'est donc absolument plus solitaire : les qualités de l'acteur étant amplifiées par la présence et le talent des autres comédiens et inversement. Insistons donc encore ici : l'image associée à Luchini qui le décrit souvent comme un acteur soliste et autocentré, et les critiques disant qu'il serait difficile à contrôler sur un plateau, n'ont pas lieu d'être ; surtout dans ces films collectifs, dont le succès ne dépend pas seulement de Luchini (et de son jeu comique parfois exubérant) mais de tous les acteurs.

Si l'on regarde d'ailleurs le tableau dans son ensemble, on remarque que sur les trois périodes sélectionnées (rappelons : 1974-1985 / 1990-1997 et 2003-2015) la place de Luchini semble avoir évolué assez étrangement. En effet, s'il obtient deux seconds rôles dans la première période, il cumule la première place dans la seconde (4 films sur 7 qui dépassent le million). Mais ensuite, au début des années 2000, il semble que la place de second rôle revienne à nouveau (3 films entre 2003 et 2007) avant de retrouver la première place à partir de 2011 (4 films jusqu'en 2015). Ceci s'explique par le fait que de plus en plus, à partir des années 2000, Luchini apparaît aux côtés d'acteurs très reconnus, ce qui n'était pas le cas entre 1990 et 1997. En réalité, il semble que ce soit depuis le film de Philippe de Broca (*Le Bossu*) dans lequel Luchini partage l'affiche avec Daniel Auteuil que les réalisateurs commencent à le faire jouer aux côtés d'autres grands acteurs. De plus, dans *Le Bossu*, Luchini joue un rôle secondaire (celui du méchant Gonzague) et pourtant, grâce à la personnalité suffisamment forte de l'acteur, celui-ci parvient à donner corps à ce personnage qu'on est censé détester mais que finalement on adore. C'est le cas et nous l'avons montré dans *Les Femmes du sixième étage* et plus récemment dans *Alice et le maire*. Et, comme le souligne Vincendeau, nous retrouvons la même chose chez de Funès : « Le talent de de Funès réside dans sa capacité à composer des personnages négatifs que le public adore. Il y arrive en partie grâce à un jeu très typé. Quand la critique l'accuse d'être un clown, c'est à la fois une analyse pertinente et un contresens[1276] ». Par sa gestuelle et ce physique particulier, au même titre que Luchini dans ses rôles comiques

[1275] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France, op.cit*., p. 161.
[1276] *Ibid*., p. 165.

et burlesques (*Ma Loute, Jean-Philippe*…), de Funès devient très vite le symbole d'une France populaire.

Passons à présent à notre mise en parallèle entre Fabrice Luchini et Gérard Depardieu. D'abord et on en a parlé, les deux hommes ont en quelques sortes en commun le début de leur parcours. Après une jeunesse nourrie de délinquance, Depardieu, tout comme Luchini, va en effet s'inscrire aux cours de Jean-Laurent Cochet et comme lui, va recevoir « la formation qu'il n'a pas reçu à l'école[1277] », note Ginette Vincendeau. Les deux hommes y découvrent la littérature et les grands textes de théâtre et vont tous deux être marqués par leur valeur musicale. Depardieu parvient au sommet du box-office au milieu des années 1980, période où Luchini se forme chez Rohmer (Depardieu reçoit son premier César pour son rôle dans *Le Dernier métro* de François Truffaut). Avec la « capacité à moduler sa voix dans un éventail très vaste de textes et de registres […][1278] », Depardieu oscille ensuite sans difficulté entre cinéma d'auteur et comédies, pendant que Luchini approfondit son art du langage dans les films de Rohmer (*Les Nuits de la pleine lune*) tout en se familiarisant avec la comédie populaire (*P.R.O.F.S*). En 1990, Depardieu confirme son talent cette fois dans un film patrimonial de Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac* (pour lequel il reçoit son second César), personnage qui incarne à merveille une manière de dire et met en exergue l'art de prononcer le discours. Cela fera dire à Michel Chion, dans *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français* que « le cinéma français regorge de perdants au verbe haut ou de perdants piteux qui sont battus, en tout cas de battants et de battus qui le sont sur le plan du langage plus significativement que sur les autres plans. Le langage n'est pas seulement un moyen, mais aussi le champ même de la bataille[1279] ». Or là encore, cette définition pourrait convenir à Luchini qui, dans les films de Rohmer notamment mais aussi dans ceux qui suivent, le langage est la force de ses personnages quand ils perdent le contrôle de la situation : « Tous ces films, poursuit Michel Chion, racontent une histoire de la langue française à l'écran, de la langue-française d'écran, une langue spécifique qu'on n'entend que dans les films[1280] » :

> En d'autres termes, nous sommes obligés la plupart du temps de choisir entre une formulation qui peut être trop précieuse, ou guindée, ou savante, et une autre qui peut être trop familière

[1277] *Ibid*., p. 266.
[1278] *Ibid*.
[1279] Michel Chion, in *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Cahiers du cinéma, Paris, 2008, p. 4.
[1280] *Ibid*., p. 5.

> ou désinvolte, voire vulgaire. Et cela a des conséquences sur le parler des films français, notamment ceux des premiers temps[1281].

Depardieu et Luchini se retrouvent donc sur ce point essentiel et leur jeu d'acteur dépend de l'usage de cette langue, entre parler familier et langage soutenu. Cette alternance dans les films français est à nouveau soulevée par Michel Chion qui, dans un article datant de 2004, cite même Fabrice Luchini : « [à] cause de phénomènes comme Sacha Guitry ou, plus récemment, Fabrice Luchini, le cinéma français passe pour bavard auprès de ceux qui ne l'aiment pas[1282] ». On a donc là une qualité qui devient également problématique ou en tous cas, qui ne s'inscrit pas (à l'époque) dans l'attente des Français, partagés alors entre le divertissement pur (cinéma populaire, grand public, au langage courant et familier) et la recherche intellectuelle (cinéma d'auteur au langage soutenu). Et ce que fait remarquer Michel Chion, c'est que cette opposition continue de perdurer :

> Dans les premiers films sonores français, parle-t-on comme dans les pièces de théâtre de l'époque, ou comme dans la vie ? En tous cas, on y trouve déjà deux traits qui ont persisté jusqu'à aujourd'hui : l'importance donnée au français parlé (souvent correctement) avec un accent étranger […], et d'autre part, un clivage graduel entre deux styles, un style familier et populaire (pratiqué par les petites gens, mais aussi par le milieu interlope), et un style châtié et soutenu, ce dernier réservé souvent à des personnages de notables plus ou moins antipathiques, ou d'employés et de fonctionnaires plus ou moins coincés […][1283].

Cette oscillation, très présente chez Luchini, l'est aussi chez Depardieu lorsqu'il change de registre entre films d'auteur (Duras) ou patrimoniaux et comédies plus populaires, telles que, dans les années 1980, la trilogie de Francis Veber (*La Chèvre*, *Les Compères*, *Les Fugitifs*) et même avant cela dans *Les Valseuses* de Bertrand Blier (1974) où cette fois le langage est véritablement vulgaire. Notons également que les deux hommes se retrouvent à quatre reprises sur le même plateau de cinéma : *Uranus* de Claude Berri (1990), *Le Colonel Chabert*, *Potiche* et *Astérix et Obélix au service de sa majesté*. Or, dans *Le Colonel Chabert*, les deux hommes sont au cœur d'un film où la parole est essentielle, comme l'explique Ginette Vincendeau :

> La langue, qui est au cœur du film patrimonial français, est un autre moyen pour la star de composer sa *persona*. A côté de *Cyrano de Bergerac*, d'autres films patrimoniaux offrent de très beaux moments d'éloquence à Depardieu – par exemple, le tour de force du monologue du *Colonel Chabert*, quand Depardieu/Chabert explique au jeune homme avocat (Luchini) les

[1281] *Ibid*., p. 8.
[1282] Michel Chion, « Niveaux de langue », *Positif*, n° 520, juillet 2004, p. 100.
[1283] *Ibid*., pp. 99-100.

> circonstances de sa disparition. L'élocution de Depardieu est un plaisir pour le public français qui peut saisir toutes ses subtiles modulations vocales, mais elle ne constitue pas un obstacle pour le public étranger qui peut apprécier l'énergie physique de sa performance[1284].

Autre fait qui marque également l'ambiguïté qui s'est construite autour de l'image de Fabrice Luchini, est celui pointé par certains critiques journalistiques comme quoi l'acteur 'n'aurait pas la carrière qu'il mérite' pour reprendre l'idée d'un article consacré à ce sujet : « Où le vaillant reporter s'attelle à une tâche délicate : prouver à Fabrice Luchini, 54 ans, que sa carrière au cinéma n'est pas à la hauteur de son talent. Peu de films de grands auteurs, et donc, a priori, peu qui resteront[1285] » trouve-t-on en effet dans *Télérama* en 2006.

Avant de dresser le panel des récompenses remportées par l'acteur, voyons donc d'abord quels ont pu être les freins qui l'ont empêché – suivant la logique dite plus haut – d'être reconnu comme star de cinéma et de ne pas avoir « la carrière qu'il mérite ». Et par là même, arrêtons-nous sur les rendez-vous manqués avec certains réalisateurs. L'article que nous venons de mentionner pose en effet cette question : « On le sait brillant, beau parleur, il rencontre un vrai succès sur scène... Mais tourne peu, et rarement dans des rôles à sa démesure. Fabrice, pourquoi vous faire aussi discret[1286] ? ». L'acteur, qui se défend de cette idée en rappelant au journaliste ses futurs projets, s'interroge pourtant sur cette idée : « Peut-être les gens pensent-ils que je ne suis pas perméable. Mais c'est faux, et je crois l'avoir prouvé. Dans cette période, il y a eu aussi la réussite de Daniel Auteuil, qui, en plus d'être un acteur remarquable, a le don d'être humainement très intelligent : il donne à son metteur en scène la sensation qu'il sera totalement servi[1287] ». Parmi les éléments qui ont pu constituer un frein à la carrière de Luchini, il s'avère donc de plus en plus que la réussite de Daniel Auteuil soit le plus palpable. D'ailleurs, la 'compétition' entre les deux acteurs de cette même génération (Auteuil est né un an avant Luchini) a même fait l'objet d'une hésitation de la part de Claude Sautet pour son film *Quelques jours avec moi* (1988), comme l'explique Luchini : « Il y a eu un flottement au moment de *Quelques Jours avec moi*. Auteuil hésitait, j'étais le deuxième choix. J'ai été malheureux : c'était presque bon, et puis tout à coup, non, ça ne l'était plus[1288] ». Dans le sillage de la *Nouvelle Vague*, les réalisateurs les plus célèbres et reconnus avec lesquels l'acteur n'a pas

[1284] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France, op.cit*., p. 283.
[1285] Aurélien Ferenczi, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit.*
[1286] *Ibid*.
[1287] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit.*
[1288] *Ibid*.

tourné (ou très peu[1289]) bien qu'il les ait rencontrés, sont : Maurice Pialat (1925-2003), Jean-Luc Godard (né en 1930), Claude Chabrol (1930-2010) et Alain Resnais (1922-2014). Or, si cela ne s'est pas fait, on s'aperçoit – par les propos de Fabrice Luchini – que ce fut tout autant par manque de volonté des cinéastes, mais aussi fonction du désir de l'acteur à s'engager dans des aventures de tournage et enfin, de la qualité de la relation que celui-ci souhaite entretenir et créer avec le réalisateur :

> J'ai rencontré Pialat, aussi. J'ai passé des soirées entières à marcher avec lui dans Paris, il voulait me tester, voir qui était le mec. Il était venu à mon premier spectacle Céline. Il m'a invité chez lui. Il a ouvert la porte avec une phrase dont je me souviens précisément : « Tiens, c'est vous, c'est drôle, j'ai voté, là, aux Césars, et puis j'ai voté pour vous. » Je dis : « Ah bon ! » Il continue : « Oui, j'ai voté, mais j'ai foutu le bulletin à la poubelle. » Ensuite, au fil de nos promenades, je l'ai travaillé au corps sur le nihilisme, il avait trouvé un maître. Il me disait : « Vous êtes très pessimiste. »
>
> Godard. Il était venu me voir au théâtre. J'ai frimé, un peu dandy : j'aimerais tourner avec vous, mais tout en voix off. Il m'a dit : « Vous êtes un drôle d'agent double, je vous ai entendu dans du Flaubert, et puis vous jouez dans des films étranges, avec Aldo Maccione » [dans *T'es folle ou quoi ?*, de Michel Gérard, 1982, NDLR]. Il est hyper bavard. Je n'ai pas pu en placer une pendant tout le repas.
>
> Mais je préfère déjeuner avec une femme que passer des mois avec un metteur en scène. J'ai entendu une belle interview de Fernandel. […] Fernandel raconte qu'avec Pagnol ils partaient le matin, ils déjeunaient, bavardaient, jouaient aux boules, et après, Pagnol disait : et si on tournait deux ou trois scènes... Eventuellement, quand les choses essentielles étaient faites, ils travaillaient. Je ne sais pas si c'est la vérité, mais trouver un réalisateur qui ne serait pas tendu, avec qui on pourrait faire les choses calmement[1290].

Fabrice Luchini, conscient que ses opportunités ont parfois échoué à cause de son tempérament : « Vous trouvez que je suis sous exploité ? C'est peut-être mon caractère qui cloche[1291]… », explique aussi que les refus se basent parfois sur des malentendus (ou une trop grande honnêteté de l'acteur ?) comme ce fut le cas avec Alain Resnais : « Il y a quelques années, Alain Resnais me propose *Les Herbes folles*, raconte en effet Luchini dans une autre interview. Je lis le scénario, je ne comprends rien et je le lui dis. Il le prend très mal. Je n'ai

[1289] C'est le cas pour Claude Chabrol qui a donné à Fabrice Luchini un petit rôle dans *Violette Nozière* aux côtés d'Isabelle Huppert en 1978.
[1290] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit.*
[1291] *Ibid.*

donc pas tourné avec Resnais[1292] ». Mais loin de constituer des regrets, ces faits prouvent encore une fois la préférence de l'acteur pour la scène : « Ce ne sera pas gai d'arrêter le cinéma, mais il y a des choses pires. Moi, je peux jouer *Les sermons,* de Maître Eckhart, dans une salle de cent places pendant quinze ans. Comme fin, ce ne serait pas si mal », « […] Mais je n'appelle pas les metteurs en scène. Je préfère écouter Bach et me promener. À 62 ans, j'ai le droit de vivre autrement[1293] » conclut-t-il.

Inversement, il est arrivé à quelques reprises que ce soit l'acteur lui-même qui refuse une proposition. Ce fut le cas assez tôt dans sa carrière : en 1997 en effet, soit sept ans après *La Discrète*, Luchini refuse un autre rôle proposé par Christian Vincent : celui d'un homme qui doute de son succès dans le film *Je ne vois pas ce qu'on me trouve*, car l'acteur considère ce personnage trop proche de lui. C'est finalement Jackie Berroyer qui sera choisi. Un peu plus tard, en 2003, Luchini décline une offre de Francis Weber : celui d'un psychiatre dans le film *Tais-toi*, mais cette fois, pour des raisons de cohérence de parcours (et d'une certaine manière de la construction de sa *persona*), l'acteur s'apprêtant en effet à jouer le même type de rôle dans le film de Patrice Leconte qui sortira l'année suivante : *Confidences trop intimes* aux côtés de Sandrine Bonnaire. C'est André Dussollier qui remplaça Luchini (ce qui met d'ailleurs en évidence le rapprochement que nous avons fait). Plus tard encore, et ce malgré la fidélité que voue Luchini à François Ozon (*Potiche, Dans la maison*), l'acteur refuse – pour des raisons financières cette fois – le rôle du cardinal et archevêque Philippe Barbarin dans le film *Grâce à Dieu* (sorti en 2019) qui met en scène l'affaire très médiatisée du prêtre Bernard Preynat accusé de pédocriminalité[1294]. « Il a eu raison de dire non, reconnaîtra ensuite le réalisateur, ce n'était pas une bonne idée : il aurait vampirisé le rôle, sa manière de dire 'grâce à Dieu' l'aurait décalé. Même si, lui, a refusé pour des raisons financières. Nous n'avions pas beaucoup de moyens sur ce film[1295] ». Par cette remarque, on voit donc que c'est le langage – ou plus précisément la manière de parler – qui aurait fait défaut au rôle. C'est une autre ambiguïté qui règne également dans l'image de l'acteur : on sait Luchini au verbe haut – ce qui lui permet d'incarner merveilleusement des rôles où cette verve est plus forte et plus importante que

[1292] Fabrice Luchini, « Gemma Bovery : Fabrice Luchini est "l'acteur le plus docile qui soit" », propos recueillis par
Eric Libiot, *L'Express*, [En ligne], publié le mercredi 10 septembre 2014, disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/cinema/gemma-bovery-fabrice-luchini-est-l-acteur-le-plus-docile-qui-soit_1573825.html.
[1293] *Ibid*.
[1294] En mars 2019, pour ne pas avoir signalé à la justice les agissements pédocriminels du prêtre Bernard Preynat, le cardinal et archevêque Philippe Barbarin fut condamné à six mois de prison avec sursis.
[1295] François Ozon, « François Ozon : "Luchini a refusé le rôle de Barbarin. Il a eu raison" », propos recueillis par David Le Bailly, *L'Obs*, [En ligne], publié le dimanche 17 février 2019, disponible sur : https://www.nouvelobs.com/cinema/20190214.OBS0181/francois-ozon-luchini-a-refuse-le-role-de-barbarin-il-a-eu-raison.html.

l'image à l'écran (et on retrouve alors l'idée de Michel Chion), mais parfois, c'est le langage qui ne colle pas à certains rôles, c'est-à-dire là où il n'occupe pas la position première. Mais la remarque de François Ozon, concernant plus précisément la formule 'Grâce à Dieu', nous fait aller plus loin encore. Nous pensons en effet que le cinéaste fait ici référence à la manière dont Luchini dit cette expression, notamment sur les plateaux télé, lorsqu'il imite (et parodie) à nouveau certains parlers (arabe, juif…[1296]), ce qui a un effet très comique. Dans ce cas de figure, nous entrons d'une certaine façon dans la théorie de Richard Dyer lorsque celui-ci distingue la « star-comme-image » et la « star-comme-personne » : « […] à l'âge classique du star-système, le rôle et/ou le jeu de la star d'un film étaient considérés par les spectateurs comme révélateurs de sa vraie personnalité (laquelle était corroborée par les *fan magazines*, etc.) », dit Dyer, ajoutant alors que « […] cette personnalité était elle-même une construction, connue et exprimée uniquement à travers des films, des articles, des publicités, etc[1297] ». Ici donc, le spectateur entendant Luchini dire 'grâce à dieu' (même si, et il est important de le noter, celui-ci l'aurait certainement dans le film dit 'normalement'), aurait (peut-être ou certainement) songé à toutes les fois où l'acteur dit ceci pour nous faire rire. Et nous imaginons mal rire d'une telle scène de ce film au registre grave et sérieux. Ce qui s'est donc passé ici, c'est bien le fait que la personnalité publique de Luchini – liée à une autre forme de jeu (médiatique) – se serait trop confondue avec le rôle à l'écran, et aurait donc en quelque sorte 'faussé' l'adéquation entre l'acteur et le personnage représenté (personnage qui, en plus, se veut très proche de la réalité).

Parmi les évènements qui ont échappé à l'acteur au sein de son parcours, rappelons aussi celui de n'être jamais entré à la Comédie-Française, alors que l'acteur l'a souhaité et demandé à plusieurs reprises : « […] Ma démarche était fondée par le fait que je pense qu'un acteur sans le répertoire, cela n'a pas de sens, dira-t-il en 2014. Une dernière fois j'ai tenté ma chance, auprès de Muriel Mayette-Holtz, et la réponse a été la même : « Non, ce n'est pas votre place. » Ils avaient certainement raison... Et la question ne se pose plus : j'ai 62 ans et j'ai des frais[1298] ! ». Ce désir, qui révèle avant tout celui d'entrer plus profondément encore dans le répertoire du théâtre français : « […] j'aurais bien passé deux trois ans dans la troupe, confiait Luchini en 1999, pour jouer un Labiche et puis *Le Misanthrope*[1299] », s'associe à celui d'intégrer le collectif, type de travail et de jeu que l'acteur a (au théâtre tout au moins) finalement très peu réalisé. Surtout que plutôt de voir cette opportunité comme une ascension

[1296] Au même titre d'ailleurs que certains humoristes (Michel Boujenah, Gad Elmaleh, Florence Foresti…).
[1297] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 16.
[1298] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *loc.cit*.
[1299] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Tout le monde cherche de l'être" », *loc.cit*.

(et donc une recherche de profit ou une affaire d'ego), l'objectif de l'acteur était plutôt de se familiariser davantage avec des « petits rôles » et donc, de quitter quelques temps ce travail exigeant, pointu, que représente le seul en scène : « et puis faire comme chacun, jouer de petits rôles, de tout petits rôles[1300]... » explique en effet Luchini. Or d'après celui-ci, si les administrateurs de l'institution ont eu des réticences, c'est parce qu'il jouait aussi pour le cinéma : « Bien sûr, cela suppose de renoncer à des tournages, à beaucoup d'argent, mais lorsque j'ai demandé à Jean-Pierre Miquel pourquoi ne pas prendre des acteurs connus, des acteurs de cinéma, je n'ai pas eu de réponse... Mais j'avais peut-être une mauvaise idée... Je pense pourtant qu'un acteur est en danger, hors du théâtre. La place d'un acteur c'est d'être dans un endroit clos appelé scène. Et j'avais envie d'être dans un théâtre[1301] ». Ce désir de troupe, l'acteur le confie également dans son autobiographie en 2016 lorsque, relatant un entretien avec Christophe Ono-dit-Biot[1302], Luchini explique comment il a croisé Denis Podalydès[1303] et Jean-Louis Trintignant qui s'apprêtaient alors à réaliser un spectacle sur *Le Bateau ivre* de Rimbaud[1304] : « Quand je songe […] à Denis Podalydès, à Jean-Louis Trintignant, à cette bande, je les envie. Ils forment un groupe et je suis seul. L'hystérie séduit, domine et isole. […][1305] ». Ce regret, qui s'est estompé au fil des années, « J'ai fait ma propre Comédie-Française, ma petite Comédie-Française. Et puis pour entrer au Français, je suis encore trop Alceste…alors qu'il faut être Philinte[1306] ! » explique l'acteur, soulève pourtant la question du « pourquoi ». Pourquoi Fabrice Luchini, acteur de théâtre le plus emblématique d'un certain répertoire, n'avait-il pas sa place à la Comédie Française ? Pour répondre en partie à cette question, nous avons donc cherché sur quels critères sont recrutés les acteurs, véritables salariés de l'institution, et réciproquement, ce qui motive les candidats à l'intégrer.

L'acteur y est d'abord engagé par l'administrateur comme pensionnaire puis, tous les ans, le comité d'administration, représentant la *Société des comédiens-français* (composé de six comédiens et de l'administrateur général), se réunit pour décider si celui-ci reste pensionnaire, est renvoyé (l'institution utilise même le terme 'dégagé') ou s'il devient sociétaire pour cinq ans (renouvelables sans limite). La plupart des comédiens viennent des grandes écoles de théâtre de France (le Conservatoire de Paris, l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg, l'Ecole

[1300] *Ibid*.
[1301] *Ibid*.
[1302] Directeur adjoint de la rédaction de l'hebdomadaire *Le Point.*
[1303] Sociétaire de la Comédie-Française.
[1304] Jean-Louis Trintignant, alors âgé de 85 ans et trop fatigué, déclinera ensuite la proposition.
[1305] Fabrice Luchini, in *Comédie Française, ça a débuté comme ça, op.cit.*, p. 21.
[1306] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *loc.cit.*

du Cours Florent et le Studio-Théâtre d'Asnières) mais il arrive parfois que certaines recrues aient un parcours plus atypique. Ce fut le cas par exemple pour Elliot Jénicot, humoriste et acteur belge, repéré en 2011 grâce à son *one-man show* comique (*J'me sens très glad*) et pour Pierre Niney (maintenant acteur, réalisateur et scénariste français), pensionnaire de 2010 à 2015 et repéré quant à lui grâce au cinéma, lors du tournage du film *J'aime regarder les filles* de Frédéric Louf. Intégrer la troupe repose autant sur un savoir-faire (une excellente maîtrise de la langue, le fait de savoir passer d'un répertoire, d'une esthétique, d'un type de rôle à l'autre…) que sur un savoir-être, celui de vivre en groupe : « Lorsque le rideau se lève, ce n'est pas tant l'addition de talents individuels que l'on salue que la Troupe elle-même[1307]… » trouve-t-on en effet sur la page de présentation du site internet de l'institution. Muriel Mayette, patronne du Français de 2006 à 2014, explique même : « Appartenir à une troupe n'est pas quelque chose de neutre. Cela dépend de la capacité de chacun à vivre avec les autres. Lors d'un rendez-vous, je préviens : "On ne vient pas pour essayer. On fait un choix". […] Tout le monde n'est pas fait pour le Français […]. Les contraintes sont fortes et c'est très fatigant. On peut s'y sentir à l'étroit et même y éprouver une sensation d'étouffement[1308] ». Une chose pourtant motive les comédiens : le fait que la troupe ait le privilège d'être permanente et donc de garantir un salaire régulier et non négligeable, « le sociétaire le plus récent est payé environ 3160 euros par mois (chiffres donnés en brut), trouve-t-on en effet dans un article du *Figaro*, tandis qu'un sociétaire situé en haut de l'échelle peut recevoir jusqu'à 3800 euros[1309] ». « Du côté des comédiens pensionnaires, il y a cinq échelons. Celui qui est situé au bas de l'échelle touche un salaire de 1830 euros, celui situé au plus haut en perçoit 3290. Leurs 'feux'[1310] vont de 55 à 74 euros à Paris et de 288 à 292 euros en tournée[1311] ». Outre ces salaires attrayants, la troupe garantit aussi la sécurité de l'emploi car elle possède un statut à part, très différent notamment de celui des intermittents du spectacle.

[1307] « Comédie-Française, la troupe », [En ligne], disponible sur : https://www.comedie-francaise.fr/fr/fonctionnement-troupe#.
[1308] Muriel Mayette, « Comédie-Française L'entrée des artistes », propos recueillis par Laurence Liban, *L'Express*, n° 3206, mercredi 12 décembre 2012, pp. 128-130.
[1309] Chiffres extraits de l'article de Nathalie Simon, « Le statut très envié de la Comédie Française », *Le Figaro*, n° 19973, vendredi 17 octobre 2008, p. 30. « Ils touchent en outre un "feu" (un cachet) à chaque représentation. À Paris, il varie de 115 à 169 euros, mais en tournée, il atteint de 206 à 275 euros. Il peut s'y ajouter ce que l'on appelle les "partages", soit un intéressement sur l'excédent des recettes sur les dépenses de la Comédie-Française » précise l'auteure.
[1310] Le 'feu' au théâtre est une gratification que reçoit l'acteur en plus de son salaire. L'expression trouve en effet son origine dans l'histoire du théâtre, de la Comédie Française notamment, qui, en 1682, versait à ses comédiens du bois pour chauffer leur loge. En 1760, le 'feu' se transforme ensuite en le montant de deux livres.
[1311] Nathalie Simon, « Le statut très envié de la Comédie Française », *loc.cit*.

Mais penchons-nous à présent sur la valeur esthétique de la Comédie Française. Outre son riche passé historique : elle fut fondée en 1680 par Louis XIV et regroupait à sa création trois troupes parisiennes dont celle de Molière[1312], ce dernier reste donc la figure emblématique de la maison et, comme dit précédemment, la source de ce que celle-ci souhaite préserver : le répertoire français[1313]. « Aujourd'hui encore, être joué à la Comédie Française dans la salle Richelieu est une consécration pour un auteur : son texte entre officiellement au répertoire[1314] » rappelle Muriel Mayette :

> La Comédie-Française a pour mission de faire entendre le répertoire. Molière, Marivaux, Victor Hugo… le filtre des ans a imposé des auteurs qui nous semblent faire incontestablement partie du patrimoine. Ma principale tâche est de faire vivre ce répertoire, mais aussi de l'enrichir et de le renouveler. Avant d'être joué pour la première fois salle Richelieu, et ce faisant d'entrer au répertoire, un texte passe par un processus de sélection bien précis[1315].

Jouant ces classiques, qui garantissent le succès (« [n]ous savons d'emblée qu'une pièce de Molière fera salle comble, poursuit l'ancienne administratrice. C'est un *blockbuster* qui nous permet d'optimiser la recette[1316] […] »), l'établissement, dont les places sont finalement peu chères (« [c]ontrairement à une idée reçue, la Comédie-Française n'est pas chère : les places vont de cinq à trente-sept euros, prix modéré pour une sortie culturelle de grande qualité à Paris[1317] »), peut aussi varier son répertoire en y faisant jouer des auteurs plus contemporains. Le prix des places et cette riche programmation ont aussi pour but de donner accès au plus grand nombre. Si la force de l'institution repose sur ses acteurs (comme ce fut le cas à l'époque), l'intégration d'un nouvel élément dans la troupe se fait pourtant de manière minutieuse et s'il n'est pas évident d'y entrer, il est encore moins facile d'y rester. « Pour décrire le fonctionnement de la troupe, poursuit en effet Muriel Mayette, nous utilisons une formule certes abrupte mais qui a le mérite d'être explicite : "l'administrateur engage, les acteurs dégagent"[1318] ». Ensuite, comme dit précédemment, ce qui compte surtout pour l'institution, c'est davantage la troupe, plus que l'individualité de chaque acteur ; ses administrateurs

[1312] La troupe du Palais-Royal.
[1313] « La Comédie-Française tire son nom du privilège exclusif dont elle jouissait lors de sa création : jouer en langue française face à son rival, le théâtre italien de la commedia dell'arte. En fondant cette institution, le pouvoir royal prenait pour la première fois en charge le théâtre », Muriel Mayette et Jérôme Lamy, « Le 'Français', ce paquebot... », in *Le journal de l'école de Paris du management*, n° 84, Association des amis de l'Ecole de Paris, Paris, avril 2010, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-dumanagement-2010-4-page-24.htm, p. 24.
[1314] Muriel Mayette, « Le 'Français', ce paquebot... », *ibid*.
[1315] *Ibid*., p. 25.
[1316] Jérôme Lamy, *ibid.*, p. 28.
[1317] *Ibid*., p. 27.
[1318] Muriel Mayette, *ibid.*, p. 25.

affirment d'ailleurs que certains egos ne sont pas prêts à accepter cette particularité. C'est ce que note à nouveau Muriel Mayette :

> À la Comédie-Française, c'est en effet la troupe qui est la 'star', plus que les individus. Notre emblème est une ruche assortie de la devise *simul* et *singulis*, c'est-à-dire être ensemble et être soi-même. L'acteur doit savoir exprimer sa personnalité tout en se fondant dans le groupe, ce dont certains ego s'accommodent d'ailleurs mal. Pour sa part, l'administrateur doit s'assurer que dans cette ruche, personne ne fasse d'ombre aux autres. Je m'attache par exemple à ce que chaque acteur ait un moment fort à jouer au cours de l'année. C'est à ce moment que la troupe peut 'dégager' des acteurs[1319].

La vie au sein de celle-ci crée alors des relations entre les acteurs qui s'appuient sur des bases minutieuses et subtiles ; il s'agit d'être 'adopté' par elle, c'est-à-dire s'intégrer au processus d'un travail collectif. Le talent individuel ne suffit donc pas et peut même parfois nuire à l'esprit d'ensemble si le niveau d'un comédien s'élève trop par rapport à ses camarades (puisqu'alors, il fait de l'ombre aux autres) et, comme le dit Muriel Mayette, si l'acteur « est trop autonome » ou si au contraire « il devient trop vite bon camarade ». « La vie en troupe est délicate, conclut-elle, l'acteur doit avoir assez de personnalité pour être respecté mais assez de souplesse pour jouer le jeu du groupe, ne pas se faire enfermer dans son rôle et savoir évoluer. Un acteur entré jeune et plein de fougue à la Comédie-Française peut être gagné par une certaine aigreur à quarante ans s'il n'a pas joué de rôle emblématique. Les autres peuvent ressentir cette aigreur et vouloir se séparer de lui[1320] ». Autre aspect encore : la médiatisation – quelle qu'elle soit –, est un critère en termes de recrutement : un comédien trop médiatisé ne sera pas choisi, et pourtant et inversement, la troupe se sert volontiers de la reconnaissance publique et médiatique d'un de ses membres puisqu'alors, c'est l'image de l'institution qui en bénéficie. Mais comme il faut 'penser collectif', l'acteur de la Comédie Française peut parfois passer à côté de certaines opportunités (cinématographiques notamment) puisque pour s'absenter afin de participer à un tournage, il doit poser des congés. Ces renoncements à certains choix de carrière – surtout pour les jeunes acteurs – , débouchent alors sur une autre réalité : celui, par manque d'expérience, de ne plus se remettre en question, comme le précise Murielle Mayette : « Les statuts de pensionnaire et de sociétaire offrent aux comédiens une reconnaissance sociale. Ils donnent la possibilité aux acteurs de pratiquer leur métier toute l'année, mais présentent en contrepoint le risque qu'ils ne se remettent plus en question[1321] ». Ainsi, ce sont souvent les acteurs qui partent

[1319] *Ibid*.
[1320] *Ibid*., p. 28.
[1321] *Ibid*., p. 25.

d'eux-mêmes par besoin de jouer autre chose, autrement, et pour obtenir une reconnaissance autre que celle offerte par le Français. En allant travailler pour le cinéma ou la télévision, « [l]es acteurs y trouvent une reconnaissance du public que la troupe ne leur offre pas, note encore Muriel Mayette. Je m'efforce donc de sortir autant que possible les acteurs de l'anonymat et, pour éviter les jalousies, de valoriser ceux qui n'ont pas de reconnaissance médiatique[1322] ».

Si l'on s'en tient aux conditions suivantes : ne pas avoir d'ego, ne pas être un acteur trop autonome ni trop 'bon camarade', ne pas être 'trop talentueux' au risque de faire de l'ombre aux autres et ne pas être trop médiatisé, le refus (par deux fois) des administrateurs de la Comédie Française à intégrer Fabrice Luchini au sein de la troupe peut alors apparaître soit comme une évidence : acteur solitaire (et autonome) au théâtre, très médiatisé ; soit contradictoire : Fabrice Luchini est décrit comme étant un très bon partenaire de jeu dans ses rôles collectifs et ce, aussi bien au cinéma (entre autres par ses nombreux rôles dans des films choraux – *Paris*, *Astérix et Obélix*, *Beaumarchais l'insolent*, *Le Bossu*…) que sur scène (*Art*, *Une heure de tranquillité*…). Si l'on peut donc comprendre en partie les réticences associées à la personnalité ou encore au comportement (pour le coup, médiatique), on comprend pourtant nettement moins que les valeurs décrites plus haut (rendre compte d'un répertoire, afficher une certaine modernité, posséder une excellente maîtrise de la langue française…) n'aient pas été privilégiées pour le choix d'un tel acteur y répondant (la modernité chez Luchini résidant tout aussi bien dans certains textes choisis – Philippe Muray[1323] par exemple – que dans le langage adopté). Ce rapport à la langue et l'usage qu'en fait l'acteur dans son ensemble en l'étirant entre parler populaire et langage soutenu, ajoutée à cela cette oscillation perpétuelle entre le théâtre et le cinéma et même, d'une certaine manière, au fait que Fabrice Luchini soit (ou était) très présent dans les médias, correspondent d'ailleurs très bien à la description faite par Muriel Mayette de l'institution telle qu'elle était à l'époque :

> Par le passé pourtant, les comédiens du Français étaient connus du grand public. Les premiers acteurs du cinéma muet venaient de la Comédie-Française. Puis, il y a une trentaine d'années, le cinéma s'en est détourné au profit de comédiens dont l'attitude et le parler étaient jugés plus proches de la vie réelle – posture qui a d'ailleurs influencé le théâtre en retour. Aujourd'hui, le cinéma renoue avec les acteurs de théâtre car ils lui apportent un sens de la phrase et du rythme. Ils introduisent une certaine distance qui permet de créer un imaginaire plus riche[1324].

[1322] *Ibid*., p. 29.
[1323] Rappelons son spectacle *Fabrice Luchini lit Philippe Muray*, *loc.cit.*
[1324] Muriel Mayette, « Le 'Français', ce paquebot... », *op.cit*., p. 29.

De plus, la Comédie Française actuelle tente d'élargir ses propositions : « [j]e préfère un spectacle qui, même s'il n'est pas parfaitement abouti, provoque une réaction chez le spectateur, à un spectacle parfaitement lisse où il ne se passe rien[1325] » affirme à nouveau Muriel Mayette, comme si ce qui était recherché serait une forme de spectacle plus populaire, davantage tourné vers le divertissement, tel que le propose Fabrice Luchini, par le langage et la dimension ludique, dans ses seul en scène ou dans certains de ses rôles au cinéma. « Certains spectateurs sont aussi déroutés par la diction de nos jeunes acteurs, qui n'est plus celle de leurs aïeuls, poursuit Mayette, là encore, nous sommes le reflet de la pratique moderne du théâtre où s'est imposée une certaine forme de 'parler vrai', sous l'influence du cinéma en particulier ». En cela, la Comédie Française aurait donc beaucoup à recevoir de Fabrice Luchini qui parvient à concilier ces deux formes d'art et de langage et par là-même, à instaurer ce lien entre tradition et modernité tel que le soulève enfin l'ancienne administratrice : « [o]n entend souvent dire que la Comédie-Française incarne la tradition. Schématiquement, cela se résume dans l'esprit des gens à des spectacles assez peu dérangeants, en costumes d'époque, où l'on entend la belle langue française sans être véritablement ému. Or, nous ne sommes pas dépositaires d'une tradition de jeu et de mise en scène. La Comédie-Française a pour mission d'être un théâtre de répertoire mais aussi de se renouveler et de s'emparer de la modernité[1326] ».

Voyons enfin comment l'acteur, tout au long de sa carrière, a été récompensé. Nous avons établi ci-dessous un tableau qui réunit, de 1985 à 2017, les prix obtenus au théâtre et au cinéma (*Molières, Césars* et autres) ainsi que les nominations s'y attachant.

[1325] *Ibid*.
[1326] *Ibid*.

CINEMA				
	Césars			**Autres prix et nominations**
Année	*Nominations* « meilleur acteur »	*Nominations* « meilleur acteur dans un second rôle »	*Lauréat* « meilleur acteur dans un second rôle »	
1985		*Les Nuits de la pleine lune* (Rohmer)		
1991	*La Discrète* (Vincent)			**Prix** Jean Gabin
1993		*Le Retour de Casanova* (Niermans)		
1994			*Tout ça…pour ça !* (Lelouch)	
1995		*Le Colonel Chabert* (Angelo)		
1997		*Beaumarchais l'insolent* (Molinaro)		
2007				**Prix** Saint Georges d'argent du Festival international du film de Moscou pour *Molière* (Tirard)
2008		*Molière* (Tirard)		
2013		*Dans la maison* (Ozon)		**Nominé pour le prix** du cinéma européen pour *Dans la maison* (Ozon)
2014		*Alceste à Bicyclette* (Le Guay)		**Nominé pour le prix** Globe de cristal (meilleur acteur) pour *Alceste à Bicyclette* (Le Guay)
2015				**Prix** Coupe Volpi « meilleure interprétation masculine » / Festival de Venise pour *L'Hermine* (Vincent)
2016	*L'Hermine* (Vincent)			**Nominé pour le prix** Lumières (21è cérémonie) / « meilleur acteur » pour *L'Hermine* (Vincent)
2017	*Ma Loute* (Dumont)			

THEATRE		
Année	**Nominations aux Molières (et Molière d'honneur)**	**Autres récompenses (théâtre et littérature)**
1987		révélation théâtrale masculine pour *Voyage au bout de la nuit* de Céline
1988	meilleur comédien dans un second rôle pour *Le Secret* de Bernstein	
1989	meilleur comédien pour *Voyage au bout de la nuit* de Céline	
1994		Prix du jeune théâtre Béatrix Dussane-André Roussin pour *Voyage au bout de la nuit* de Céline
1995	meilleur comédien pour son rôle dans *Art* de Yasmina Reza	
2002		Prix du Brigadier pour sa reprise de *Knock* de Jules Romains
2012		Prix Plaisir du théâtre
2015		Prix Beaumarchais du Figaro pour *Poésie ?*
2016	**Molière d'honneur**	Prix La Coupole pour son ouvrage *Comédie Française, ça a débuté comme ça*
2017		Globe de cristal de la meilleure pièce de théâtre pour *Poésie ?* Globe de cristal du meilleur comédien pour *Poésie ?*

Si l'on compte d'abord d'une façon générale, on voit que Luchini a, depuis 1985 et jusqu'en 2017, obtenu 11 prix et reçu 18 nominations. Bien avant *La Discrète*, ces dernières sont au nombre de quatre : une aux *Césars* pour le film de Rohmer (*Les Nuits de la pleine lune*) et trois pour son travail au théâtre (deux pour *Le Voyage au bout de la nuit*, une pour *Le Secret* de Bernstein). En 1991, soit un an après la reconnaissance du public et de la critique, Luchini reçoit une nomination aux *Césars* pour le meilleur acteur dans *La Discrète*, mais aussi le prix Jean Gabin (devenu depuis le Prix Patrick Dewaere & Romy Schneider) décerné par des journalistes et dont le but est de récompenser deux jeunes acteurs dont le talent a été particulièrement remarqué durant l'année. On le voit : de 1985 à *La Discrète*, Luchini est donc d'abord récompensé pour son travail au théâtre et pour ses rôles dans des films d'auteur. Ensuite, de 1993 aux années 2000, sa reconnaissance s'oriente davantage vers ses rôles au cinéma : 4 désignations, dont le *César* (le seul qu'il ait reçu jusque-là) pour *Tout ça… pour ça* de Claude Lelouch, et trois nominations pour *Le Retour de Casanova*, *Le Colonel Chabert* et *Beaumarchais, l'insolent*. Mais dans le même temps, l'acteur continue à être distingué grâce au théâtre : prix du jeune théâtre Béatrix Dussane-André Roussin pour *Le Voyage* et une nomination aux Molières pour son rôle dans *Art* de Yasmina Reza. Notons également la

prépondérance des films historiques (donc choraux) et son rôle dans une pièce de théâtre collective ; qui nous permet de confirmer l'idée que Luchini n'est pas, en tous cas par les professionnels et pas encore à cette époque, cantonné à cette image d'acteur solitaire dont nous avons parlé. Jusqu'en 2012, les choses semblent se stabiliser : l'acteur reçoit autant de gratifications venues du théâtre (un prix pour son rôle de *Knock* en 2002, le prix Plaisir du théâtre en 2012) que du cinéma (un prix – Saint Georges d'argent – et une nomination aux Césars pour son rôle dans *Molière*). On remarque alors encore une fois le caractère collectif des œuvres. C'est à partir de 2013 que les choses semblent à nouveau évoluer. En effet, les récompenses proviennent de films où Luchini occupe le rôle principal (*Dans la maison, Alceste à bicyclette* et *L'Hermine*) et d'une œuvre théâtrale où l'acteur est à présent seul en scène (*Poésie ?*). C'est que la *persona* de l'acteur au théâtre est caractérisée, depuis *Les Femmes du sixième étage*, par des personnages de grande envergure (bourgeois, professeur, acteur, avocat), imposants, définis socialement et incarnés par ce qui est maintenant significatif de l'image de l'acteur à l'écran : le pouvoir du langage et de la langue française. Luchini est devenu, sur scène comme au cinéma, un être de discours et il semble ne plus avoir besoin d'autres acteurs pour transmettre cette qualité première et fondamentale qui lui est propre. Un film contredit néanmoins cette idée : *Ma Loute*, pour lequel l'acteur fut nominé aux Molières en 2017. Car dans ce film – et revenons pour cela au tableau précédent – l'acteur partage l'affiche avec une de nos grandes stars féminines : Juliette Binoche. On ne peut donc pas affirmer qu'il en est l'acteur principal. Et pourtant, si on regarde la place des noms sur le générique (ici de fin), Luchini est à la première place, Juliette Binoche n'arrivant qu'en second.

Concernant ces prix et nominations, l'acteur ni ne s'en réjouit, ni regrette d'être davantage récompensé et affirme ainsi :

> Oui, en général, je ne suis pas reconnu par ces gens... Je vais vous faire une réponse qui est au-delà de la sincérité : ne pas être nommé, c'est une bonne nouvelle, ça évite de se prendre la tête. Je pourrais dire, comme Marielle, que je ne suis pas un acteur de loterie. Mais je ne suis ni pour ni contre, ces cérémonies n'ont pas d'intérêt suffisant pour qu'on soit pour, et pas d'intérêt suffisant pour qu'on soit contre. Ah, la vanité narcissique du métier[1327] !

[1327] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *loc.cit.*

> Mon absence aux Molières, c'est vrai que c'est spectaculaire. Les spectacles que je joue, je les joue très longtemps, beaucoup de gens y vont, on pourrait manifester une petite tendresse envers moi. Mais non, ils n'en ont jamais eu envie[1328].

Définir un acteur comme star de cinéma et/ou de théâtre impose de s'intéresser à ce que l'acteur (ou l'actrice) véhicule ou a véhiculé tout au long de sa carrière, c'est-à-dire – pour reprendre encore les termes de Richard Dyer – « le type », « le terrain sur lequel s'est bâtie l'image d'une star[1329] ». Mais l'aura de celles-ci transparaît aussi par leur propre personnalité, souvent utilisée dans les films, ce qui pose ainsi la question de la dialectique de l'acteur, c'est-à-dire, et pour reprendre cette fois les mots d'Edgar Morin, « du rôle où s'épanouira la star[1330] ». Chez Fabrice Luchini, ces notions fonctionnent parfaitement (incarnation d'une identité nationale par la langue française, sa place dans les cultures savante et populaire, rôles écrits pour lui – et *persona* très forte –, proximité avec son public…), d'autant plus que l'acteur a pris le parti de 'jouer' également dans la sphère médiatique. En revanche, un aspect de la définition ne correspond pas : il n'existe aucun « attirail d'objets de collection[1331] » le concernant et aucun « diminutif[1332] » (Vincendeau) de son nom ou de son prénom. Enfin, comme dit en introduction, le fait qu'on connaisse très peu la vie privée de Luchini et que celle-ci n'est pas un moyen pour promouvoir les films ou ses spectacles, la définition donnée par Edgar Morin : « Leur vie privée est publique, leur vie publique est publicitaire, leur vie d'écran est surréelle, leur vie réelle est mythique[1333] » ne s'applique pas pour un tel acteur, comme cela peut l'être ou a pu l'être chez des stars comme Brigitte Bardot ou encore Maryline Monroe. Pourtant, nous allons voir qu'elle peut être utilisée sous une certaine forme.

C.III.3. Une image entre contradictions et certains types sociaux.

L'image d'un acteur-star, multiple et composite chez Luchini, renvoie indéniablement à certaines contradictions idéologiques, « contradictions que l'image vise à 'gérer' ou à résoudre[1334] », note Richard Dyer. Dans les films, la star n'incarne alors pas seulement des

[1328] *Ibid*.
[1329] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 62.
[1330] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit*., p. 18.
[1331] « Les stars sont partie intégrante de la culture populaire des Français. Elles dont rattachées à des événements et à des objets qui entretiennent une "communauté imaginaire" nationale par tout un attirail d'objets de collection – photos, affiches, étoffes et bibelots, timbre-poste et cartes téléphoniques. », Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 43.
[1332] « Les stars […] sont fréquemment appelées par un diminutif », note à nouveau Vincendeau, *ibid*., p. 29.
[1333] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit*., p. 13.
[1334] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 29.

personnages, mais aussi et plus précisément des stéréotypes, ou types sociaux, qui révèlent des composantes présentes chez tout individu vivant en société. Chez Luchini, ce mécanisme se déroule surtout autour de ses rôles comiques. « On sait que le phénomène de la star est fondé, entre autres, sur une synthèse entre vie privée et image publique[1335] » affirme Ginette Vincendeau. Au cinéma, le spectateur ne peut réellement savoir ce qui est réel ou non. Pour creuser cette idée, prenons comme support la série *Dix-pour-cent* (où est apparu Luchini dans un épisode) car le principe même de celle-ci est de présenter les stars dans leur propre individualité. Et pour voir réellement quelles sont les « contradictions » et les codes sociaux véhiculés par Luchini, soit au théâtre, soit au cinéma, soit même encore dans les médias, revenons sur certains traits propres à l'acteur, sur la manière dont les réalisateurs les utilisent dans les films écrits pour lui, et plus généralement sur la technique empruntée à Francis Weber : celle de donner toujours le même pseudonyme aux personnages. Enfin, notons que depuis 2019, Fabrice Luchini incarne également des types sociaux liés à la politique ; analysons comment il s'inscrit par conséquent dans un certain contexte historique et culturel où il véhicule là aussi une certaine signification sociale.

On l'a dit à maintes reprises, l'image de Fabrice Luchini est on ne peut plus ambigüe, puisque certains articles vont le présenter sous le caractère histrionique véhiculé et d'autres au contraire le placer aux côtés de grands noms incarnant alors des figures davantage intellectuelles (le critique littéraire, historien de l'art et de la littérature Marc Fumaroli, le philosophe Michel Onfray…). Même chose dans l'univers théâtral : quand on pense à Luchini, on pense aussi à Louis Jouvet ou Jean-Laurent Cochet, et pour le cinéma où son nom est aussi associé à Éric Rohmer, voir Sacha Guitry – ces personnalités incarnant elles aussi une dimension savante et/ou littéraire qui s'éloigne de celle, plus populaire, incarné également par l'acteur dans ces deux sphères. Aussi, lorsque Dyer affirme que « [c]e qui est important chez une star, c'est sa spécificité et sa représentativité, Autrement dit, les stars correspondent à des types sociaux[1336] », on voit qu'appliquer cela à Luchini devient problématique, tant son image en réunirait différents aspects. De ce point de vue, Fabrice Luchini est un des rares acteurs à ne pas être cantonné à un seul type social puisqu'à chaque fois, une image en appelle une autre (différente) et inversement. Il n'est donc pas étonnant de trouver – cette fois parmi les fans de l'acteur – des descriptions de celui-ci qui font référence à cette double appartenance :

[1335] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France, op.cit*., p. 33.
[1336] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien, op.cit*., p. 42.

> Bonjour à toutes et tous. Merci de m'avoir accepté dans votre fan club. Ce que j'aime dans ce personnage c'est cette double facette dont il fait preuve.... Passer de la poésie la plus extrême à un langage des plus cru ne lui pose aucun problème d'autant qu'il le fait avec l'art et la manière sans jamais tomber dans la vulgarité[1337]....
>
> Le public est son talon d'Achille. Il a besoin cet opiacé. C'est sa maladie et son traitement. Mais sans cela serait-il Fabrice, l'acteur ? Que serait-il s'il se retenait ? S'il ne débordait pas y retrouverait-on notre compte ? J'ai parfois cette impression qu'il se donne en spectacle conscient qu'on attend de lui des outrances. Avec lui le spectacle est permanent. Il donne l'impression d'être tout ce qu'on veut excepté un être normal. Au fait… c'est comment un être normal[1338] ?

Nous trouvons même la marque de cette oscillation dans la presse généraliste : « Une interview de Luchini, c'est une conversation à grand spectacle. Un vivifiant brassage d'idées au vent d'un réjouissant cabotinage. Comme un instant de grâce qui oscille, fragile, entre la réflexion et le divertissement[1339] » indique par exemple un article de *Corse Matin*.

Pourtant, certaines corrélations permettent de définir Fabrice Luchini en tant que star et font coïncider son (ou ses) image(s) avec un ou plusieurs types sociaux, et ce, via la dimension comique. Mais les personnages incarnés par l'acteur dans les films comiques étant (pour la plupart) des personnages qui présentent davantage une caricature d'un type social, nous choisissons ici de parler davantage de « stéréotypes », tels que les a étudiés Chloé Delaporte dans un article intitulé « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*[1340] ». Dans celui-ci, l'auteure affirme la chose suivante : « La stéréotypisation est une opération banale dans la construction d'un univers fictionnel, parce qu'elle repose sur le partage de références communes facilement saisissables et identifiables », ajoutant même qu' « [a]u sein des formes comiques, elle n'a pas pour seul but de permettre au lecteur ou spectateur de construire la *diégèse* : elle peut, en soi, servir de ressort comique par la présentation caricaturale qu'elle implique des éléments diégétiques, par exemple

[1337] Propos recueillis sur le groupe facebook « Fan club de Fabrice LUCHINI ! », [En ligne], publié le 25 juin 2021, disponible sur : https://www.facebook.com/groups/242757292531.
[1338] *Ibid*.
[1339] « Fabrice Luchini : "Je déteste l'indignation à peu de prix" », *Corse Matin*, [En ligne], publié le 14 novembre 2010, disponible sur : https://www.corsematin.com/articles/fabrice-luchini-je-deteste-lindignation-a-peu-de-prix-13279.
[1340] Chloé Delaporte, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* », *Mise au point*, [En ligne], publié le 02 mai 2017, disponible sur : http://journals.openeditio n.org/map/2271.

des personnages[1341] ». Aussi, lorsqu'on parle de rôles comiques, chez Fabrice Luchini mais aussi chez les acteurs en général, il semble qu'il faille les accepter au sens large du terme. C'est d'ailleurs ce que fait également Edgar Morin dans son ouvrage, au chapitre intitulé « Le comique et la star », chapitre qu'il consacre aux « idiots » du cinéma occidental : « Si nous élargissons encore, dit en effet Morin, et si nous considérons l'idiot dans son acception large d'innocent, nous découvrons tous les héros comiques, tous les enfants héros de films, et il nous apparaît alors que, si l'on excepte le jeune premier classique, l'idiot est avec l'aventurier un des deux personnages clés du film occidental[1342] ».

Partant de ces constats, et compte tenu des descriptions que nous avons faites des différents personnages incarnés par Fabrice Luchini dans sa filmographie et notamment dans les films comiques[1343] : personnage qui ne sait plus où il en est, à qui l'on fait faire des choses contre son gré (le professeur dans *Dans la maison* vole le document du contrôle de mathématiques…) ou bien qui devient presque fou (le fan dans *Jean-Philippe* lorsqu'il réalise que son idole n'existe plus), le terme d' « idiot » convient parfaitement, surtout pour les rôles où ces personnages sont définis comme 'excentriques'. D'après Morin justement, les héros comiques « […] sont essentiellement des persécutés. Le monde les persécute en effet. Il leur arrive tous les malheurs possibles. Ils attirent et fixent le guignon et le mauvais sort. On aurait pitié et chagrin de leurs souffrances si, précisément, nous n'en riions pas[1344] ». Ce profil colle très bien aux personnages joués par Luchini : soit à l'hypocondriaque du film de Lelouch, soit à l'avare de celui de Le Guay, soit même au professeur manipulé de celui de Ozon. De plus, poursuit Morin, « [l]es héros comiques sont ahuris, naïfs ou idiots. Du moins apparemment, car leur crétinisme ne fait qu'exprimer leur innocence fondamentale[1345] » et ceci correspond aussi au bourgeois dégénéré dans *Ma Loute* : rappelons-nous en effet l'expression du visage de Luchini dans ce rôle (un air ahuri) et de sa démarche qui pourrait s'apparenter à celle du héros comique qui, selon Morin toujours, « mû par ses impulsions, agit comme un somnambule. Le visage de Buster Keaton, la démarche automatique de Charlot trahissent une 'possession' quasi hypnotique[1346] ». De même, le fan dans *Jean-Philippe* qui use de ruses rocambolesques dans le but de révéler son idole au monde entier et qui finalement y parvient, concorde aussi avec la théorie de Morin lorsqu'il émet l'idée suivante : « [c]ette possession qui leur fait faire toutes les gaffes possibles peut aussi

[1341] *Ibid*., p. 1.
[1342] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit*., p. 169.
[1343] Voir pour cela nos parties B.I.1 et B.III.4.
[1344] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit*., p. 172.
[1345] *Ibid*.
[1346] *Ibid*., p. 173.

les conduire au triomphe final. A force de gaffer, par ses gaffes mêmes, le héros comique peut vaincre ses ennemis, et même séduire la femme qu'il aime[1347] ». Enfin, on a vu que la plupart du temps et surtout dans ce type de rôles, la personnalité de Luchini influe sur le caractère comique du personnage ; et c'est aussi ce qu'affirme Morin : « [l]e héros comique est donc bien un héros, au sens plein du terme. La star comique est donc possible, non seulement parce que l'acteur est contaminé par son rôle en même temps que son génie personnel détermine ce rôle beaucoup plus fortement que ne sont déterminés les autres rôles de cinéma, mais parce que sa personnalité s'investit dans la fonction sacrificielle du héros comique[1348] ».

Cependant, chez ces héros qu'incarnent les stars comiques, une part de la nature de leur personnage est à l'opposé des héros habituels : « [l]es héros qu'elles incarnent, dit en effet Morin, « laids, timides, hâbleurs, ridicules, sont le contraire des héros. Et pourtant, sur un registre certes tout différent des stars d'amour, les stars comiques sont elles aussi 'idoles des foules'. Parmi elles est née la plus grande de toutes les stars, si grande qu'elle fait éclater le *star-system* : Charlie Chaplin[1349] ». Dès lors, Morin pose la question suivante : « Comment peut-on 'idolâtrer' des bouffons et des ridicules, des anti-idoles ? Comment s'impose aux foules la personnalité des stars comiques ? ». Et bien tout simplement parce qu'en incarnant le contraire des héros habituels justement, elles incarnent des « caricatures[1350] », plus que des stéréotypes et plus encore que des types sociaux. Ainsi, même si dans la stéréotypisation et selon Chloé Delaporte, « [c]haque personnage est conçu pour incarner un plus large groupe social dont il serait le représentant, jouant un rôle idéal-typique[1351] », « [l]e héros comique, selon Morin, « de même que l'aventurier, cow-boy, gangster, explorateur, représente les valeurs socialement négatives, mais oniriquement positives d'une civilisation bourgeoise et d'un public petit ou grand bourgeois[1352] ». On a donc bel et bien non pas un type social évident et réel mais un reflet sublimé de celui-ci, qui fait en sorte que l'identification par le public s'opère tout de même, mais de manière différente, que pour les héros traditionnels. Or, le rapprochement avec les rôles incarnés par Luchini est palpable : dans *Les Femmes du sixième étage* de même que dans *Potiche*, la figure du bourgeois est en effet caricaturale. Il s'agit d'un 'contre-héros' qui par l'angle du rire, incarne lui aussi certaines valeurs qui s'opposent au héros classique mais

[1347] *Ibid*.
[1348] *Ibid*., p. 174.
[1349] *Ibid*., p. 171.
[1350] *Ibid*.
[1351] Chloé Delaporte, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* », *op.cit*., p. 2.
[1352] Edgar Morin, in *Les stars, op.cit*., p. 170.

qui le placent pourtant dans une certaine catégorie sociologique. Rajoutons aussi, comme le dit Morin, que « [d]u reste, si son tragique est ridicule, son ridicule peut devenir tragique, et implique même un tragique permanent. […] les Charlot, Fernandel, Raimu deviennent aisément les plus pathétiques acteurs de cinéma. Ceux qui savent nous faire rire aux larmes savent le mieux nous faire pleurer[1353] », ce que prouve Luchini dans certains films qui ne se veulent pas comiques compte tenu de la nature du scénario (*Un homme pressé*) et dans lesquels pourtant (peut-être et surtout parce que c'est Luchini qui l'incarne) le personnage fait rire.

Mais venons-en à la série *Dix-pour-cent*. Créée par Fanny Herrero, supervisée par le cinéaste Cédric Klapisch et produite par Dominique Besnehard[1354], elle est diffusée sur *France 2* en 2015. S'inspirant des souvenirs et de l'expérience de Besnehard, ancien agent de stars lui-même, elle met en scène le quotidien de quatre agents artistiques d'une société dénommée ASK, joués respectivement par Camille Cottin, Grégory Montel, Thibault de Montalembert et Liliane Rovère, en charge des carrières de grandes stars ou vedettes françaises. Ces dernières sont incarnées dans la fiction par les acteurs eux-mêmes ; dans la première saison : Cécile de France, Joey Starr, Julie Gayet, Nathalie Baye ou encore Laura Smet, et dans la seconde, diffusée en 2017 : Isabelle Adjani, Juliette Binoche, Virginie Efira, une courte apparition de Sophie Marceau et Fabrice Luchini. Les stars et vedettes jouent donc leur propre rôle (leur personnage, c'est eux-mêmes) et dans le scénario sont intégrés à la fois des faits et aspects réels de leur vie, mais également des éléments fictionnels : « 70 % de vrai, 30 % de fiction[1355] », note en effet Dominique Besnehard. Nous sommes donc bien ici au cœur de la théorie de Dyer qui affirme qu'examiner les « caractéristiques du 'fait d'être star' (*stardom*). C'est la représentation de la vie privée des stars », « [e]n général, précise-t-il, le style de vie fournit la toile de fond de la personnalité spécifique de la star et les détails et évènements de sa vie privée[1356] ». Mais encore une fois, gardons bien à l'esprit que cette vie privée n'est autre qu'une perception soit du public, soit des réalisateurs, qui va engendrée cette image construite, comme le note cette fois Ginette Vincendeau, « [l]a vie privée des stars en question n'est examinée que lorsqu'elle fait partie de leur *persona* connue par les médias. En d'autres termes, poursuit-elle, je ne cherche pas à

[1353] *Ibid*. p. 174.
[1354] Dominique Besnehard est aujourd'hui producteur de cinéma et acteur français. Mais il fut en effet directeur de casting avant de devenir l'un des plus grands agents artistiques français au sein de l'agence *Artmedia* de 1986 à 2006. Ayant travaillé pour de nombreux acteurs, actrices et metteurs en scène, c'est de son expérience et de l'agence elle-même dont s'inspire la série. Il est récemment l'auteur de l'ouvrage *Artmedia, une histoire du cinéma français*, édité chez L'Observatoire, Paris, avril 2021.
[1355] Propos recueillis dans « 'Dix pour cent', l'audace qui paie », *La Croix*, n° 40775, samedi 15 avril 2017, pp. 24-25.
[1356] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 30.

découvrir la 'vraie' personne derrière la star, mais comment la perception de la personne affecte la *persona* de la star et sa réception[1357] ». La série *Dix-pour-cent* se sert de ce procédé pour constituer le scénario.

Avant d'entrer en détails sur ce que nous appellerons tout de même le 'rôle' incarné par Fabrice Luchini dans *Dix-pour-cent*, notons en préambule que c'est la seconde fois que celui-ci tourne pour une série. La première fut en 1989 : *Six crimes sans assassin* réalisée par Bernard Stora, dans la collection « Sueurs froides ». Il s'agissait d'un téléfilm policier dans lequel l'acteur jouait le rôle d'un écrivain en manque d'argent (Simon Lampias), aux côtés de Jean-Pierre Marielle (dans le rôle du commissaire Darnoncourt) et Étienne Chicot (dans le rôle d'un avocat). Le scénario, jugé par l'auteur d'un *blog internet* consacré au téléfilm « quelque peu fantaisiste mais finalement, assez laborieux[1358] » trouve sa force par des dialogues ciselés. Luchini pour sa part occupe déjà un rôle associé à cette *persona* spécifique, puisque touchant à l'écriture : son personnage a la charge de rédiger les mémoires du commissaire. « Marielle fait du Marielle, affirme ainsi l'auteur de ce *blog*. On ne lui en voudra pas. Bien au contraire. Vingt ans après ses débuts, Luchini, lui, continue de nous abreuver de son timbre et de sa verve et offre une formidable interprétation et s'exprime en grande partie sous la forme d'une voix-off revenant sur l'affaire[1359] ». De manière plus générale, Luchini a tourné pour la télévision de 1977 à 1992 : *La Chaîne* de Claude Santelli en 1977, *Le Beau Monde* de Michel Polac en 1980, *Tous en boîte* de Charles Nemes en 1984, *Adieu la vie* de Maurice Dugowson en 1985, *La Fée carabine* de Yves Boisset en 1987, *Les Nuits révolutionnaires* de Charles Brabant en 1988, *Le Procès de Louis XVI* de Maurice Dugowson en 1989 et *Ne m'appelez pas petite* de Jean Becker en 1992. Parmi ces téléfilms, Luchini occupe le rôle principal dans *Le Beau Monde* (Jean-Pierre), *La Fée carabine* (Pastor) et le second rôle dans *Adieu la vie* (Kowal), *Le procès de Louis XVI* (Robespierre) et *Ne m'appelez pas petite* (Thierry, aux côtés de la chanteuse Lio).

Si l'acteur décide de revenir à la télévision dans la série *Dix-pour-cent*, vingt-cinq ans après le téléfilm de Jean Becker, c'est grâce à l'enthousiasme de Dominique Besnehard pour qui il a une certaine affection : « Je n'ai donc pas pu résister à l'enthousiasme de Dominique Besnehard, et puis c'était seulement trois jours de tournage. […] C'est justement aussi par fidélité envers lui que j'ai accepté. […] Il ne m'a jamais fait travailler, nous ne sommes pas

[1357] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, *op.cit*., p. 9.
[1358] « Six crimes sans assassins de Bernard Stora (1990) », [En ligne], publié par *Cinémart* le 7 décembre 2018, disponible sur : http://culture-series.blogspot.com/2018/12/six-crimes-sans-assassins-de-bernard.html.
[1359] *Ibid*.

intimes, mais il est lié au paysage de mon adolescence, de mes moments périlleux, quand on ne voulait pas de moi comme acteur et qu'il essayait de me placer[1360] ».

Dans l'épisode 2 de la saison 2 de la série, celui dans lequel apparaît Luchini, le 'personnage' incarné par l'acteur ne fait pas partie des stars gérées par l'agence ; le sujet de cet épisode va porter là-dessus : voler Luchini à son agence pour que celui-ci accepte d'entrer chez ASK. Pour cela, les employés vont monter un stratagème : faire croire que l'agent actuel de l'acteur (surnommé Brier[1361]) a échoué lors d'une négociation qui aurait pu faire jouer Luchini dans le prochain James Bond, dans un rôle de méchant. Ci-dessous le dialogue correspondant :

Dans le bureau de l'agence, les agents discutent entre eux :

- Bon maintenant il faut discréditer Brier aux yeux de Luchini. Des idées ?
- Il lui manque quoi à Luchini ?
- Rien ! Rien, je ne vois pas, il a tout joué.
- Non, vous savez ce qui lui manque ? C'est une carrière à l'internationale.
- Dans une des *interviews* que j'ai lues il disait que ça l'amuserait de jouer un méchant dans James Bond.
- Et si…c'est un exemple hein…on faisait courir le bruit qu'il est pressenti dans le prochain *James Bond* mais que Brier aurait merdé, genre un contrat bidon, une négo foirée… ?
- Une négligence de Brier ? Une mauvaise communication ?
- Je la connais moi la casting de *James Bond*, j'étais en contact avec elle pour Léa Seydoux. Elle s'appelle Debby Mac Williams.

Un de ces agents va donc se faire passer pour cette Debby Mac Williams et rencontrer l'acteur pour lui annoncer finalement que le rôle a été pris. Parmi les éléments inventés, certains s'inspirent de cas concrets et il s'opère alors un balancement (c'est d'ailleurs la force de cette série) entre ce que le public sait (ou croit savoir) de l'acteur (« ce que la star laisse échapper[1362] » pour reprendre les mots de Dyer) et ce qui pourrait être vrai mais qui ne l'est pas, de sorte que la fiction crée une nouvelle confusion : on ne sait plus, parmi tous ces éléments, ce qui est réel ou non. Concernant les éléments dont les réalisateurs s'inspirent, le premier est le fait que, lors de la création de la série, Luchini n'avait justement plus d'agent : « J'ai été avec un agent pendant trente-cinq ans. Qui était remarquable, affirme en effet l'acteur. Mais je ne l'ai plus,

[1360] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *loc.cit*.
[1361] Nous ne sommes pas sûrs ici de l'orthographe de ce nom, inventé par les réalisateurs.
[1362] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien, op.cit*., p. 63. Les propos dans leur intégralité sont : « C'est 'ce que la presse arrive à savoir', ce que 'la star laisse échapper au cours d'une interview' et qui se retrouve dans les journaux et les magazines (et pas seulement dans les périodiques spécialisés), des entretiens à la radio ou à la télévision, et sous la plume des échotiers ».

effectivement. Je pense que les scénaristes s'en sont inspirés[1363] ». Le second prend naissance au cœur d'un souhait réel de l'acteur, celui de jouer un méchant[1364] : « Oui, j'aimerais jouer un méchant. J'en ai déjà fait un, dans *Le Bossu,* ce sont les meilleurs rôles[1365] », confirme en effet l'intéressé. Ensuite, certains éléments sont tirés de sa *persona*. En effet, alors que la présupposée Debby Mac Williams annonce au personnage de Luchini que le rôle n'est plus vacant, elle lui propose alors celui d'un professeur de français, en Irlande du Nord. Voici l'extrait en question :

> *La prétendue Debby Mac Williams* : Mais pourquoi c'est si compliqué de vous rencontrer ? Vous savez j'ai cru que vous ne vouliez pas me voir ou pire que vous n'aimez pas *James Bond* !
>
> *Fabrice Luchini* : Je ne comprends pas ce qui s'est passé. Je ne comprends pas.
>
> *La prétendue Debby Mac Williams* : Je connais beaucoup d'agents à Paris mais le vôtre, je n'ai presque jamais de contact. Qu'est-ce qu'il fait ?
>
> *Fabrice Luchini* : J'ai aucune idée, je ne sais pas, peut-être c'est le côté international qui l'a inquiété. C'est un régional hein, comme moi : je suis un acteur régional aussi.
>
> *La prétendue Debby Mac Williams* : Ce n'est pas très normal tout ça.
>
> *Fabrice Luchini* : Oui oui, je suis d'accord avec vous, je ne comprends pas. Bon alors ? Racontez-moi.
>
> *La prétendue Debby Mac Williams* : Oui vous avez raison. Ce qui compte c'est de se voir.
>
> *Fabrice Luchini* : Donc c'est le prochain *James Bond*, c'est ça ?
>
> *La prétendue Debby Mac Williams* : Vous feriez un super méchant, don't you think ?
>
> *Fabrice Luchini* : J'adorerai faire ! Vraiment, jouer un méchant dans un *James Bond*, c'est un truc, c'est un rêve, un rêve d'enfance, pour moi ce serait une chose extraordinaire.
>
> *La prétendue Debby Mac Williams* : Oui, mais malheureusement c'est trop tard, le casting est terminé. Ce sera Antonio Banderas.
>
> *Fabrice Luchini* : Je ne comprends pas, pourquoi vous voulez me voir alors ?
>
> *La prétendue Debby Mac Williams* : Je voulais vraiment vous rencontrer. J'ai un petit film indépendant, ça se passe en Irlande du Nord. Pas beaucoup de moyen mais beau, en pleine nature, sous la pluie. On cherche quelqu'un pour jouer le rôle d'un professeur de français. Ça a l'air formidable.

[1363] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *loc.cit*.

[1364] Nous ignorons cependant comment les réalisateurs de la série ont eu écho de ce souhait, si ce n'est que l'acteur l'a en effet déjà incarné, dans *Le Bossu* (Philippe de Broca, 1997), comme le dit ci-après l'acteur, mais aussi et d'une certaine manière dans *Astérix et Obélix au service de sa majesté* (Laurent Tirard, 2012), où Luchini incarne Jules César.

[1365] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *loc.cit*.

Sont utilisées ici deux facettes de la *persona* de Luchini : professeur de français (on pense à ses rôles dans *Paris* et *Dans la maison*) et le fait de se définir lui-même comme un « acteur régional » car il est vrai, Luchini n'a jamais tourné à l'international. La première est même caricaturée : prof de français mais en plus dans un endroit où il pleut, ce qui renvoie à son rôle dans le film de Rémi Bezançon (*Le Mystère Henri Pick*) qui se passe dans un petit village de Bretagne. La mise en scène de ces associations créé donc un effet comique lié à des faits réels issus du parcours de l'acteur. Pourtant, prêter au personnage de Luchini le souhait de jouer au-delà des frontières est totalement inventé, pour la simple et bonne raison que si l'acteur n'a jamais franchi ce pas, c'est – en dehors de son attachement à la langue française – parce qu'il ne parle pas anglais : « Mais pas dans *James Bond*, affirme en effet Luchini. Même si j'aurais adoré faire une carrière internationale, c'est impossible, je ne connais pas un mot d'anglais[1366] ! ». La série joue en partie avec la réalité (celle d'un acte manqué) mais en la sublimant et en ne disant pas la vérité, ce qui donne plus de corps au personnage. Autre élément intéressant : la production l'aurait remplacé par Antonio Banderas. Le contraste entre les deux acteurs est évocateur et risible : Luchini est loin d'être un acteur de films d'extrême action et de violence, tel que peut l'être Banderas (*Desperado*, Robert Rodriguez, 1995 ; *Acts of Vengeance*, Isaac Florentine, 2018). Si ce détail renvoie donc à cette réalité, la comparaison provoque en plus un réel effet comique car le spectateur transpose l'image de Luchini sur celle de Banderas et inversement. Voici ensuite un autre dialogue qui joue une nouvelle fois avec l'image de l'acteur :

> *Lors d'une sortie de scène, le personnage de Luchini rejoint l'agent Andréa Martel :*
>
> *Andréa Martel* : Bonsoir.
> *Fabrice Luchini* : Bonsoir. Vous voulez du thé ?
> *Andréa Martel* : Heu non, merci ça va. Et vous, ça va ? Vous n'avez pas l'air en forme.
> *Fabrice Luchini* : Non je suis assez déprimé. J'ai raté un rôle dans *James Bond*, c'était un rêve d'enfance…du coup, j'ai quitté Brier.
> *Andréa Martel* : Ah bah ça c'est bien.
> *Fabrice Luchini* : Ah mais ne vous emballez pas hein, j'ai quitté Brier mais ce n'est pas pour me remettre avec un autre agent. Je vais faire une pause. Une pause d'agent.
> *Andréa Martel* : C'est-à-dire ?

[1366] *Ibid*.

Fabrice Luchini : Bah c'est-à-dire que je ne vais pas tourner beaucoup dans les mois qui viennent, je vais faire du théâtre, je crois que je ne me débrouille pas trop mal tout seul, je crois que j'ai besoin de personne. Je suis désolée hein, je vous aimais bien Andréa.

Ci-dessus, on a à la fois un renvoi à sa vie privée : le personnage se dit « déprimé », comme l'est parfois Luchini chez lui, mais aussi à son caractère et sa personnalité : il est autonome, autodidacte, « peut se débrouiller tout seul », va se consacrer au théâtre… Tout cela pouvant être dit effectivement dans la 'vraie vie' de Luchini. Ces références surviennent plusieurs fois, comme dans cet autre dialogue : « – Devine qui vient de m'appeler ? Luchini. – A cette heure ? – Non mais c'est un grand insomniaque » ; et dans cette phrase : « il peut très bien se débrouiller sans agent[1367] ». Mais, comme nous l'avons précisé, certains éléments liés à la vie personnelle de Luchini ont aussi été inventés. Aussi, quand Andréa Martel demande à ses collègues de 'récupérer tout ce qu'on sait de Luchini' : « Vous, vous me trouvez tout ce que vous pouvez sur Luchini : projets en cours, contrats, trauma, hobbies, phobies, tout, maintenant ! », il nous est impossible, comme on le voit dans le dialogue ci-dessous, de démêler le vrai du faux, même si nous notons le clin d'œil à la passion effective de l'acteur pour Louis-Ferdinand Céline :

Andréa Martel : Vous avez trouvé quoi sur Luchini ?
Un employé : Moi mes sources sont formelles, il n'a personne en ce moment.
Un autre employé : Il a déménagé il y a trois mois dans un appartement à Montmartre, un immeuble où aurait séjourné Céline, je crois.
Une autre employée : Sinon, il est allergique à la noix de coco.
Andréa Martel : Super. Non mais on ne planifie pas un homicide Camille.
Un employé : Ah sinon, il s'entretient dans une salle de sport du 1er arrondissement, j'ai vu.
Andréa Martel : Ah, bah ça c'est bien, quel jour ? quelle heure ?

Dans la série *Dix-pour-cent*, la vie réelle de Fabrice Luchini est aussi représentée grâce à l'image à l'écran. C'est le cas au moment où Andréa Martel l'attend au bar du théâtre dans lequel il vient de donner une représentation et où on le voit apparaitre, comme à l'accoutumée (et donc, comme si c'était vrai), sortant de scène :

[1367] Extrait de l'épisode de la série.



Fabrice Luchini dans la série *Dix-pour-cent* (Klapisch, 2017).

Vêtu de sa veste de cuir, portant (si l'on remarque bien) un livre à la main gauche (celui, imaginé, de l'objet de son spectacle), ajouté au fait que tous les spectateurs le regardent en souriant : le fossé entre fiction et réalité est alors quasiment inexistant. Série qui présente les stars sous un nouveau jour en les faisant jouer sous un angle différent, *Dix-pour-cent* a donc attiré de nombreuses personnalités qui ont certainement vu là une opportunité et une expérience peu commune : en 2017, « Harold Valentin, coproducteur de *Dix- pour-cent*, ne compte plus les comédiens qui, après avoir vu la première saison fin 2015, se sont portés volontaires pour intégrer la distribution de la série […][1368] » note-t-on en effet dans un article du journal *La Croix*. L'auteur de celui-ci affirmant même que « [l]'humour corrosif et l'autodérision ne rebutent plus[1369] ». D'un point de vue scientifique, cette série met par conséquent très bien en évidence comment la vie privée d'une star est aussi fonction de son image publique, tel que l'expliquent respectivement Ginette Vincendeau et Edgar Morin ; la formule de ce dernier que nous avons évoquée dans notre partie précédente : « Leur vie privée est publique, leur vie publique est publicitaire, leur vie d'écran est surréelle, leur vie réelle est mythique[1370] » fonctionnant en l'occurrence dans ce cas de figure.

Néanmoins, comme précisé, si l'on se penche davantage sur la vie privée de Fabrice Luchini, on se rend compte finalement – et ce, malgré l'image médiatique très forte qu'il véhicule (ou a véhiculé) dans les médias – qu'on ne sait pas grand-chose. L'acteur n'en livre en effet que quelques bribes : « Au réveil, raconte par exemple Luchini, je suis tellement déprimé que je fais un peu de tapis de gym. Ensuite, coups de fil, déjeuner avec ma fille ou des amis, rendez-vous professionnels, travail et, le soir, scène ou consommation de télé jusqu'au bout de la nuit – surtout s'il y a une diffusion ou une rediffusion de 'C dans l'air' avec le fabuleux Yves Calvi

[1368] « 'Dix pour cent', l'audace qui paie », *op.cit.*, pp. 24-25.
[1369] *Ibid*.
[1370] Edgar Morin, in *Les stars*, *op.cit.*, p. 13.

[…][1371] ». En dehors de sa fidélité envers certains réalisateurs, on ignore par exemples quelles sont ses amitiés dans le monde du cinéma ou du théâtre, ses autres passions en dehors de la sphère littéraire et artistique (jardinage, sport... ?). Ainsi, les journaux de la « presse populaire spécialisée[1372] » se heurtent à cette difficulté : « Côté vie privée, l'acteur, extrêmement discret sur ses relations amoureuses[1373] » trouve-t-on ainsi sur le site du magazine *Gala* ; « Très discret sur sa vie privée, Fabrice Luchini est le père d'Emma Luchini, actrice et réalisatrice[1374] » trouve-t-on encore sur celui de *Voici*. Ce dont on s'aperçoit alors, c'est le fait que s'il n'hésite pas à apparaître médiatiquement, ce n'est ni pour se confier, ni pour se présenter tel qu'il est réellement : « Je ne veux pas parler de moi à la télé, j'avance masqué. Je ne veux pas arriver dans mon désarroi véritable, sinon les gens vont se dire : "Il est dingue, ce mec !" S'ils me voyaient, le matin, malheureux, flippé, en train de prendre mes petits corn flakes, avec mon chien à côté de moi... Si j'imposais à la télé cet état psychique délabré, ce serait d'une immense impolitesse[1375] ». Ce n'est pas non plus pour parler de lui, souvenons-nous de la phrase de Marc-Olivier Fogiel : « La vraie difficulté, c'est de le faire parler de lui[1376] ». « Mais heureusement que ma vie, mon identité, ce n'est pas ça, affirme Luchini à propos de son comportement extravagant dans les médias. Je peux dire que je suis exactement comme celui qui va nous lire : perplexe, inquiet et dépressif. Du moins, il faut que je me trouve des raisons d'avancer[1377] ». Dès lors, si on a du mal à imaginer l'acteur dans cet état compte tenu de l'image qu'il nous renvoie au théâtre ou à la télévision, on parvient à le faire quand il compare ces moments à ceux où il travaille : « Dès que je ne travaille pas... J'ai passé la journée dans une hébétude, une fatigue... Sans rebondissement. J'ai fait un pari orgueilleux : me passer de l'ivresse de l'action[1378] ». L'acteur fait souvent part aussi de son rapport douloureux (parfois) avec l'entourage sociétal : « Je ne vais pas bien. Je m'éloigne de mes contemporains, je sais qu'ils sont fous. Mais je suis un misanthrope à deux balles[1379] ». Dans ce cas, et c'est là qu'on l'imagine le mieux, il se replie alors dans ses livres fétiches ou dans sa maison à l'île de Ré, comme le décrivent Gérard Davet et Fabrice Lhomme, journalistes du Monde :

[1371] Fabrice Luchini, « Luchini par Luchini », *loc.cit.*
[1372] Terme utilisé par Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France op.cit*., p. 28.
[1373] Extrait et fin de la biographie consacrée à l'acteur sur le site *Gala*, [En ligne], disponible sur : https://www.gala.fr/stars_et_gotha/fabrice_luchini.
[1374] Extrait et fin de la biographie consacrée à l'acteur sur le site *Voici*, [En ligne], disponible sur : https://www.voici.fr/bios-people/fabrice-luchini.
[1375] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Maux et merveilles », *loc.cit.*
[1376] Marc-Olivier Fogiel, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *loc.cit.*
[1377] Fabrice Luchini, « Le comédien Fabrice Luchini », *loc.cit.*
[1378] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini Maux et merveilles », *loc.cit.*
[1379] *Ibid*.

> Bientôt, Luchini va prendre ses quartiers d'été sur sa chère île de Ré. Il va marcher, lire, travailler sa voix... Déprimer un peu, sans doute. Il ne prendra pas l'apéro, il a horreur de ça, les familiarités, les fêtes obligatoires, cela le ramène à ses angoisses. Il envisage de couper totalement son téléphone portable. D'oublier les bobos parisiens qui hantent son quotidien. Eux aussi l'agacent, le ramènent à sa condition d'animal triste. « Le bobo est heureux », constate-t-il sur le ton du reproche. D'ailleurs, il ne trompe pas sa femme, il veut du fromage de qualité[1380]...

Fabrice Luchini est conscient néanmoins de sa condition et de cette ascension sociale qui a fonctionné grâce à un travail acharné : « J'ai une vie très modeste. Bon, j'ai mis un peu d'argent de côté. Mais, même si j'ai une vie très privilégiée, je n'ai pas de voiture. J'ai une maison à l'île de Ré. J'aime aussi bien les montres. Disons que j'ai le privilège honteux d'avoir beaucoup travaillé depuis l'âge de 14 ans. Une phrase me vient à l'esprit : Jules Renard a dit "Si l'argent ne fait pas le bonheur...rendez-le !"[1381] ». D'un autre côté, il reconnaît ce côté misanthrope incarné par son personnage dans *Alceste à Bicyclette* : « Je suis Alceste qui tend vers Philinte, dit en effet l'acteur. Mais j'ai du boulot ! Alceste, c'est un raseur. Philinte, c'est lui, l'intelligent : "Je prends tout doucement les hommes comme ils sont. J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font"[1382] ».

Il nous semble donc important de revenir sur ce film qui une nouvelle fois joue avec l'image publique de l'acteur. Dans l'émission « Ce soir ou jamais » animée par Frederic Taddeï et diffusée sur *France 3* le 15 janvier 2013 au cours de laquelle l'acteur fut invité à l'occasion de la sortie du film, l'animateur affirme : « Je trouve que ce n'est pas n'importe quel film dans votre filmographie, je ne dirais pas que c'est votre premier rôle tragique mais presque, parce que vous y jouez vous-même. C'est vous là, c'est vous aujourd'hui[1383] ». Les propos de Taddeï confirment l'idée que l'image publique d'un acteur est effectivement faite de constructions que le public (et en l'occurrence ici la sphère journalistique et médiatique) lui attribue et qui sont même dans ce cas fonction des rôles incarnés à l'écran. L'acteur explique d'ailleurs le processus à l'animateur : « D'accord, dit Luchini. Enfin c'est transposé avec Philippe Le Guay qui m'imagine comme Thomas Bernhardt, un peu célinien, une sorte de Trintignant, parce que j'ai toujours beaucoup d'admiration pour la manière dont Trintignant a négocié ces années-là, où il

[1380] Gérard Davet et Fabrice Lhomme, *ibid.*
[1381] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "Au début, personne ne voulait de moi !" », *loc.cit.*
[1382] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : abécédaire d'un esprit rebelle », *loc.cit.*
[1383] Frederic Taddeï, « Luchini Alceste à Ce soir ou jamais Taddeï », [Extrait de l'émission « Ce soir ou jamais » animée par Frédéric Taddeï et diffusée le 15 janvier 2013 sur *France 3*], [En ligne], publié par *montyube* le 20 septembre 2016, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=oLo5e4d2x8c.

s'éloigne, où il n'y a pas que le métier[1384] ». Cela dit, le rôle de Serge Tanneur dans ce film incarne un type social, à savoir dans ce cas de figure : un genre d'acteur qui aurait, à un moment ou un autre de sa carrière, eu envie de 'tout plaquer', d'abandonner le métier. Et en effet, Jean-Louis Trintignant (1930-2022) a eu ce désir, en 1987 (soit à 56 ans), alors qu'il venait défendre à la Mostra de Venise le film *La vallée fantôme* d'Alain Tanner, comme on le note ici dans le journal Paris Match : « Peut-être pour deux ans, peut-être plus, peut-être pour toujours. Je ne sais pas. Je vais arrêter au moins pendant deux ans. […] J'ai envie de vivre une autre vie, j'ai envie de sortir de ce milieu, j'ai envie de voyager en ayant du temps. […] je n'ai plus envie de lire des scénarios, j'ai envie de lire autre chose. Je voudrais ne plus avoir de rendez-vous ponctuels, savoir quand je pars sans savoir quand je rentre[1385] ». Si l'acteur affirme que ce souhait de tout arrêter est en grande partie lié à celui de « faire autre chose », de « voir d'autres gens », certains propos pourtant font référence à cette idée de vouloir se replier, comme le personnage du film de Le Guay incarné par Luchini, loin de tout, reflétant alors ce caractère misanthrope :

> Là où je me sens vraiment bien, c'est dans le désert. […] Ce qui crée l'angoisse, c'est l'agression de tous les sens en même temps. Je ne suis pas un mystique, un adepte des philosophies orientales. Je dis ça seulement pour expliquer ce bien-être que l'on peut éprouver dans le désert, parce qu'il n'y a pas de bruit, parce que la couleur est uniforme et que les formes sont douces. […] je n'ai plus envie. Je crois qu'il y a des choses plus importantes.
>
> Je ne m'informe pas. Je ne dis pas que j'ai raison, mais je ne suis au courant de rien. […] Je vais lire Proust, que j'ai seulement feuilleté, des philosophes... J'ai beaucoup de livres en retard ! J'ai lu de la poésie toute ma vie, mais je vais en lire encore. La poésie, c'est la seule chose qui m'exalte, que je connaisse assez bien. Pour le reste, je suis inculte.

Enfin, la vision du cinéma de cet acteur est proche de celle décrite par Serge Tanneur dans le film :

> On fait trop de films. Il faut faire des films exceptionnels. Quand la photo est arrivée, la peinture a changé. Elle est devenue moins figurative, parce que la photo est imbattable dans le domaine du réalisme. Les peintres ont dû trouver une autre manière de s'exprimer. Le cinéma en est au même point avec la télévision. La télévision va filmer la vie, il ne faut plus que le cinéma raconte la vie. Son terrain d'expression doit être plus onirique, plus poétique. […]

[1384] Fabrice Luchini, *ibid*.
[1385] Jean-Louis Trintignant, « Quand Trintignant avait tout plaqué pour le calme du désert », propos recueillis par Mathieu Clément, *Paris Match*, [En ligne], publié le vendredi 11 décembre 2020, disponible sur : https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Jean-Louis-Trintignant-carriere-cinema-fin-annees-1980-1596081.

> C'est vrai, j'ai des projets pour les années à venir. A une autre époque, j'aurais été très heureux de les réaliser. […] Mais si je ne m'arrête pas maintenant, je ne m'arrêterai jamais.

La réalité a été quelque peu différente – Jean-Louis Trintignant n'a pas 'tout arrêté' mais seulement freiné sa carrière : « Jean-Louis Trintignant reviendra finalement au cinéma en 1989, mais ses tournages seront bien moins nombreux que lors des trois décennies précédentes (alors 4 à 5 films par an !)[1386] ». Ce qui est vrai en revanche, c'est qu'après de nombreux rôles conséquents au cinéma dans les années 1990 (*Trois couleurs-Rouge, Regarde les hommes tomber, Ceux qui m'aiment prendront le train*), il se consacrera davantage à la scène.

Le point que soulève par ailleurs Fabrice Luchini comme quoi Philippe Le Guay 'le verrait un peu comme un à Thomas Bernhard' est également évocateur. Selon Virginie Chaloux-Gendron, auteure d'un mémoire intitulé *« Mais je n'avais pas le droit d'abandonner la partie. » Le récit autobiographique, entre équilibre et déséquilibre. Le cas de Thomas Bernhard*, affirme que l'écrivain et dramaturge autrichien (né en 1931 et mort en 1989) constituait une « [f]igure héroïque, porte-parole d'un monde qui repose sur l'indépendance d'esprit et la culture[1387] » ; il affirmait d'ailleurs dans son œuvre *Béton* qu' « [il] nous faut être seul et abandonné de tous, si nous voulons aborder un travail de l'esprit[1388] ! » ; ce qui laisse penser que Thomas Bernhard incarnait – tout comme Luchini – un homme qui choisit la solitude comme source de sérénité, de bien être, propice au travail.

Mais dans l'émission de Taddeï, c'est la référence à la pièce de Molière qui est surtout pointée, l'animateur insistant à nouveau sur une possible ressemblance entre Luchini et le personnage d'*Alceste à bicyclette* :

> *Fabrice Luchini* : Et là il m'a mis dans une situation qui est un peu fantasmée parce qu'il me met « je ne veux plus être dans le système » ce qui permet de faire une résonance dans ce qui nous intéresse c'est-à-dire ce chef-d'œuvre, ce dialogue de génie : Alceste et Philinte.
>
> *Frédéric Taddeï* : Vous vous présentez comme ça depuis quelques temps déjà, le côté excédé du genre humain, le côté « je vais me retirer à l'île de Ré », il [Serge dans le film] vit déjà à l'île de Ré, vous avez déjà la maison mais vous avez souvent dit dans les interviews « je vais bientôt me retirer à l'île de Ré » …

[1386] *Ibid*.
[1387] Virginie Chaloux-Gendron, in "*Mais je n'avais pas le droit d'abandonner la partie. " Le récit autobiographique, entre équilibre et déséquilibre. Le cas de Thomas Bernhard*, Mémoire de Maîtrise en Etudes littéraires, Québec (Canada), 2020, p. 55.
[1388] Thomas Bernhard, in *Béton*, Gallimard, Paris, 1985, p. 10.

Fabrice Luchini : C'est un fantasme hein, c'est comme la paix du slip, c'est un fantasme, est-ce que je pourrais me retirer ? Déjà que je suis dépressif, je pense que je serai mais alors là psychiatriquement éteint. Donc c'est un fantasme de ne plus avoir à faire à toutes ces affaires-là. […] donc si vous me dîtes est-ce que je suis le Misanthrope, Alceste ou Philinte…

Frédéric Taddeï : Non, moi je pense que vous êtes simplement Serge dans le film.

Fabrice Luchini : Oui mais c'est Serge, c'est la vision de Philippe Le Guay qui me met dans une situation extrême, ce n'est pas moi dans la vie, je ne suis pas ça[1389]…

Il est vrai que le film de Philippe Le Guay joue sur deux tableaux : celui de placer Fabrice Luchini dans la peau d'un personnage souhaitant se retirer du système (et particulièrement celui du théâtre), le second dans celle des personnages de la pièce : Alceste et Philinte. L'image de l'acteur dans ce film est double : on peut tout aussi bien y voir Fabrice Luchini incarnant son propre rôle (par le fait qu'il aime être seul et se retirer parfois du monde qui l'entoure – couper le téléphone portable par exemple) mais aussi celui d'un des deux personnages de la pièce de Molière : soit Alceste – il est alors misanthrope mais « à deux balles » pour reprendre les mots de l'acteur – , soit Philinte : « Moi je suis malheureusement Alceste mais j'aimerais être Philinte[1390] » conclut Luchini. Encore une fois, la frontière entre le personnage et l'acteur est confuse, réduite, en fonction de l'image qu'on se fait de Fabrice Luchini dans le privé. De plus, ce film fait écho avec le milieu du théâtre. Par conséquent, ce que nous voyons à l'écran, c'est aussi l'individu dans sa condition d'homme de théâtre. De manière générale, les trois images que le spectateur perçoit sont donc : celle qui se dégage du personnage (Serge), celle émise par le personnage incarné pendant les répétitions (soit Alceste, soit Philinte) et enfin, celle associée à Fabrice Luchini en tant qu'acteur de théâtre. De plus, comme le précise Taddeï : « Alceste, qui est un pur bloc de haine, rappelle évidemment bon nombre d'auteurs que vous aimez dire sur scène qui sont tous de grands pessimistes, tous fâchés avec le genre humain, que ce soit La Fontaine, très pessimiste, Céline n'en parlons pas, Nietzsche évidemment, Flaubert[1391] »… – nous pourrions d'ailleurs ajouter à cette liste les philosophes Cioran et Schopenhauer – , ce qui produit alors un autre effet : le personnage de Serge se confond avec le travail élaboré par Fabrice Luchini dans ses seul en scène.

Si l'on ne connaît donc pas grand-chose de la vie privée de Fabrice Luchini (rappelons l'étonnement de Mireille Dumas en préparant son interview), le peu qu'on apprend néanmoins

[1389] Extrait de l'interview retranscrit.
[1390] Fabrice Luchini, « Luchini Alceste à Ce soir ou jamais Taddeï », *loc.cit.*
[1391] Frederic Taddeï, *ibid.*

à travers les interviews (essentiellement d'ailleurs des articles de presse) semble à l'opposé de ce que l'acteur transmet à travers ses apparitions médiatiques et même, de ce que l'on connaît de son travail au théâtre et au cinéma ; puisque Luchini décrit sa vie comme étant banale, dans laquelle il ne se dit pas spécialement heureux mais plutôt réfractaire à ses semblables. Nous retrouvons là alors une contradiction relevée par Richard Dyer lorsqu'il affirme qu'« […] il n'y a en principe aucun conflit entre ce style de vie et les particularités de telle ou telle star. Dans certains cas, cependant, le rapport entre les deux peut être ambivalent ou problématique[1392] ». Et malgré cela, il y a tout de même un lien entre cette image et son travail au théâtre par exemple : ce pessimisme dont nous venons de parler à l'instant (qu'il trouve donc aussi dans certains textes) et cette difficulté à vivre dans une société qui ne lui correspond pas. Grâce au genre de textes choisis par l'acteur, il s'opère ainsi une identification du public (le principe de *catharsis*) qui répond aussi à la théorie de Dyer lorsque celui-ci affirme que « les stars deviendront au contraire des supports d'identification, des gens comme vous et moi – elles incarnent des comportements typiques[1393] ». C'est donc en grande partie par le discours que Fabrice Luchini entretient cette image ambivalente, créant une sorte de fascination et d'étonnement ; Fogiel dira par exemple lors d'une de ses émissions : « Votre femme a dit de vous – on s'étonnait que vous ne soyez jamais dans la presse à scandale et que vous ne racontiez rien de votre vie – […] et elle dit : "mais qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse dans la presse à scandale ? Il ne peut pas être dans cette presse-là, vous avez vu la vie sinistre qu'il a ?" On ne peut pas imaginer quand on voit Fabrice ici, qu'il a une petite vie sinistre à côté[1394] ». Dans les trois domaines que sont respectivement la télévision, le théâtre et le cinéma, les téléspectateurs qui regardent beaucoup le petit écran vont donc d'abord idolâtrer Luchini pour son côté 'showman' et histrion, les intellectuels vont, au théâtre, admirer son intelligence et sa capacité à se confronter sur scène aux plus grands textes de la littérature ; et les cinéphiles quant à eux vont être sensibles à ses rôles incarnés à l'écran, soit dans des films d'auteur (pour un type de public), soit dans des films plus populaires (pour un autre type de public). Certains aimeront alors l'incarnation d'un langage soutenu, littéraire et/ou précieux, d'autres sa simplicité (dans son jeu comique) ou sa sobriété (dans des rôles au registres plus sérieux). Ainsi, Luchini répond aux exigences et aux désirs de bon nombre d'individus, que ces derniers soient rattachés à la culture savante ou à une autre, plus populaire. Richard Dyer mentionne également la possibilité de devenir star sans aucun talent ou travail particulier, par exemple par l'apparition dans des

[1392] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit.*, p. 30.
[1393] *Ibid*., p. 18.
[1394] Marc-Olivier Fogiel, « Fabrice Luchini chez Fogiel », *loc.cit*.

émissions de télé-réalité ; ces stars-là seraient proches de leur public car elles sont alors, comme le dit Dyer, « comme vous et moi[1395] ». Aussi, même s'il n'est évidemment pas question chez Fabrice Luchini de téléréalité, la description faite par l'acteur d'une 'journée ordinaire' – déprimé au réveil, balades avec son chien, lectures, travail, scène puis « télé jusqu'au bout de la nuit[1396] » – le rapproche de son public dans le sens où celui-ci peut s'identifier être aussi « comme Fabrice Luchini », soit par l'occupation savante (lectures, travail…), soit par des loisirs communs et plus populaires (la télévision par exemple). L'image de Luchini répond autant à ce que décrit Dyer à propos du travail et du talent de la star : « être une star constitue une forme de travail bien particulier, pour lequel est requise une aptitude spécifique (et très rare)[1397] » (c'est le cas chez Luchini pour sa restitution des grands textes : « l'art de dire La Fontaine comme personne[1398] » trouve-t-on par exemple à propos de l'acteur dans un article de l'hebdomadaire *L'Express*), que lorsque le théoricien parle de « spécificité en termes de qualités personnelles et de travail qui se combine avec des facteurs esthétiques et industriels particuliers et des significations sociales fortes pour produire le phénomène socio-esthétique de la star[1399] » puisqu'alors, Luchini ressemble aussi à 'un homme ordinaire'.

Pour sa construction, la série *Dix-pour-cent* a aussi utilisé un moyen que nous avons déjà évoqué et qui fait partie intégrante d'une définition de l'acteur-star : celui d'écrire le scénario pour ce dernier, en fonction de ce qu'il représente aux yeux du public mais aussi de ce que les réalisateurs aiment à voir et cherchent à représenter en fonction de cette image. Et plus encore, la méthode qui permet d'autoriser l'acteur à écrire certaines répliques. « En fait, avec mon personnage, explique en effet Luchini, je n'avais pas grand-chose à faire, car globalement c'était moi. Je n'ai pas composé. Fanny Herrero, la scénariste, m'a proposé quelque chose. J'ai jeté un œil, on m'a donné la liberté de très légèrement participer. J'ai écrit une réplique : "Vous êtes bizarres, les agents", modestement c'est de moi. Et maintenant on me dit que les gens se marrent, je n'aurais pas imaginé que ce soit si bien reçu[1400] ». La série peut donc tout à fait entrer dans ce que nomme Richard Dyer, à savoir la notion de *star vehicle*, c'est-à-dire le procédé qui consiste à utiliser l'image de la star dans l'écriture du scénario[1401].

[1395] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien, op.cit*., p. 11.
[1396] Fabrice Luchini, « Luchini par Luchini », *loc.cit.*
[1397] *Ibid*.
[1398] Laurence Liban, « L'énigme Luchini », *loc.cit.*
[1399] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien, op.cit*., pp. 12-13.
[1400] Fabrice Luchini, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *loc.cit*.
[1401] « Le film-véhicule prévoit soit un type de personnage correspondant à la star, soit une situation ou un genre », précise Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien, op.cit.*, p. 24.

Revenons donc de manière plus globale sur la technique en question. Elle est employée en ce qui nous concerne dans les films suivants : *Jean-Philippe, Alceste à bicyclette* (pour lequel l'acteur est même à l'origine de l'idée du film), *Gemma Bovery* : « Anne Fontaine a tout naturellement pensé à lui pour incarner Martin Joubert[1402] », *L'Hermine* : « […] quand le producteur Mathieu Tarot m'a demandé si j'avais envie de retourner avec lui, raconte le réalisateur, j'ai immédiatement pensé à ce personnage de juge omnipotent au tribunal et perdu dans sa vie privée qui va renaître à la vie » et *Le Mystère Henri Pick* : « À la lecture du livre, raconte le réalisateur, j'ai tout de suite imaginé Fabrice, avec qui j'avais très envie de travailler. Alors, avec ma coscénariste, on a travaillé en pensant à lui : sa photo était collée au-dessus de notre ordinateur ! C'était risqué, car il aurait pu refuser. Mais je pense qu'il a senti que le rôle avait vraiment été écrit pour lui et a accepté[1403]. » Il arrive même que choisir Fabrice Luchini pour jouer un rôle réside en amont de l'écriture, comme et on l'a vu pour *Alice et le maire* : « J'ai fonctionné dans le sens inverse, dit en effet Pariser. Je voulais faire un film avec Fabrice Luchini, je me suis demandé dans quel film j'aimerai le voir, et j'ai ensuite écrit *Alice et le maire* pour lui. Le casting découle généralement du scénario et du sujet. Dans mon cas, l'acteur venait avant la confection de l'histoire[1404] ». Autre cas de figure encore : il se peut que les réalisateurs réécrivent le rôle pour lui, une fois que l'acteur ait accepté, comme pour *Un homme pressé* : « […] sans Fabrice Luchini ce film n'aurait pas existé car le metteur en scène a avoué avoir réécrit le rôle pour lui, quand il l'a accepté[1405] » explique un article de *France Inter*. Parfois même, l'acteur incarne si bien le rôle, le personnage est si près de sa *persona*, que c'est parfois les spectateurs eux-mêmes qui ont l'impression que le rôle a été écrit pour Luchini alors que ça ne l'est pas, comme pour le film d'Anne Fontaine : *La Fille de Monaco,* sorti en 2008 : « Un rôle sur mesure pour Luchini. L'inimitable Fabrice Luchini occupe le centre du film, entre Louise Bourgoin et Roschdy Zem. Comme c'est souvent le cas, l'acteur donne l'impression

[1402] Corinne Renou-Nativel, « Une irrésistible Bovary », *La Croix*, n° 39981, mercredi 10 septembre 2014, p. 20.
[1403] Rémi Bezancon, « J'ai écrit ce rôle pour Fabrice Luchini », propos recueillis par Laura Daniel, *Ouest-France*, mercredi 6 mars 2019, p. Centre-Finistere_12.
[1404] Nicolas Pariser, « Table ronde avec Fabrice Luchini Anaïs Demoustier & Nicolas Pariser : "Entre Alice et le maire il y a une connivence intellectuelle" (Entretien) », propos recueillis par Robin Fender, in *Les Chroniques de Cliffhanger & Co*, [En ligne], publié par Robin Fender le 2 octobre 2019, disponible sur : https://leschroniquesde cliffhanger.com/2019/10/02/table-ronde-avec-fabrice-luchini-anais-demoustier-nicolas-pariser-entre-alice-et-le-maire-il-y-a-une-connivence-intellectuelle-entretien/.
[1405] « Fabrice Luchini a tué le film... Les critiques acerbes du Masque et la Plume sur 'Un Homme pressé' », *France Inter*, [En ligne], publié le 22 novembre 2018, disponible sur : https://www.franceinter.fr/cinema/fabrice-luchini-a-tue-le-film-les-critiques-acerbes-du-masque-et-la-plume-sur-un-homme-presse.

que le rôle est écrit sur mesure pour lui[1406] » affirme Michel Coulombe, auteur d'un article consacré au film.

Dans tous ces films, que le scénario ait été écrit en amont ou pas, ou réécrit après l'accord de l'acteur pour le rôle, l'image de Fabrice Luchini est donc utilisée. Dans *Jean-Philippe*, Laurent Tuel s'est même servi de la vie réelle et de l'individualité de l'acteur. Outre le fait que son personnage s'appelle Fabrice, deux passages font référence à ce qu'est réellement Fabrice Luchini. Le premier se situe au début du film : alors que ce cadre moyen est déprimé et qu'il boit un verre dans un bar en discutant avec un homme accoudé également, le personnage tient les propos suivants :

> *Fabrice* : Des fois je me dis « Fabrice tu t'es planté de vie ». Moi normalement j'aurais dû être acteur. Si si, j'ai fait du théâtre avec des copains quand j'étais plus jeune. J'avais un potentiel comique, il paraît…
> *L'homme* : Ah on dirait pas comme ça…
> *Fabrice* : Si si ! J'y croyais, j'avais la pêche. Et puis je me suis marié, il a fallu que je trouve un vrai travail alors j'ai abandonné le théâtre.
> *L'homme* : Vous n'avez jamais eu envie de revenir ?
> *Fabrice* : Si, mais il fallait que je nourrisse ma femme et ma punk… Heureusement qu'il y a Johnny. C'est lui qui me donne la force de me lever le matin.

Si le réalisateur évoque encore une fois le désir d'« abandonner le théâtre » (et le fait même dire par la bouche du personnage joué par Luchini), il joue donc aussi de manière globale, comme dans la série *Dix-pour-cent*, avec l'image de celui-ci en tant qu'acteur et même avec une des facettes de son jeu : le « potentiel comique ». On retrouve le même procédé à la toute fin du film où, suite à un nouveau basculement de réalité (le personnage du fan se recogne alors la tête), les personnages ne sont plus les mêmes, ils incarnent en effet leurs propres rôles : Johnny Hallyday celui de la grande star de la chanson et Fabrice Luchini celui d'homme de théâtre et de cinéma français. Voici les images correspondantes :

[1406] Michel Coulombe, « Triangle amoureux anticonformiste », in *Radio Canada*, [En ligne], publié le 13 février 2009, disponible sur : https://ici.radio-canada.ca/arts-spectacles/cinema/2009/02/12/002-monaco-critique-coulombe.asp.



Fin du film *Jean-Philippe*[1407].

Dans ces dernières scènes, au cours desquelles d'ailleurs les spectateurs tout comme le personnage joué par Luchini ignorent totalement ce changement de réalité et de rôles, la première image (en haut à gauche) correspond au moment où le personnage prend le RER, comme tous les matins. Il s'étonne alors que son voisin (qui a reconnu Fabrice Luchini et est surpris de le voir) le regarde curieusement. Dans la seconde, c'est cette fois sa collègue (ou plutôt la collègue de l'ancien Fabrice) qui le regarde avec des gros yeux, se demandant alors pourquoi l'acteur-star Fabrice Luchini est assis dans son bureau. Enfin, et c'est là qu'intervient le dénouement, dans les deux dernières images, on le voit d'abord seul à la machine à café : tous les employés de la société le regardant, fascinés de voir ici 'Fabrice Luchini l'acteur' (« va lui demander ce qu'il fait là », dit l'un d'entre eux) alors que lui ne se rend compte de rien, jusqu'au moment où tout le monde s'approche pour lui demander un autographe. « Monsieur Luchini », disent-ils alors, « c'est pour mon fils Franck, il fait du théâtre, vous êtes son modèle, il vous aime beaucoup », moment où le personnage (et le spectateur par la même occasion !) comprend alors qu'il s'est réveillé dans une réalité encore meilleure que celle d'origine. Le fan Fabrice devient le réel Fabrice Luchini et Jean-Philippe Smet Johnny Hallyday, qui (re)prend quant à lui sa place de star nationale. Dans ce film, le rôle de Fabrice Luchini joue donc avec son image d'acteur et plus encore, avec celle de la star, au même titre – et ce n'est pas rien – que Johnny Hallyday.

Soulevons enfin un autre détail : les personnages joués par Luchini dans *Les Femmes du sixième étage* et dans *Gemma Bovery* s'appelle tous deux 'M. Joubert'. Il est dans le premier 'M. Jean-Louis Joubert' et dans le second 'M. Martin Joubert'. Or, cela n'est pas sans rappeler le procédé utilisé par le cinéaste Francis Veber qui, pour ses fictions aussi bien théâtrales que

[1407] Captures d'écran du film de Laurent Tuel (réal.). *Jean-Philippe, loc.cit.*

cinématographiques, choisit de nommer à plusieurs reprises ses personnages 'François Pignon' ou 'François Perrin' (qui est alors une variante du premier). C'est le cas au théâtre dans : *Le Contrat* (1971) qui devient *L'Emmerdeur* au cinéma (Molinaro, 1973) et au cinéma dans : *Les Compères* (1983), *Les Fugitifs* (1986), *La Chèvre* (1981), *Le Dîner de cons* (1993 au théâtre, 1998 au cinéma), *Le Jaguar* (1996), *Le Placard* (2001), *La Doublure* (2005)… Le fait que ces personnages portent donc toujours le même prénom (François) et le même nom (soit Pignon, soit Perrin) crée un type, type que l'on va retrouver plus ou moins dans les films (ou pièces de théâtre) en question. « Pourquoi ai-je choisi de l'appeler François Pignon ? s'interroge le cinéaste. Je l'ignore. Et pourquoi me suis-je attaché à ce nom au point de le faire porter par sept comédiens différents ? Je n'ai pas d'explication non plus. Toujours est-il que Pignon, personnage imaginaire et composite, a tenu plus de place dans ma vie que la plupart des gens 'réels' que j'ai pu rencontrer[1408] ». Voyons donc comment cette identité s'inscrit dans chaque personnage représenté. Parmi les films cités, le personnage est défini comme étant un « personnage touchant, type assez normal mais naïf, voire poissard » et qui « possède un ressort comique intemporel[1409] ». Et tous sont en effet représentés soit par des acteurs ayant une forte image liée au comique (Pierre Richard, Jacques Villeret, Gérard Jugnot…), soit même par des humoristes (Gad Elmaleh, Patrick Timsit et Elie Semoun), mais aussi par certains qui oscillent dans leur filmographie entre divers registres (Daniel Auteuil, Jacques Brel et on peut même replacer ici Jacques Villeret) mais qui ont pour autant prouvé à plusieurs reprises leur force comique. S'ils sont néanmoins joués très souvent par Pierre Richard – et c'est le premier acteur auquel on pense quand est prononcé le(s) nom(s) – , ils sont pour la plupart burlesques, rêveurs et gaffeurs ; les François Pignon/Perrin se ressemblent les uns les autres. C'est pourquoi le lien que nous faisons ici avec Luchini est pertinent. Car dans la filmographie de celui-ci, la répétition du nom de M. Joubert pourrait très bien s'appliquer à tous les personnages qui se retrouvent souvent en perte de contrôle d'eux-mêmes. Dans *Gemma Bovery* et *Les Femmes du sixième étage*, c'est effectivement le cas : Martin Joubert perd pied avec la réalité en croyant que ses voisins sont l'incarnation du couple Bovary et Jean-Louis Joubert perd le contrôle de sa condition en allant vivre dans sa chambre de bonne. De plus, le patronyme 'Joubert' paraît commun, presque banal (sa sonorité renvoyant d'ailleurs au vrai prénom de l'acteur : Robert, commun lui aussi, et que le Fabrice Luchini de l'époque a dû changer car il faisait trop populaire

[1408] Francis Veber, in *Que ça reste entre nous*, Robert Laffont, Paris, 2010, pp. 95-98.
[1409] « Avant 'Le Placard', les autres François Pignon de Francis Veber », [En ligne], disponible sur : https://www.terrafemina.com/culture/cine/articles/ 15670-avant-l-le-placard-r-les-autres-francois-pignon-de-francis-veber.html.

pour travailler dans le salon de coiffure de l'avenue Matignon). Il en est d'ailleurs de même pour les prénoms de ces personnages : Martin et Jean-Louis, communs eux aussi. Les noms et les prénoms choisis renvoient donc là aussi à un personnage proche de nous et renforcent alors un autre aspect de la *persona* de l'acteur : celui d'être quasiment, dans la plupart de ses rôles, *M. Toutlemonde*. Ceci est amplifié par la nature même du personnage : dans *Gemma Bovery*, Martin Joubert est « un personnage qui incarne la solitude, la difficulté d'arriver à faire se joindre l'absolu qu'on a en soi et la vie quotidienne. L'équilibre précaire que Martin a trouvé dans sa boulangerie fout le camp dès qu'il pose les yeux sur Gemma[1410] » explique en effet Anne Fontaine ; et dans *Les Femmes du sixième étage*, Jean-Louis Joubert est « agent de change rigoureux et père de famille 'coincé' », trouve-t-on dans quasiment tous les synopsis. Ainsi, le nom, les prénoms et les rôles eux-mêmes se nourrissent mutuellement pour élaborer le personnage (un homme à la vie plutôt banale) et découlent sur l'image de Fabrice Luchini dans ses rôles et par conséquent, sur l'incarnation d'un certain type social. Et on peut effectivement s'interroger sur l'impact qu'aurait eu ce procédé s'il s'était répété plus encore au cours de la filmographie de l'acteur. Car ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que ce patronyme a été choisi par deux cinéastes différents mais pour le même acteur, ce qui va donc plus loin encore que la technique utilisée par Francis Veber puisqu'alors, M. Joubert, c'est Fabrice Luchini et personne d'autre, et ce, même dans des réalisations différentes.

En dehors des rôles cinématographiques (comiques), nous avons aussi repéré un fonctionnement assez original qui rend possible l'incarnation par Luchini de certaines valeurs définissant des types sociaux. Arrêtons-nous pour cela sur l'apparition de l'acteur dans l'émission « C à vous » présentée par Anne-Élisabeth Lemoine le 24 septembre 2021. Dans celle-ci, l'acteur discute longuement à la fois sur les personnalités politiques du moment (à sept mois de la prochaine élection présidentielle) mais aussi sur ces nouvelles figures médiatisées que sont devenus certains médecins lors de la pandémie de la Covid 19. Or, comme l'indique l'animatrice, l'acteur puise en effet dans ces 'nouvelles images médiatisées', un certain contexte idéologique qui pourrait même faire l'objet d'un de ses futurs spectacles :

> *Anne-Élisabeth Lemoine* : Dans *Des écrivains parlent d'argent*, vous racontez qu'en deux minutes, après la crise, une nouvelle race est apparue : les économistes. Là, ce sont les médecins qui pendant des mois ont été omniprésents dans les médias et le sont encore ; et vous avez tout analysé, tout regardé, parce qu'à chaque médecin, vous avez pu lui définir un rôle,

[1410] Anne Fontaine, « L'obscur objet du désir d'Anne Fontaine », propos recueillis par François Lévesque, [En ligne], publié le 7 novembre 2014, disponible sur : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/423243/cinemania-l-obscur-objet-du-desir-d-anne-fontaine.

> un personnage, une utilité, une fonction. Ça vous a fasciné à ce point ? Ça pourrait donner lieu à un nouveau spectacle ?
>
> *Fabrice Luchini* : Pas impossible. Quelle intuition, Babette[1411].

L'acteur 'dresse le portrait' de ces différentes figures :

> *Fabrice Luchini* : Bon, au premier rang : Véran, déterminé. Véran, l'affecté, Véran le susceptible. […] Après il y avait beaucoup de genres de médecins. Moi j'aime beaucoup Éric Caumes, très Brassens. Tu vois, j'aime Éric Caumes, très très Brassens, très Jean Ferrat, très chansons françaises. […] ».
>
> *Anne-Elisabeth Lemoine* : Voilà il y avait les pessimistes, les optimistes, les mélancoliques, les hystériques, des pascaliens, des nietzschéens, vous avez vu des tas de choses qu'on n'avait pas vu dans cette crise du Covid et vous en feriez un excellent spectacle avec un peu de Didier Raoult dedans ?
>
> *Fabrice Luchini* : C'est le rebelle, c'est le rebelle, c'est la coiffure […], pointu, cultivé, répondant sur Nietzsche sans problème. […] Raoult, gros dossier, je l'aime beaucoup. J'aime énormément le suisse, à Genève […] Antoine Flahaut […] Le Flahaut, modéré. […] Un que j'aime énormément aussi, un qui est marié avec la ministre […] Mathias Wargon, faut pas l'emmerder, lui faut pas l'emmerder […] Urgentiste coup de boule, St Denis, il peut te mettre un coup de boule si tu t'élèves…un seul mot en plus, c'est coup de boule. Ça râle un peu tu vois, armé. Faut pas l'emmerder. Mais courageux. Et puis St Denis. Pas homme de gauche qui frime et puis qui habite le seizième. […] Cohérence[1412].

Ces personnalités, qu'elles soient politiques ou médicales, ainsi décryptées par Luchini (comme il le fait du monde médiatique) deviennent, dans la bouche de l'acteur qui nous les décrit, des personnages (comme le note l'animatrice au début de l'interview) et plus largement des codes sociaux dans lesquels les spectateurs de théâtre (puisqu'il en parle sur scène) ou téléspectateurs (qui regardent l'émission) retrouvent un certain contexte idéologique actuel. Si l'acteur ne donne pas son avis directement : « Je n'ai pas de légitimité pour avoir des jugements sur les hommes politiques. C'est une chose trop sérieuse[1413] » dira-t-il également au cours de l'entretien, Fabrice Luchini exprime pourtant certaines idées sous l'angle du rire. « Hollande, que j'adore, physique étonnant, physique sexué, très grande incarnation sexuelle François Hollande[1414] », mais aussi – et c'est là où l'on retrouve à nouveau la dimension savante mêlée

[1411] Extrait de l'émission « C à vous », animée par Anne-Elisabeth Lemoine et diffusée sur *France 5* le 24 septembre 2021, [En ligne], disponible en replay jusqu'au 24 octobre 2021 sur : https://www.france.tv/france-5/c-a-vous/c-a-vous-saison-13/2785551-invites-fabrice-luchini-et-eric-dupond-moretti.html.
[1412] *Ibid*.
[1413] Fabrice Luchini, *ibid*.
[1414] *Ibid*.

à celle plus populaire – par le biais de ses grands auteurs fétiches, comme le prouve la conclusion de l'acteur sur ce sujet : « Et bien d'un point de vue pascalien, ils [les hommes politiques] sont l'incarnation de la folie. C'est vraiment des incarnations pascaliennes dans le sens où ils ne sont pas confrontés à ce qu'ils sont puisque toutes les secondes… il y a une phrase de Pascal géniale : "Le Roi est environné de gens qui veulent divertir le Roi parce que s'il ne se divertit pas, il est encore plus malheureux que le moindre de ses sujets qui lui joue et se divertit[1415]". Donc, les Rois et les présidents sont des flippés[1416] ». Ainsi, lorsque Dyer affirme que ce sont bien ces « contradictions que l'image vise à 'gérer' ou à résoudre[1417] », le procédé de Luchini pour 'incarner' ces contradictions fonctionne parfaitement. Mais là où nous pouvons dire que définir Fabrice Luchini en tant que 'star' n'entrerait pas dans le processus habituel (ou traditionnel) de la définition proprement dite, c'est parce qu'il incarne ces contradictions non pas en tant qu'acteur via un ou des type(s) de 'personnage' (dans tel ou tel rôle cinématographique), mais par le langage, autrement dit par la façon dont il parle de ces contradictions, sous couvert de son métier (puisqu'il en parle aussi dans ses spectacles). Il en est de même avec le support des grands auteurs : Luchini parvient à dégager des contradictions qui sont présentes aussi chez ces derniers. Lorsqu'il parle de Baudelaire, de Verlaine ou de Rimbaud par exemple, il décrit là aussi certaines idéologies et des types sociaux : « Les gens ont des curiosités qui m'étonnent, affirme en effet Luchini. Ils veulent savoir qui était Baudelaire, qui était Verlaine. Ce n'est pas très intéressant. Baudelaire était un dépressif effrayant, Verlaine un plaintif tragique, Rimbaud une espèce de canaille monstrueuse d'antipathie[1418] ». Même chose lorsqu'il évoque Nietzsche :

> Il faut savoir que sa création est celle d'un homme quasi aveugle, avec une malle remplie de livres qu'il traînait à Nice, à Gênes. Il doit avoir huit lecteurs et il compose son évangile du nouvel homme débarrassé de tous les systèmes philosophiques. Pendant cinq ans, je crois, il n'a lu que des Français. « Seuls les Français ont inventé cette musique de chambre de l'âme, qu'on peut appeler psychologie ». Il a admiré Pascal. Il s'est mis à lire Stendhal. Ça a été la révélation. « Qu'est-ce que la beauté ? Une promesse de bonheur ». Il en a été jaloux toute sa vie. Il a lu Baudelaire : « Il y a beaucoup de Wagner dans Baudelaire, je pourrais presque dire que Baudelaire est un Wagner sans note ».

[1415] Les réels propos de Pascal sont : « de sorte que, s'il est sans ce qu'on appelle divertissement, le voilà malheureux, et [*plus*] malheureux que le moindre de ses sujets qui joue et qui se divertit. […] Le roi est environné de gens qui ne pensent qu'à divertir le roi, et l'empêcher de penser à lui. Car il est malheureux, tout roi qu'il est, s'il y pense », Blaise Pascal, in *Pensées*, Flammarion, Paris, 1976, pp. 95-96.
[1416] Fabrice Luchini, « C à vous », *loc.cit*.
[1417] Richard Dyer, in *Le star-système hollywoodien*, *op.cit*., p. 29.
[1418] Fabrice Luchini, « Luchini : "J'ai l'impression d'être un petit personnage écrasé par l'œuvre d'art" », *loc.cit*.

Pas d'opinions politiques donc puisque l'acteur se définit comme un « exécutant » : « un exécutant n'a pas d'opinion, il a des coups de cœur[1419] » et pourtant, on sent tout de même que l'identité de Luchini en tant qu'acteur s'est bien sûr inspiré et s'inspire encore aujourd'hui de toutes ces figures littéraires qui elles-mêmes ont incarné et incarnent encore par leurs écrits, des valeurs idéologiques. Par le langage et la restitution de ces textes et de ces auteurs, Luchini résout donc des contradictions sociales émanant d'hommes politiques, de médecins (lors de la crise sanitaire) et de la nature humaine en générale (Alceste et Philinte). Depuis *Alice et le maire* d'ailleurs (film dans lequel, rappelons-le, l'acteur joue le rôle du maire de Lyon[1420]), Luchini incarne ces contradictions dans sa filmographie. Après le confinement lié à la Covid 19, il déclarait même vouloir incarner dans un *biopic* le professeur Didier Raoult : « Moi j'aimerais beaucoup en lui demandant la permission, le jouer. Jouer Didier Raoult. J'aimerais beaucoup le jouer. J'ai demandé à un producteur Mathieu Tarot qui a beaucoup de talent[1421] », raconte-t-il dans une émission de « C à vous » en septembre 2020. Ce qui l'attire dans le personnage (questionne alors l'animatrice un an après) étant « l'opposition à la doxa, une voix étrange, assez normale, et en même temps, il frappe. On le hait, cristallisation populiste […] ». Notons aussi un film sorti en 2023 : *Un homme heureux*, réalisé par Tristan Séguéla, dans lequel l'acteur incarne, aux côtés de Catherine Frot et Philippe Katerine, un maire conservateur d'une petite ville de Bretagne alors en pleine campagne pour sa réélection (« un politicien de la droite traditionnelle[1422] » dit Luchini) et à qui sa femme va annoncer qu'elle est en réalité un homme. De plus en plus, les rôles proposés à l'acteur au cinéma tendent vers cette incarnation de figures.

L'ambiguïté de l'image de Fabrice Luchini découle donc de manière conséquente sur un paradoxe présent également dans l'incarnation de types sociaux et valeurs idéologiques. Par ses rôles comiques notamment, l'acteur se présente alors davantage comme une « anti-idole » que par un phénomène de « divinisation » tel qu'il est décrit par Edgar Morin : « Quand on parle du mythe de la star, il s'agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l'acteur de cinéma et qui fait de lui l'idole des foules[1423] ». Cela est vrai dans ses rôles cinématographiques mais aussi dans ses apparitions médiatiques puisqu'alors, les 'personnages' évoqués (médecins, hommes politiques…) le sont sous forme caricaturale. De

[1419] *Ibid*.
[1420] Notons qu'il ne s'agit pas là d'un *biopic* ; autrement dit, le personnage à l'écran n'est pas censé représenté le réel maire de Lyon [à cette époque : Gérard Collomb] (voir pour cela notre partie B.II.3).
[1421] Fabrice Luchini, extrait de l'émission « C à vous » animée par Anne-Elisabeth Lemoine et diffusée sur *France 5* le 18 septembre 2020.
[1422] *Ibid*.
[1423] Edgar Morin, in *Les stars*, Seuil, Paris, 1972, p. 39.

plus, l'image de Fabrice Luchini étant liée aussi à son travail au théâtre (et anciennement, à un cinéma d'auteur), l'évocation de ces figures a un impact sur une pensée idéologique sur laquelle le public réfléchit. Par conséquent, le caractère apolitique de l'acteur n'est pas affirmé comme tel, puisque même sous l'angle du rire, de réels codes sociaux et politiques révèlent une signification, mais là où l'incarnation est singulière chez Luchini, c'est qu'on ne sait pas – un peu finalement comme la présence d'une frontière entre la personnalité de l'acteur et ses personnages dans les films – ce que pense réellement Luchini de tout cela. Entre-t-il cependant dans la dimension mythique définie par Morin et Vincendeau lorsque celle-ci ajoute : « Le 'mythe' de la star sert à résoudre les contradictions qui existent dans les rôles sociaux que doivent remplir les hommes et des femmes à des moments précis, et à les valider[1424] » ? Tentons d'y répondre dans la conclusion qui termine ce travail.

[1424] Ginette Vincendeau, in *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 44.

CONCLUSION GENERALE

Tout parcours d'acteur ou d'actrice – que ceux-ci soient définis ou non en tant que star ou vedette – est fonction d'orientations prises parfois contre le gré de ces acteurs et qui influent directement ou indirectement sur l'évolution de leur carrière. Celles-ci dépendent largement des rencontres faites le plus souvent dans les débuts et/ou d'événements qui aident les acteurs à prendre des décisions, notamment auprès de personnes qui constitueront pour eux des maîtres. Certains choisissent de franchir les portes du théâtre et/ou du cinéma dès leur plus jeune âge : on peut alors parler de réelles vocations. Pour le théâtre essentiellement, ces acteurs se sentent dans l'obligation de recevoir une formation sur le terrain : prendre des cours, intégrer des écoles ou le Conservatoire (Daniel Auteuil et Jean-Pierre Darroussin, par exemple). Ils viennent de milieux parfois totalement différents : une enfance plus ou moins heureuse, une famille aisée ou issue d'un milieu populaire voire très pauvre ; certains mêmes sortent de leurs difficultés par le biais de l'art (Depardieu de la délinquance). D'autres entrent dans la profession assez tardivement et/ou décident ensuite de se spécialiser soit au théâtre, soit au cinéma. Parmi eux enfin ne connaîtront que de petits rôles, ou des rôles conséquents au théâtre mais moins au cinéma (et inversement), voire de simples apparitions dans les séries télévisées.

Chez Fabrice Luchini, on ne peut véritablement parler de vocation puisque celui-ci n'a pas vraiment décidé de devenir acteur, ni de théâtre, ni moins encore de cinéma, privilégiant le premier. Aussi pouvons-nous imaginer que s'il n'y avait pas eu la rencontre avec Philippe Labro puis celle avec Éric Rohmer, Luchini serait probablement resté coursier ou garçon coiffeur, ou n'aurait en tous cas pas fait de cinéma. Issu d'un milieu populaire et ayant connu dans sa jeunesse certaines difficultés (les petits boulots), son ascension a pourtant été très progressive. Marquée par une jeunesse tumultueuse, notamment au cœur de la Bande des Abbesses, c'est pourtant auprès de cette dernière que sa passion des grands textes se révèle. La combinaison entre la découverte du langage de la rue et celle des grands auteurs par ses lectures personnelles construit son identité, identité qui sera marquée par deux versants : la culture populaire et la culture savante. Le passé de Luchini fait donc partie des éléments qui ont eu une incidence sur son parcours. L'élément phare le plus représentatif de cette jeunesse étant son attachement pour Céline, écrivain que l'acteur n'aurait peut-être jamais lu si le prêtre qui prenait soin de la bande des Abbesses ne lui avait pas mis entre les mains *Le Voyage au bout de la nuit*, ouvrage qui constitue le départ de ses seul en scène et qui les bâtit. Dès le début de son parcours, Luchini est donc atypique autant vis-à-vis des gens qui l'entourent que de ceux qu'il va rencontrer. Il se

démarque et se fait remarquer par son allure (jeune homme branché issu de la *new-wave*) et par son approche et son amour des textes ; son attachement et sa passion pour la langue orale (le *verlan* en particulier) le distinguant de ses camarades. Luchini, fasciné d'un côté par son milieu d'origine mais s'évadant vers ce qui l'en éloigne, est donc déjà un être 'à part', en retrait de ses semblables.

Parmi les acteurs qui réussissent, soit au théâtre, soit au cinéma, certains font d'abord des études avant de se consacrer au métier (André Dussollier en lettres, Louis Jouvet en pharmacie…). D'autres, peu doués à l'école, comme Laurent Terzieff, Michel Simon et Fabrice Luchini, sont sortis du système scolaire très tôt et présentent néanmoins une carrière conséquente. L'autodidaxie chez ce type d'acteurs est alors très forte. Dans la profession, cette relation de maître à élève se retrouve ensuite par l'attachement que vouent les acteurs débutants à certains hommes de théâtre et/ou de cinéma et qui deviendront pour eux des maîtres : maîtres 'à jouer' mais aussi surtout 'maîtres à penser'. Ceux-ci leur enseignent alors les ficelles nécessaires pour ne pas tomber dans certaines dispositions ne convenant pas ou peu à la pratique du métier d'acteur : exagération (combattue par Stanislavski, Copeau et Dullin…), perte de confiance ou de ténacité au point de vouloir un jour tout arrêter (tel un Trintignant ou l'acteur imaginé par Philippe Le Guay dans *Alceste à Bicyclette*). Ce sont eux aussi qui les protègent d'un métier parfois sévère, dur, sans pitié. Ces piliers – Michel Bouquet pour Luchini par exemple – ne sont alors pas seulement des êtres qui enseignent mais également des êtres de lumière, bienveillants, qui transmettent à leurs élèves des astuces (éviter la déclamation pompeuse héritée du XVIIe siècle, déjouer les pièges d'une mauvaise direction d'acteurs…), des 'trucs' (jouer davantage avec le public que pour celui-ci et soi-même), conseils que ces acteurs protégés suivent tout au long de leur carrière, même après le décès de leurs maîtres. Luchini a eu trois maitres véritables : Michel Bouquet (de son vivant), Jean-Laurent Cochet (de son vivant également et qui fut aussi son réel professeur de théâtre) et Louis Jouvet, alors que Luchini ne l'a pas connu : rappelons que Jouvet est mort l'année de la naissance de l'acteur. Chez Cochet, Luchini a en effet reçu un enseignement pratique, lui-même issu des théories de Jouvet, autrement dit inspiré des lectures et des rôles de ce dernier au théâtre et au cinéma (*Knock* en particulier, qui constitue une très grande référence pour Luchini). L'autre homme important de théâtre et de cinéma qui lui sert d'exemple est Sacha Guitry, pour ses rôles au théâtre, certains de ses films, mais aussi via son écriture (rappelons que Guitry était aussi auteur). A travers lui, on trouve des dissonances avec Luchini, notamment dans l'idée que le théâtre est aussi de la littérature. Fabrice Luchini le montre parfaitement compte tenu des textes choisis pour ses spectacles et de la manière avec

laquelle il aborde l'apprentissage d'un scénario de film, prenant soin de travailler dans le texte la sonorité des mots et leur musicalité.

Mais là où Luchini se détache de ses contemporains prend source dans l'autonomie et le travail en solitaire d'un tel acteur. Cochet par exemple, tout en apprenant au jeune Luchini les techniques essentielles tout en lui faisant découvrir bon nombre d'auteurs : Molière, Labiche, Feydeau (pour le théâtre), La Fontaine ou Hugo (pour la littérature et la poésie), a enrichit des connaissances et un répertoire déjà présent chez Luchini. Et cette très forte autodidaxie a perduré, bien après l'enseignement reçu, avec les philosophes par exemple (Nietzsche, Cioran, Schopenhauer…) ou même encore les sociologues (Barthes, Murray…). Lorsque Luchini se penche sur leurs écrits dans le but de les dire en scène, il travaille d'ailleurs sans réelle direction d'acteur. Les spectacles au théâtre de Fabrice Luchini sont donc le fruit d'un apprentissage mais aussi d'une liberté : celle de travailler dans la plus grande solitude. Ce travail acharné, parfois obsessionnel, trouvant appui sur la volonté de transmettre au public une culture pointue, consiste aussi, chez Luchini particulièrement, à trouver toutes les respirations nécessaires pour rendre accessible ces textes difficiles, par l'usage que fait judicieusement l'acteur des apartés, créant ainsi des moments ludiques et divertissants. Luchini répare donc une frontière, en réunissant un public très large et en répondant à des attentes et à des besoins différents selon les classes de population. Ces récréations, utiles et primordiales, mêlées à ces textes pointus, ajoutent donc au spectacle une part de familiarité : l'acteur devient un être qui instruit en amusant et vice et versa, telle l'écriture de ses plus grandes références : Jean de la Fontaine, Molière… En faisant ainsi coïncider le plaisir de se divertir avec celui de la découverte des auteurs, autrement dit en combinant la dimension familière avec celle d'un univers savant voire intellectuel, Luchini devient à son tour professeur (le professeur qu'il n'a jamais eu) et le rend ludique.

Il en est de même pour le cinéma. Nous avons largement montré que Luchini – bien qu'ayant débuté assez tôt dans des films d'auteur – a très vite trouvé sa place dans des films populaires et grand public (*P.R.O.F.S* dans les débuts, *Potiche* plus tard…) mais aussi dans certains qui ne sont pas essentiellement populaires et qui gardent, dans les dialogues notamment, une certaine dimension savante (*Paris*). Mais au fil du parcours, l'acteur s'intègre aussi très bien dans des scénarios complètement décalés (*Ma Loute*) ou en proie à des rôles excentriques (*Jean-Philippe*...). Dans quasiment tous ses rôles, Luchini se présente d'un côté au cœur d'une dimension savante, parfois littéraire, et d'un autre dans un environnement familier, voire comique. Grâce à cette perpétuelle alternance, il abolit là aussi une distance. Les

personnages dans les films et le jeu d'acteur déployé par Fabrice Luchini pour les incarner le prouvent : un professeur qui perd le contrôle mais qui pour autant fait des pieds et des mains pour aider un élève à écrire, un boulanger exilé en Normandie mais qui vit comme dans le roman de Flaubert, un bourgeois qui se met à adorer le quotidien des bonnes du sixième étage…etc. Au cinéma et même dans des rôles de M. Joubert (soit M. *Toutlemonde*), que la volonté vienne du metteur en scène ou de Luchini lui-même, tout concorde pour ne pas faire oublier que l'acteur à l'écran est aussi le 'Luchini des théâtres' et des auteurs de la grande littérature française et qui dans ce sens, continue d'amuser en instruisant. C'est ici que voient le jour les réponses à nos problématiques soulevées dans ce travail de thèse : Fabrice Luchini répare une fracture, celle qui sépare les formes d'art. Au cinéma, entre film d'auteur et film populaire, grâce à son image à l'écran mais aussi par le langage et les variations de celui-ci, le personnage inventé par le cinéaste (et parfois créé pour l'acteur) et la personnalité de Luchini se confondent. Au théâtre, en offrant dans ses seul en scène une culture trop souvent réservée à une élite, Fabrice Luchini parvient à faire se réunir culture populaire et culture savante. L'acteur est donc un cas à part dans le paysage théâtral et cinématographique français.

Si l'autodidaxie semble indéniablement jouer un rôle dans le travail de Luchini au théâtre, elle influence moins celui à l'écran. La solitude nécessaire pour travailler ses seul en scène ne pouvant avoir lieu au cinéma. Un acteur dans un film ne peut 'jouer seul' (bien que Guitry l'ait tenté : le film adapté de sa pièce de théâtre éponyme *Le Roman d'un tricheur* en 1936 ressemble à un véritable *one-man-show*). Le travail d'une mise en scène, d'un scénario, demande bien évidemment une direction qui est rarement réalisée par celui qui joue dans le film bien que cela arrive assez souvent dans le cinéma français.

Luchini a par ailleurs débuté à l'écran auprès d'Éric Rohmer. Réunissant beaucoup d'acteurs, la direction de Rohmer avait néanmoins la réputation d'enfermer ceux-ci dans un certain type de jeu où le langage est le moteur. Si Luchini montrera ensuite qu'il peut s'adapter à beaucoup d'autres registres, la période Rohmer est cruciale dans le parcours d'un tel acteur car après les rôles de Luchini chez Rohmer, Christian Vincent, réalisateur de *La Discrète*, se sert du personnage élaboré par le père de la Nouvelle Vague. Luchini devient ainsi et véritablement un acteur de langage au verbe haut placé. Conséquence commerciale qui le fait connaître du grand public et fait sa renommée en 1990. De plus, Fabrice Luchini perce donc dans des films où la parole a un sens très particulier, au moment même où le cinéma français connaît une baisse de fréquentation. Or, à côté de *La Discrète* qui fait plus d'un million d'entrées, ce sont surtout les films patrimoniaux – *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990), *Madame Bovary*

(Claude Chabrol, 1991), *Indochine* (Régis Wargnier, 1990), *Germinal* (Claude Berri, 1993), *La Reine Margot* (Patrice Chéreau, 1994) – qui sortent un peu du lot et servent de valeur refuge pour le cinéma et l'identité culturelle française. Au cours de cette période, l'apparition d'un acteur comme Luchini s'inscrit d'une certaine manière dans cette tradition orale à la française, combinée à la signature littéraire, à l'image de Depardieu dans *Cyrano*. Recruté ensuite pour son rôle dans *Le Bossu* auprès de Daniel Auteuil puis dans le rôle-titre dans *Beaumarchais l'insolent*, il se place alors dans une position d'acteur ayant des atouts sensiblement identiques recherchés dans le début de ces années 1990.

Si Luchini devient célèbre à cette époque, c'est aussi par le biais du rire et de la dimension comique incarnée notamment au cours de ces années, grâce à la télévision et les médias. Car malgré l'étiquette liée à un registre sérieux et intellectuel des débuts (essentiellement véhiculée par ses seul en scène au théâtre mais aussi par ses apparitions médiatiques chez Chapier par exemple), Luchini se sert ensuite de ce médium pour présenter une autre forme de jeu, un sur-jeu qui provoque sur les plateaux de grands moments de rire et de divertissement. Créant ce personnage médiatique une nouvelle fois grâce à des formes de langages contradictoires (la récitation du corbeau et du renard en verlan), Luchini accentue et sublime les différentes facettes de son image. D'autant plus qu'il arrive là aussi au moment même de l'apparition des *talk-shows* à la télévision.

En conséquence, la *persona* de Fabrice Luchini est aussi associée à ce personnage qui fait rire, autant dans les médias que dans les films, et au théâtre dans les moments de récréation. Son extravagance, sur les plateaux et à l'écran dans certains rôles, en font un acteur comique à part entière, quasi excentrique par moments, tel un Michel Serrault. D'autres rôles font référence à la culture savante (lorsqu'il incarne des professeurs ou des personnages en lien avec la littérature et le savoir) et présentent même de temps à autre des sujets graves, à travers lesquels Luchini continue néanmoins de faire rire. Les deux versants pouvant d'ailleurs se retrouver au cœur d'un même rôle : un AVC dans *Un homme pressé* par exemple où le comique vient justement de la perte de langage… Au cinéma comme au théâtre, Luchini bascule donc sans arrêt d'une dimension à l'autre mais reste quasiment toujours le Luchini perçu par cette image ambivalente.

Par la place qu'il occupe dans l'univers médiatique, Fabrice Luchini s'inscrit d'une certaine façon dans l'identité transmédiatique d'acteurs-humoristes (tels que Jamel Debbouze par exemple) et en tant qu'acteur de cinéma et de théâtre, se place sur une frontière, une sorte d'entre-deux. Or cet entre-deux témoigne de la rupture existant entre deux cultures trop souvent

opposées. Les films où les deux dimensions se mêlent, à savoir : les films du milieu (*Le Coût de la vie*, *Alice et le maire*, entre autres), jouent donc un rôle incontournable car ils forment une réconciliation entre les formes d'art, au même titre que le fait Luchini dans les autres domaines. Ils réparent également ce que répare Luchini. Et le plus souvent, cela a lieu par le langage et par l'alternance qu'en fait cet acteur (soutenu et/ou familier et argotique) qui associe là aussi le savant et le populaire. Les techniques de jeu de Luchini, au théâtre et à la télévision et/ou à la radio par ce personnage médiatique, oscillent donc elles aussi entre un caractère parfois très intimiste (au théâtre dans les petites salles notamment), sur internet lors du confinement lié à la crise sanitaire, et des moments de 'dévastation' quand il s'agit pour Luchini de faire exploser le cadre d'une émission. Le meilleur exemple étant le comportement de l'acteur dans des émissions purement culturelles, telle que « Bouillon de culture » animée par Bernard Pivot. Le registre pointu destiné à des érudits et celui du divertissement et de la comédie se rejoignent eux aussi dans ce domaine cette fois accessible, grâce au petit écran, à toutes sortes de public. Dès lors, cela peut déranger, ce qui fait que Fabrice Luchini n'est pas forcément bien vu de tous les membres de la profession ni de tous les Français, compte tenu du cabotinage que cela impose.

Au fil de son parcours, disons à partir des années 2010, les rôles proposés à Luchini par les réalisateurs le font sortir de ce carcan car ils représentent des personnages plus sérieux, notamment par leur condition sociale et professionnelle (les rôles de maire par exemple). Le monde médiatique n'hésite pas non plus à l'inviter dans des émissions à sujets pointus, aux côtés d'autres grands noms (Fumaroli, Onfray…). Pourtant, cette *persona* et cette image contradictoire et polyvalente perdurent, l'oscillation de même, les rôles joués par l'acteur basculent toujours d'un registre populaire à un registre sérieux et vice et versa. Le fait que sortent la même année (2023) la comédie de Tristan Séguéla avec Catherine Frot, *Un homme heureux*, dans laquelle Luchini joue un maire apprenant qu'il est marié depuis longtemps avec une personne transsexuelle, et *Mon crime*, comédie dramatique réalisée par François Ozon, confirme très bien cette tendance et ce balancement perpétuel entre les genres. La présence de Luchini dans les médias, sa carrière solitaire au théâtre et le fait qu'il accepte de jouer des rôles de plus en plus différents, participent donc à la réparation de la fracture sociale. A travers ces variations et la dimension comique qu'il véhicule dans tous les domaines, le comportement de l'acteur et son jeu alimentent sa *persona*. C'est ce qui le distingue, mais l'éloigne aussi des autres grands acteurs français. La télévision en revanche, dont il dit être féru car elle lui permet de se rapprocher de ses semblables, le rend par contre, par l'usage qu'il en fait, très proche de

son public. Très discret sur sa vie privée, Fabrice Luchini ne répond pas à la dimension mythique définie par Morin car aucun élément de celle-ci n'est rendu publique au point de retrouver le nom de Fabrice Luchini dans les magazines people par exemple. Economiquement, aucun attirail (t-shirts[1425] et autres produits dérivés) ne se vend sous son nom. La seule chose que l'on sait sur la vie privée de Luchini est ce qu'il en dit : une vie paisible, parfois semée d'angoisses et de déprime mais ce, toujours au milieu des livres et de ses auteurs favoris.

L'image de Luchini est donc également ambivalente compte tenu que sa vie privée ne correspond en rien à ces moments d'extravagance, brisant ainsi l'idée qu'il serait dans la vie le même qu'à l'écran ou à la télévision. Ces moments de solitude construisant par là même son travail pointu et littéraire au théâtre. Intégrant alors une réelle identité française (au même titre qu'un Depardieu ou naguère d'un de Funès) et une appartenance au territoire par la langue et le savoir, Luchini soulève aussi via la dimension ludique incarnée par le langage, la trop forte séparation entre la langue officielle, c'est-à-dire écrite, et la langue orale, spécialement de la rue (Céline, le *verlan*…).

Par le langage et le comportement adopté dans les trois sphères que sont le théâtre, le cinéma et la télévision, Fabrice Luchini remplit donc tout de même et quasiment toutes les conditions pour entrer dans la catégorie de star. On parle énormément de lui, il suscite parfois les controverses, fait débat dans ces milieux et dans la presse autour de ce qu'il véhicule, fascine ou exaspère dans la sphère publique. Pourtant, Luchini n'a pas la même reconnaissance de la profession que Depardieu par exemple, sans doute des occasions manquées avec certains réalisateurs l'ont pénalisé, le fait de n'être jamais entré à la Comédie Française ne lui a pas permis d'exercer énormément son jeu d'acteur au sein d'une troupe. Au cinéma, malgré les nombreuses autres récompenses (Prix Jean Gabin, Coupe Volpi…), il n'a d'ailleurs reçu qu'un seul César : celui du meilleur second rôle dans *Tout ça pour ça* de Claude Lelouch. De même au théâtre, en plus des prix parallèles (Globe de cristal), son seul Molière est le Molière d'honneur qu'il reçoit en 2016, c'est-à-dire assez tardivement dans sa carrière.

Néanmoins, Fabrice Luchini répond à plusieurs critères de stars définis par nos trois chercheurs qui ont aidé à ce travail : Vincendeau, Dyer et Morin, tant la polysémie de son image concorde avec les définitions de la star d'un point de vue théorique et scientifique (contradictions entre les formes de culture résolues, et chez Luchini 'réparées', un travail –

[1425] Des publications *facebook* circulent de temps à autre sur ce réseau, proposant un t-shirt « Fabrice Luchini », mais il s'agit plutôt d'un site frauduleux proposant un produit fictif.

solitaire au théâtre – qui le distingue des autres et qui en fait une spécificité, valeurs et/ou stéréotypes incarnés, etc.). Parmi tous les acteurs français avec qui nous l'avons mis en comparaison, pas un seul ne lui ressemble vraiment tant ses diverses facettes envoient à un certain type d'acteur, mais aussi à un autre. Et pourtant, il s'intègre parfaitement avec la société de son temps. Un mythe peut-être, celui de l'autodidacte, pourrait convenir à Fabrice Luchini : le mythe de l'acteur solitaire, autonome, qui reste justement en dehors du *star system*. Une nouvelle ambivalence pour Fabrice Luchini qui ferait de lui 'une star à ses dépens' nourrissant cet imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

- REFERENCES DU CORPUS PRINCIPAL :

  - *Stars et* star system :

  ✓ Ouvrages :

DYER, Richard, *Stars*, Editions BFI, Londres, 1979, traduit en français *Le Star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, L'Harmattan, Paris, 2004.

MORIN, Edgar, *Les Stars,* Paris, Le Seuil, 1972.

VINCENDEAU, Ginette, *Les Stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris, 2008.

  - *Théâtre :*

  ✓ Ouvrages :

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.

AMIEL, Denys (dir.), *Les Spectacles à travers les âges, Tome 1*, Cygne, Paris, 1931.

BOUQUET, Michel, *Michel Bouquet raconte Molière,* P. Rey, Paris, 2022.

COPEAU, Jacques, *Registres I : Appels*, Gallimard, Paris, 1974.

COUTELET, Nathalie (dir.), *Firmin Gémier - Le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin Gémier*, L'Entretemps, Montpellier, 2008.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch, *Écrits sur le théâtre. Tome 1. 1891-1917*, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'homme, Lausanne (Suisse), 2001 [1973, première édition].

REGNAULT-WARIN, Jean-Joseph, *Mémoires historiques et critiques sur F.-J. Talma : et sur l'art théâtral,* Broché, Paris, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes V*, Ed. Gallimard, Paris, 1995 [1782, Genève, première édition].

TALMA, François-Joseph, *Mémoires*, ([Reprod.]) / écrits par lui-même ; et recueillis et mis en ordre sur les papiers de sa famille par Alexandre Dumas, H. Souverain, Paris, 1850.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Les Termes clefs de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

- ✓ Revues et périodiques :

DORT, Bernard, *Théâtre public, essais de critique*, Seuil, Paris, 1967.

GEMIER, Firmin, *Ère Nouvelle*, 14 octobre 1920.

GEMIER, Firmin, *La Revue mondiale*, n° 15, 1er août 1921.

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

CELIK, Olivier, « Une comédie qui finit mal, entretien avec Ladislas Chollat », *L'avant-scène-théâtre*, n°1338, 15 février 2013.

COPEAU, Jacques, « Un essai de rénovation dramatique - Le Théâtre du Vieux Colombier », *La Nouvelle Revue Française*, n° 57, 1er septembre 1913.

COUTELET, Nathalie, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le 'septième art' », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], publié le 09 janvier 2008 sur : http://journals.openedition.org/1895/288.

FAIVRE-ZELLNER, Catherine, « Chapitre II. Pour une théorie du théâtre populaire », *Firmin Gémier : Héraut du théâtre populaire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006, [En ligne], disponible sur : http://books.openedition.org/pur/2166, pp. 41-62.

GENGEMBRE, Gérard, « 29. Le théâtre de la fin du siècle (1870-1900) », *Le théâtre en France*, Alain Viala ed., Presses Universitaires de France, Paris, 2009, pp. 363-377, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/le-theatre-en-france--9782130571957-page-363.htm.

HUCHARD, Colette, « Le costume : évolution et transformation d'un langage », L'Harmattan, *Etudes théâtrales*, Paris, 2010, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-161.htm, p. 161.

LANDIS, Johannes, « Mélo de Bernstein/Resnais : le réalisme n'est plus ce qu'il était », *Coulisses*, n° 33, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, janvier 2006.

LANDIS, Johannes, « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame », in *Loxias*, n° 14, publié le 14 septembre 2006 sur : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213.

MAYETTE, Muriel et Jérôme LAMY, « Le 'Français', ce paquebot... », *Le journal de l'école de Paris du management*, n° 84, Association des amis de l'Ecole de Paris, Paris, avril 2010, pp. 24-30, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-dumanagement-2010-4-page-24.htm.

RAMIREZ, Francis, « Quand on a l'honneur d'être vivant… », *Double jeu*, [En ligne], 3 | 2006, publié le 06 juillet 2018, disponible sur : http://journals.openedition.org/doublejeu/1823.

RENAITOUR, Jean-Michel, « Diderot et Rousseau devant le problème du théâtre », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1966, pp. 231-249, [En ligne], disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1966_num_1_2_4693.

SOJCHER, Frédéric, « Le syndrome du vampire », *Etudes théâtrales*, n° 35, L'Harmattan, Paris, 2016, [En ligne], disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-82.htm.

- ✓ Thèses et mémoires universitaires :

LANDIS, Johannes, *Le théâtre d'Henry Bernstein : la pièce bien faite à l'épreuve de l'écriture*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales, sous la direction de Jean-Louis Besson, soutenue en 2008 à Paris 10.

- ✓ Dictionnaires :

CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas de et l'Abbé Joseph DE LA PORTE, *Dictionnaire dramatique*, Lacombe, Paris, 1776.

DIDEROT, Denis et Jean LE ROND D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Redon, Marsanne, 2000.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Librairie de Firmin Didot et Cie, Paris, 1885.

- *Cinéma :*

- ✓ Ouvrages :

BARNIER, Martin, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Céfal, Liège (Belgique), 2002.

LE CLUB DES 13, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Annexe 1 du rapport de synthèse, Stock, Paris, avril 2008.

GILLAIN, Anne, *Le cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, Paris, 1988.

MICHEL, Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Armand Colin, Paris, 2009.

RENOUARD, Gilles, *Le Cinéma français dans le monde*, Klincksieck, Paris, 2012.

SELLIER, Geneviève, *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, Paris, 2005.

VEBER, Francis, *Que ça reste entre nous*, Robert Laffont, Paris, 2010.

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

An., « Cinéma d'auteur et cinéma populaire », *School of Modern Languages and Cultures*, University of Hong Kong LANG3073 - French and Francophone Cinema, Lecture III.

BEAURAIN, Nicole (*dir*.), « Le cinéma populaire et ses idéologies », *L'Homme et la société*, n° 154, avril 2004, pp. 5-8.

DELAPORTE, Chloé, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? », *Mise au point*, publié le 02 mai 2017 sur : http://journals.openedition.org/map/2271.

DELORME, Stéphane, « Vive les excentriques », *Les Cahiers du cinéma*, n°721, avril 2016, [En ligne], publié sur : https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-721-avril-2016/.

GILLAIN, Anne, « Entretien avec François Truffaut », *Le Cinéma selon Truffaut*, Flammarion, Paris, 1988.

MATHIEU, Clément, « Quand Trintignant avait tout plaqué pour le calme du désert », *Paris Match*, publié le vendredi 11 décembre 2020 sur : https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Jean-Louis-Trintignant-carriere-cinema-fin-annees-1980-1596081.

RICE, Anne-Christine, *Cinema for French Conversation, le cinéma en classe de français*, Focus Publishing/R. Pullins Company, Incorporated, Newburyport, Massachusetts (United-States), 2013.

- *Seul en scène*, one-man-show, stand-up :

✓ Thèses et mémoires universitaires:

FARHAT, Mokhtar, *Analyse du verbal, du paraverbal et du non-verbal dans l'interaction humoristique à travers l'étude de trois one-man-shows d'humoristes francophones d'origine maghrébine : Fellag, Gad El Maleh et Jamel Debbouze*, thèse de doctorat en Sciences du Langage, sous la codirection de Mme Françoise Gadet et M. Zinelabidine Benaissa, soutenue le 21 novembre 2011 à Paris 10, en cotutelle avec l'Université de la Manouba (Tunisie).

✓ Emissions et reportages télévisés et radiophoniques :

« Le rire (2/5) Mécaniques du stand-up », Véronique Vila, *France Culture*, [En ligne], publié le 30 mai 2017, disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-rire-2-mecaniques-du-stand.

- *Music-hall* :

✓ Ouvrages :

FESCHOTTE, Jacques, *Histoire du music-hall*, Presses Universitaires de France [coll. « Que sais-je », n° 1169], Paris, 1965.

✓ Mémoires universitaires :

COSTILLE, Marine, *Spectacles au music-hall. Le cas de quatre salles parisiennes, 1917-1940,* mémoire de master en Histoire, sous la direction de Pascale GOETSCHEL, soutenu en 2016 à Paris 1.

- *Acteur et jeu d'acteur* :

✓ Ouvrages :

AMIEL, Vincent, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER et Christian VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

ASLAN, Odette, *L'Acteur au XXe siècle, Éthique et technique*, L'Entretemps, Vic-La-Gardiole, 2005.

CHAOUCHE, Sabine, *La Philosophie de l'acteur, La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Honoré Champion, Paris, 2007.

CHIRAT, Raymond et Olivier BARROT, *Les Excentriques du cinéma français (1929-1958)*, Henri Veyrier, Paris, 1983.

DIDEROT, Denis, *Le Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris, 2000.

LE GRAS, Gwénaëlle et Delphine CHEDALEUX (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français : 1930-1960*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

MOULLET, Luc, *Politique des acteurs*, L'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1993.

NACACHE, Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005.

SCHMULEVITCH, Éric, *La Feks, La Fabrique de l'Acteur Excentrique, Ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, L'Harmattan, Paris, 2006.

SOJCHER, Frédéric, *La Direction d'acteur*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles (Belgique), 2017.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, introduction de Jean Vilar, Pygmalion, Paris, 1986.

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

BALDWIN, Jane et Kathryn MEDEROS SYSSOEVA, « La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet », *L'Annuaire théâtral*, n° 25, 1999, pp. 134-150.

GABAY, Simon, « 'Je' est un autre. Note sur la capacité d'impersonnation de l'acteur avant le XIIIe siècle », *Questes*, Les Amis de Questes (association), Sorbonne Université, Paris, lundi 15 avril 2013, pp. 65-80.

MOINE, Raphaëlle, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *Genres et acteurs du cinéma français : 1930-1960*, sous la direction de Gwénaëlle LE GRAS et Delphine CHEDALEUX, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, pp. 160-174.

- ✓ Thèses et mémoires universitaires :

AUGEREAU, Flore, *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires,* thèse de doctorat en Etudes théâtrales, sous la direction de Christiane Page, soutenue le 12 janvier 2017 à Rennes 2.

CHALOUX-GENDRON, Virginie, *"Mais je n'avais pas le droit d'abandonner la partie." Le récit autobiographique, entre équilibre et déséquilibre. Le cas de Thomas Bernhard*, mémoire de maîtrise en Etudes littéraires, sous la direction de Thierry Belleguic, soutenu le 4 novembre 2020 à Université Laval (Québec, Canada).

DIDONG, Paola, *Incarnation des idées : Le jeu de l'acteur dans le théâtre français contemporain*, thèse de doctorat (matière inconnue), sous la direction de Sven Åke Heed, soutenue en 2003 à l'Université de Stockholm (Suède).

DUVAL, Marion, *De l'usage des contraintes dans la liberté du comédien*, exigence partielle à la certification finale, La Manufacture, soutenue en mai 2009 à la Haute école de théâtre Suisse Romande.

FARENC, Christine, *Penser l'acteur français contemporain (hypothèses pour une pédagogie)*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, soutenue le 3 octobre 2012 à Paris 3.

GUERVILLY, Herveline, *L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, spécialité Etudes théâtrales, sous la direction de Didier Plassard, soutenue le 28 janvier 2011 à Montpellier 3.

JOUBE POREAU, Martine, *Biographie d'un artiste dramatique oublié : Romuald Joubé (1876-1949)*, thèse de doctorat en Langues et Littératures Françaises, sous la direction de Hélène Laplace-Claverie, soutenue le 28 mars 2014 à Pau.

KATZ, Serge, *Les écoles du comédien face au 'métier' : recrutements professionnels, classements scolaires, techniques du corps : une comparaison franco-allemande*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Gérard Mauger, soutenue en 2005 à Paris, EHESS.

LOLIVRET, Astrid, *Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma : de Gérard Philipe à Isabelle Huppert*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Georges Banu, soutenue le 3 juillet 2014 à Paris 3.

MARGUIER, Florence, *Maria Casarès : Recherches et métamorphoses d'une comédienne*, thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle, sous la direction de Georges Banu, soutenue le 22 novembre 2011 à Paris 3.

- *Univers médiatique :*

✓ Ouvrages :

CURIEL, Jonathan, *Vite ! les nouvelles tyrannies de l'immédiat ou l'urgence de ralentir*, Plon, Paris, 2020.

QUEMENER, Nelly, *Le Pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Armand Colin, Paris, 2014.

- *Langue, langage et langage dramatique :*

✓ Ouvrages :

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Paris, 2010.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

DAMOURETTE Jacques et Edouard PICHON, *Essai de grammaire de la langue française*, D'Artrey, Paris, 1970.

DE CAUSSADE, François, *Rhétorique et genres littéraires*, Hachette Bnf, Paris, 2012.

JACQUES, Francis, *L'Espace logique de l'interlocution*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, édition critique avec introduction et notes par Christine Noille-Clauzade, Honoré Champion, Paris, 1998.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1980.

SOUTET, Olivier, *Linguistique*, PUF, Paris, 1995.

✓ Thèses et mémoires universitaires :

TROLLVIN, Maria, *L'argot dans les chansons modernes. Une étude des différents types d'argot et de leurs effets provocateurs*, mémoire de français, sous la direction de Andreas Romeborn, soutenu en 2017 à Falun (Suède).

- ✓ Revues et périodiques :

CHION, Michel, *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Cahiers du cinéma, Paris, 2008.

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

BOURDIEU, Pierre, « Le fétichisme de la langue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°4, juillet 1975.

BRANGE, Mireille, « Pourquoi le cinéma devrait-il parler ? », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 4, Presses Universitaires de France, février 2009, pp. 97-104, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-97.htm.

CHION, Michel, « Niveaux de langue », *Positif*, n° 520, juillet 2004, p. 100.

FOURNIER, Nathalie, « L'aparté du langage dramatique », *L'Information Grammaticale*, n° 41, 1989, pp. 47-48.

GENDRON, Jean-Denis, « La situation du français comme langue d'usage au Québec », *Langue française*, n°31, 1976, p. 21.

KATZ, Serge, « Jouer sur les mots. Langage et apprentissage théâtral en France et en Allemagne », *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, pp. 39-48, publié le 4 mars 2008 sur : https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-39.htm.

LEROUX, Xavier, « Du texte mis entre parenthèses au texte dit à part », *Babel*, vol. 22, Université du Sud Toulon-Var, jeudi 01er juillet 2010, pp. 75-98.

PARE-REY, Pascale, « À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique », *L'aparté dans le théâtre antique*, PUF, Université Paris 8, Saint-Denis, 2014.

PIRIOU, Jean-Pierre, « La Situation de la langue française au Québec », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 44, 1992, p. 27.

ZAEPFFEL, Alain, « Quelques notes sur la déclamation… », *Insistance*, n° 2, 2006, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-65.htm.

- *Sociologie, identité nationale :*

✓ Ouvrages :

BAYART, Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Pluriel, Paris, 2018.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales*, Seuil, Paris, 1999.

✓ Thèses et mémoires universitaires :

PICHET, Grégory, *La culture comme moyen de construction d'une identité territoriale : le cas de la communauté de communes de la Bretagne romantique (35)*, mémoire de master en Management du Spectacle Vivant, sous la direction de René LAFITE, soutenu en 2007 à l'Université de Bretagne Occidentale.

- *Histoire, politique, philosophie :*

✓ Ouvrages :

MAITRE ECKART, *Traités et sermons*, Flammarion, Paris, 1999.

MARX, Karl, *Manifeste du Parti Communiste*, Ère Nouvelle, Paris, 1895.

MARX, Karl, *Manuscrits de 1844*, traduit par Emile Bottigelli, Éditions Sociales, Paris, 1968.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Flammarion, Paris, 1976.

VALERY, Paul, *Le Bilan de l'intelligence*, Allia, Paris, 2016.

VALERY, Paul, *Œuvres, Tome 3*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Librairie Générale Française, Paris, 2016.

VALERY, Paul, *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 1996.

✓ Revues et périodiques :

Cahiers franco-allemands, Berlin, sept./oct. 1941 à juin 1944**.**

Le Siècle, sous-titré *Journal politique, littéraire et d'économie sociale*, Paris, paru du 1er juillet 1836 au 28 juin 1932.

- *Education :*

✓ Ouvrages :

DELALANDE, Julie, *La cour de récréation*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

KATZ, Serge, « L'incertitude professionnelle contre la rationalisation scolaire », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, publié le 01er mai 2012 sur : http://journals.openeditio n.org/cres/900.

➢ SOURCES DU CORPUS PRINCIPAL :

- *Fabrice Luchini :*

✓ Ouvrages :

BRIERRE, Jean-Dominique, *Le Mystère Luchini*, Plon, Paris, 2007.

LUCHINI, Fabrice, *Comédie Française, ça a débuté comme ça*, Flammarion, Paris, 2016.

✓ Ouvrages préfacés par Fabrice Luchini :

Le Comédien désincarné, de Louis Jouvet, Flammarion, Paris, 2013.

Michel Bouquet raconte Molière, de Michel Bouquet, Philippe Rey, Paris, 2022.

A la rencontre de Sacha Guitry, de Jean-Laurent Cochet, Oxus, Paris, 2010.

Seul avec tous, de Laurent Terzieff, Presses de la Renaissance, Paris, 2010.

✓ Pièces de théâtre et seul en scène avec Fabrice Luchini :

L'Arrivée à New-York, d'après *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, conception Fabrice Luchini, production Backline (Paris), créé en 2000-2001, repris en 2003-2004, seul en scène.

Art, de Yasmina Reza, mise en scène Patrice Kerbrat, production Jacqueline Cormier - Comédie des Champs-Élysées (Paris), créé le 28 octobre 1994, Comédie des Champs-Élysées (Paris), rôle de F. Luchini : Serge.

En attendant Godot, de Samuel Beckett, mise en scène Otomar Krejča, Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve (Ottignies-Louvain-la-Neuve), créé le 16 juillet 1978 au Festival d'Avignon Cour d'Honneur du Palais des Papes (Avignon) – rôle de F. Luchini : l'enfant.

Un Cœur simple, de Flaubert, créé en 1996, Théâtre Paris-Villette, seul en scène.

Conversation autour de portraits et auto-portraits, d'après Charles Baudelaire, Jean Cau, Philippe Lançon, Philippe Muray et Arthur Rimbaud, conception Fabrice Luchini, mise en scène Emmanuelle Garassino, production Assise Productions (Paris) et Théâtre Marigny (Paris), créé le 7 novembre 2019, Théâtre Marigny (Paris), seul en scène.

Deux femmes pour un fantôme, la baby-sitter, de René de Obaldia, mise en scène Jean-Luc Moreau, production Théâtre de l'Atelier (Paris), créé en 1990, Théâtre de l'Atelier (Paris) – rôle de F. Luchini : Le Fantôme de Pierre).

Ecoute mon ami (et autres textes de Louis Jouvet), adaptation Fabrice Luchini, production Assise Productions (Paris), crée le 17 janvier 2002, Comédie des Champs-Elysées, repris la même année, Athénée Théâtre Louis-Jouvet (Paris), seul en scène.

Des écrivains parlent d'argent, d'après Charles Péguy, Émile Zola, Pascal Bruckner, Sándor Ferenczi, Jean Cau et Jean de La Fontaine (*La Poule aux œufs d'or*), Adaptation Fabrice Luchini et Dominique Reynié, conception Fabrice Luchini, mise en scène Emmanuelle Garassino, créé le 28 mars 2017, Théâtre Les Déchargeurs (Paris), seul en scène.

Fabrice Luchini dit des textes de Baudelaire, Hugo, La Fontaine, Nietzsche, d'après Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Victor Hugo et Louis-Ferdinand Céline, conception Fabrice Luchini, production Backline (Paris), créé en 1996, repris en 1997-1998-1999-2000, seul en scène.

Fabrice Luchini lit La Fontaine, de Jean de La Fontaine, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire et Louis-Ferdinand Céline, mise en scène Fabrice Luchini, créé le 5 mars 2011, Théâtre de l'Atelier (Paris), seul en scène.

Fabrice Luchini lit Philippe Muray, d'après Philippe Muray, conception Fabrice Luchini, mise en scène Cathy Debeauvais, production Théâtre de l'Atelier (Paris), créé le 13 mars 2010, Théâtre de l'Atelier (Paris), seul en scène.

Une folie électrique, de Françoise Thyrion, adapté de Diderot, mise en scène Michel Valmer, créé en 1989, à La Chapelle des Cordeliers (Paris) dans le cadre du bicentenaire de la Révolution française.

La Fontaine et le Confinement, conception Fabrice Luchini, mise en scène Emmanuelle Garassino, production Assise Productions (Paris), créé le 1er novembre 2022, Théâtre Montparnasse.

Une heure de tranquillité, de Florian Zeller, mise en scène Ladislas Chollat, production Théâtre Antoine (Paris), Assise Productions (Paris) et CZ Production, créé le 22 février 2013, rôle de F. Luchini : Michel.

Knock ou le Triomphe de la médecine, de Jules Romains, mise en scène Maurice Bénichou, production Athénée Théâtre Louis-Jouvet (Paris), créé le 18 septembre 2002, Athénée Théâtre Louis-Jouvet (Paris), tournée 2002-2003 (Les Célestins, Lyon - Théâtre national de Nice), repris en 2003-2004 au Théâtre Antoine (Paris), rôle de F. Luchini : Knock.

Molly, de Brian Friel, adaptation Alain Delahaye, mise en scène Laurent Terzieff, production Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris) - Compagnie Laurent Terzieff, créé le 20 janvier 2005, Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris), rôle de F. Luchini : Frank Sweeney.

Partenaires, d'après David Mamet (*Speed the Plow*), adaptation Pierre Laville, mise en scène Bernard Stora, production Théâtre de la Michodière (Paris), créé le 4 mars 1993, Théâtre de la Michodière (Paris) – rôle de F. Luchini : Bobby Gould.

Poésie ?, de Paul Valéry, Arthur Rimbaud, Molière, Louis-Ferdinand Céline et Gustave Flaubert, conception et mise e scène Fabrice Luchini, production Assise Productions (Paris), créé le 5 janvier 2015, Théâtre Paris-Villette (Paris), puis Théâtre des Mathurins (Paris), tournée de 2016 à 2018 et reprise en 2016-2017 au Théâtre Montparnasse, mise en scène Emmanuelle Garassino, seul en scène.

Le Point sur Robert, d'après Roland Barthes, Molière, Chrétien de Troyes et Paul Valéry, mise en scène Cathy Debeauvais, créé en 2008, Espace Pierre Cardin (Théâtre de la Ville – Paris), tournée en 2008-2009 puis 2009-2010, seul en scène.

Le Secret, de Henri Bernstein, mise en scène Andréas Voutsinas, production Théâtre Montparnasse (Paris), crée le 28 novembre 1987, Théâtre Montparnasse (Paris) - rôle de F. Luchini : Denis Le Guen (repris en 1989 par Jean-Pierre Darroussin).

La société de chasse, de Thomas Bernhard, adaptation Claude Porcell, mise en scène Jean-Louis Thamin, production Théâtre du Port de la Lune (Bordeaux) et Théâtre de l'Atelier (Paris), créé en avril 1991, Théâtre de l'Atelier (Paris).

De toutes les couleurs, de Guy de Cointet, [production inconnue], mise en scène Yves Lefebvre, crée et joué de 1981 à 1982 au Théâtre Renaud-Barrault (Paris).

Troïlus et Cressida, d'après William Shakespeare, mise en scène René Dupuy, Théâtre Fontaine (Paris), créé le 24 septembre 1979 au Théâtre Fontaine (Paris) – rôle de F. Luchini : Troïlus.

Le Veilleur de nuit, de Sacha Guitry, mise en scène Jacques Nerson, crée et joué de 1985 à 1986 au Théâtre 13 (Paris) – rôle de F. Luchini : Jean.

Voyage au bout de la nuit, d'après Louis-Ferdinand Céline, conception Fabrice Luchini, production Atelier Théâtre Actuel (Paris), créé en 1986 (Théâtre Renaud Barrault), repris en 1988 (Théâtre du Montparnasse), 1994 (Studio et Comédie des Champs-Elysées), 2014 (Théâtre Antoine) et en tournées : 1989-1990 (Théâtre municipal d'Alès, Théâtre de Nice et Théâtre municipal de Bourg-en-Bresse), 2003-2004 (Théâtre national de Nice), seul en scène.

- ✓ Films avec Fabrice Luchini :

ANGELO, Yves (réal.), *Un air si pur...*, Les Films Alain Sarde, sorti en France le 03 septembre 1997, AMLF, 106 min.

ANGELO, Yves (réal.), *Le Colonel Chabert*, F Comme Film, sorti en France le 21 septembre 1994, AMLF, 110 min.

BERRI, Claude (réal.), *Uranus*, Renn Productions, sorti en France le 12 décembre 1990, AMLF, 100 min.

BEZANCON, Rémi (réal.), *Le Mystère Henri Pick*, Mandarin Production, Gaumont, sorti en France le 06 mars 2019, Gaumont, 101 min.

BONITZER, Pascal (réal.), *Rien sur Robert*, Rezo Productions, sorti en France le 24 février 1999, Rezo Films, 107 min.

BOROWCCZYK, Walerian (réal.), *Contes Immoraux*, Argos Films, sorti en France le 28 août 1974, Argos Films, 105 min.

CHABROL, Claude (réal.), *Violette Nozière*, Filmel, sorti en France le 24 mai 1978, Gaumont, 124 min.

CHICHE, Bruno (réal.), *Barnie et ses petites contrariétés*, Les Films de la Suane, sorti en France le 21 février 2001, BAC Films, 85 min.

DE BROCA, Philippe (réal.), *Le Bossu*, Alicéleo, sorti en France le 03 décembre 1997, AMLF, 120 min.

DELAPORTE, Matthieu et Alexandre DE LA PATELLIERE (réal.), *Le meilleur reste à venir*, Chapter 2, sorti en France le 04 décembre 2019, Pathé Films, 118 min.

DUMONT, Bruno (réal.), *Jeanne*, 3B Productions, sorti en France le 11 septembre 2019, Les Films du Losange, 138 min.

DUMONT, Bruno (réal.), *Ma Loute*, 3B Productions, sorti en France le 13 mai 2016, Memento Distribution, 122 min.

ESPOSITO, Philomène (réal.), *Toxic Affair*, Camera One, sorti en France le 26 mai 1993, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 88 min.

FONTAINE, Anne (réal.), *La Fille de Monaco*, Soudaine Compagnie, Ciné-@, Arena Films, sorti en France le 20 août 2008, Warner Bros. (France), 95 min.

FONTAINE, Anne (réal.), *Gemma Bovery*, Ciné-@, Albertine Productions, sorti en France le 10 septembre 2014, Gaumont, 99 min.

GAVRAS, Costa (réal.), *Conseil de famille*, Gaumont, KG Productions, sorti en France le 19 mars 1986, Gaumont, 111 min.

GERARD, Michel (réal.), *T'es folle ou quoi*, Créations Artistiques Françaises (CAF), Imacite, Procinex, sorti en France le 06 janvier 1982, Gaumont, 97 min.

GRANIER-DEFERRE, Pierre (réal.), *La Couleur du vent*, Paradis Films, sorti en France le 2 novembre 1988, BAC Films, 84 min.

HERBULOT, Bruno (réal.), *La Cloche a sonné*, Lazennec & Associés, sorti en France le 17 août 2005, TFM Distribution, 95 min.

JACQUOT, Benoît (réal.), *Pas de scandale*, Ciné B, IMA Productions, sorti en France le 20 octobre 1999, Pathé Films, 103 min.

KLAPISCH, Cédric (réal.), *Paris*, Ce Qui Me Meut, sorti en France le 20 février 2008, Mars Films, 130 min.

KLAPISCH, Cédric (réal.), *Riens du tout*, Lazennec & Associés, sorti en France le 11 novembre 1992, MKL Distribution, 95 min.

LABRO, Philippe (réal.), *Tout peut arriver*, Marianne Productions, Paramount Pictures (France), Parc Film, Madeleine Films, sorti en France le 26 novembre 1969, UGC, 85 min.

LECONTE, Patrice (réal.), *Confidences trop intimes*, Les Films Alain Sarde, sorti en France le 25 février 2004, Mars Distribution, 104 min.

LE GUAY, Philippe (réal.), *Alceste à bicyclette*, Les Films des Tournelles, sorti en France le 16 janvier 2013, Pathé Films, 104 min.

LE GUAY, Philippe (réal.), *L'Année Juliette*, Lazennec & Associés, sorti en France le 22 mars 1995, MKL Distribution, 85 min.

LE GUAY, Philippe (réal.), *Le Coût de la vie*, Les Films des Tournelles, sorti en France le 30 juillet 2003, Pathé Films, 100 min.

LE GUAY, Philippe (réal.), *Les Femmes du 6e étage*, Vendôme Production, sorti en France le 16 février 2011, SND, 106 min.

LELOUCH, Claude (réal.), *Hommes, femmes : mode d'emploi*, Les Films 13, sorti en France le 28 août 1996, Fox France, UGC Distribution, 122 min.

LELOUCH, Claude (réal.), *Tout ça... pour ça !*, Les Films 13, sorti en France le 09 juin 1993, BAC Films, 180 min.

LE NY, Anne (réal.), *Les Invités de mon père*, Move Movie, sorti en France le 31 mars 2010, UGC Distribution, 95 min.

LEROI, Francis (réal.), *Emmanuelle 4*, Sara Films, ASP - Alain Siritzky Productions, sorti ene France le 15 février 1984, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 92 min.

LUCHINI, Emma (réal.), *Un début prometteur*, Nolita Cinema, sorti en France le 30 septembre 2015, Gaumont, 90 min.

MIMRAN, Hervé (réal.), *Un homme pressé*, Albertine Productions, sorti en France le 07 novembre 2018, Gaumont, 100 min.

MOLINARO, Edouard (réal.), *Beaumarchais, l'insolent*, Telema, sorti en France le 20 mars 1996, BAC Films, 100 min.

NIERMANS, Édouard (réal.), *Le Retour de Casanova*, Les Films Alain Sarde, sorti en France le 13 mai 1992, Pathé Films, 98 min.

OSHIMA, Nagisa (réal.), *Max, mon amour*, Greenwich Film Productions, sorti en France le 22 octobre 1986, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 98 min.

PARISER, Nicolas (réal.), *Alice et le maire*, Bizibi, sorti en France le 02 octobre 2019, BAC Films, 105 min.

RIBES, Jean-Michel (réal.), *Musée haut musée bas*, Epithète Films, Mon Voisin Productions, sorti en France le 19 novembre 2008, Warner Bros. (France), 93 min.

RICHARD, Jacques (réal.), *Le Vivarium (Né)*, Les Films Élémentaires, sorti en France le 22 août 2007, Les Films du Paradoxe, 80 min.

RICHET, Jean-François (réal.), *L'Empereur de Paris*, Mandarin Production, sorti en France le 19 décembre 2018, Gaumont, 110 min.

ROHMER, Éric (réal.), *L'Arbre, le maire et la médiathèque*, Compagnie Éric Rohmer, sorti en France le 10 février 1993, Les Films du Losange, 105 min.

ROHMER, Éric (réal.), *La Femme de l'aviateur*, Les Films du Losange, Compagnie Éric Rohmer, sorti en France le 4 mars 1981, Gaumont, 94 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Le Genou de Claire*, Les Films du Losange, sorti en France le 15 novembre 1970, Columbia France, 106 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Les Nuits de la pleine lune*, Films du Losange, Compagnie Éric Rohmer, Les Films Ariane, sorti en France le 29 août 1984, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 105 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Perceval le Gallois*, Les Films du Losange, sorti en France le 7 février 1979, Gaumont, 138 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, Les Films du Losange, sorti en France le 04 février 1987, Les Films du Losange, 95 min.

OZON, François (réal.), *Dans la maison*, Mandarin Production, sorti en France le 10 octobre 2012, Mars Films, 105 min.

OZON, François (réal.), *Potiche*, Mandarin Production, sorti en France le 10 novembre 2010, Mars Films, 103 min.

SCHULMANN, Patrick (réal.), *Les Oreilles entre les dents*, Madeleine Films, Hachette Première et Cie, sorti en France le 08 juillet 1987, UGC Distribution, 100 min.

SCHULMANN, Patrick (réal.), *P.R.O.F.S.*, Madeleine Films, sorti en France le 18 septembre 1985, AMLF, 95 min.

SCHULMANN, Patrick (réal.), *Zig-Zag Story (Et la tendresse ?... Bordel ! n°2)*, Chloé Production, Parano Films, Sphinx Films, sorti en France le 04 mai 1983, Acteurs Auteurs Associés (AAA), Soprofilms, 100 min.

SEGUELA, Tristan (réal.), *Un homme heureux*, Albertine Productions, Gaumont, sorti en France le 15 février 2023, Gaumont, 98 min.

TIRARD, Laurent (réal.), *Astérix et Obélix au service de sa majesté*, Fidélité Films, sorti en France le 17 octobre 2012, Wild Bunch, 109 min.

TIRARD, Laurent (réal.), *Molière*, Fidélité Films, sorti en France le 31 janvier 2007, Wild Bunch, 120 min.

TUEL, Laurent (réal.), *Jean-Philippe*, Bankable Films, Fidélité Films, sorti en France le 05 avril 2006, Mars Distribution, 90 min.

VINCENT, Christian (réal.), *La Discrète*, Lazennec & Associés, Sara Films, sorti en France le 21 novembre 1990, Pan-Européenne, 95 min.

VINCENT, Christian (réal.), *L'Hermine*, Albertine Productions, sorti en France le 18 novembre 2015, Gaumont, 98 min.

ZUCCA, Pierre (réal.), *Alouette, je te plumerai*, Ciné B, sorti en France le 27 avril 1988, UGC Distribution, 98 min.

ZUCCA, Pierre (réal.), *Rouge-gorge*, Swan Productions, sorti en France le 06 février 1985, Swan Productions, 100 min.

ZUCCA, Pierre (réal.), *Vincent mit l'âne dans un pré (et s'en vint dans l'autre)*, Les Films du Tamanoir, sorti en France le 12 mai 1976, Parafrance, 107 min.

- ✓ Séries télévisées et téléfilms avec Fabrice Luchini :

BECKER, Jean (réal.), *Ne m'appelez pas ma petite*, téléfilm sorti en 1994, 40 min.

BOISSET, Yves (réal.), *La Fée carabine*, téléfilm sorti en France le 6 octobre 1988, 90 min.

BRABANT, Charles (réal.), *Les Nuits révolutionnaires*, mini-série d'après le roman *Les Nuits de Paris* de Nicolas Restif de la Bretonne, FR3, La Sept et MR Arts, diffusée à partir du 5 octobre 1989, sept épisodes d'une heure.

DUGOWSON, Maurice, *Adieu la vie...*, adapté du roman noir de Jean-Pierre Bastid et Michel Martens publié en 1977 dans la collection Super noire chez Gallimard, diffusé en 1986.

DUGOWSON, Maurice (réal.), *Le Procès de Louis XVI (Au nom du peuple français)*, téléfilm produit par TF1, sorti en 1988, 115 min.

KLAPISCH, Cédric, DOILLON, Lola, GARCEAU, Antoine, TIRARD, Laurent, HERRY, Jeanne et Marc FITOUSSI (saison 3 & 4) (réal.), *Dix pour cent*, série produite par Mon Voisin Productions, Mother Production, avec la participation de Ce qui me meut et de France Télévisions, diffusée sur France 2 de 2015 à 2020, 4 saisons, 24 épisodes.

NEMES, Charles (réal), *Tous en boîte*, téléfilm diffusé en 1986.

POLAC, Michel (réal.), *Le Beau Monde*, téléfilm diffusé en 1981.

SANTELLI, Claude (réal.), *La Chaîne*, téléfilm diffusé le mercredi 24 octobre 1979 à 20h35 sur TF1, 110 minutes.

STORA, Bernard (réal.), *Six Crimes sans assassin*, téléfilm produit par la Société Française de Production / Antenne 2, écrit par Bernard Stora et Jackie Berroyer d'après le roman *Six Crimes sans assassin* de Pierre Boileau, diffusé en 1990 sur Antenne 2.

- ✓ Captations de spectacles (avec Fabrice Luchini) :

ANGELO, Yves (réal.), *Luchini. Le Point sur Robert* [DVD], Assise Production, 2008, 120 min environ.

JACQUOT, Benoît (réal.), *Par Cœur* [DVD], Assise Production, 1998, 75 min.

- ✓ Documents sonores et audiovisuels (avec Fabrice Luchini) :

ANGELO, Yves (réal.), *Luchini Variations La Fontaine* [CD+DVD], Assise Production sous licence exclusive Because Music, 2012, 55 min.

PEYROU, Georges et Isabelle MEZIL (réal.), « Fabrice Luchini lit Flaubert et Diderot – *Un Cœur simple* et *Paradoxe sur le comédien* », [CD audio], *France Culture* (Radio-France/INA), Harmonia Mundi Livre, 2 CD, 15 septembre 2016, 150 min.

« *Les Fables de la Fontaine*, lu par Fabrice Luchini » [CD audio], 2010, (durée inconnue).

« *Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes*, lu par Fabrice Luchini » [CD audio], Seuil, Paris, 2011, 70 min.

Luchini lit Flaubert/Un cœur simple, [CD Audio], Cassettes Radio France, coll. « Paroles », août 2011, 96 min.

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

FERENCZI, Aurélien, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *Télérama*, n° 2933, samedi 1 avril 2006, p. 29.

GUICHARD, Louis, « Fabrice Luchini », *Télérama*, n° 3271, samedi 22 septembre 2012, p. 6.

ICHER, Bruno, « Fabrice Luchini », *Télérama*, n° 3418, samedi 18 juillet 2015, p. TELE3.

LIBIOT, Éric, « Fabrice Luchini », *Studio Ciné Live*, n° 62, lundi 1 septembre 2014, p. 10.

MERIGEAU, Pascal, « "Je redoute les metteurs en scène trop sérieux", rencontre avec Fabrice Luchini », *Le Nouvel Observateur*, jeudi 14 août 2008, p. 74.

MORICE, Ayrton, « Fabrice Luchini, "La littérature est la grande aventure de ma vie" », *Point de vue*, n° 3813, semaine du 15 au 21 septembre 2021, p. 49.

MORICE, Jacques, « La surprise du chef - Les invités de mon père. D'Anne Le Ny », *Télérama*, n° 3142, samedi 3 avril 2010, p. 44.

TESSON, Philippe, « Luchini, une voix humaine », *Le Figaro Magazine*, n° 19460, samedi 24 février 2007, p. MAG68.

TOUBIANA, Serge, « Fabrice Luchini, Les lois du rire et de l'émotion », *Cahiers du cinéma*, n° 407-408, mai 1988, p. 47.

VASSE, David, « Luchini 'à la Guitry' », *Double jeu*, publié le 06 juillet 2018 sur : http://journals.openedition.org/doublejeu/1934.

- ✓ Emissions télévisées, reportages et documentaires (avec ou sur Fabrice Luchini) :

« Bouillon de culture », présenté par Bernard Pivot, *France 2*, 29 juin 2001, disponible [En ligne], Archives *INA*, sous le titre « Fabrice Luchini dans une tentative de déstabilisation de B ernard Pivot » sur : https://www.ina.fr/video/I08184583.

« Le Divan » de Marc-Olivier Fogiel, *France 3*, 3 février 2015.

« Le divan d'Henry Chapier », présenté par Henry Chapier, *FR3*, 25 novembre 1990.

« Un jour / un destin, Fabrice Luchini, voyages intérieurs », présenté par Laurent Delahousse, *France 2*, 9 septembre 2018.

« On n'est pas couché », présenté par Laurent Ruquier, *France 2*, 28 mars 2015.

« La Télé de Luchini », *C8*, 20 mai 2017.

« Télématin, invité Fabrice Luchini », chroniqueuse Charlotte Bouteloup, *France 2*, 5 novembre 2018, disponible [En ligne], sous le titre « Interview de Fabrice Luchini » sur : https://www.telereplay.fr/emission/454868/Telematin.html#.

« Tout le monde en parle », présenté par Thierry Ardisson, *France 2*, 23 juin 2001.

- ✓ Emissions et documents radiophoniques (avec ou sur Fabrice Luchini) :

« A la bonne heure », animé par Stéphane BERN, *RTL*, 31 octobre 2018, extraits disponibles en podcasts [En ligne] publiés par Germain Sastre sur : https://www.rtl.fr/culture/medias-people/a-la-bonne-heure-avec-fabrice-luchini-7795364591.

« Gemma Bovery : rencontre avec Anne Fontaine et Fabrice Luchini », réalisé par Susie Bourquin, *Europe 1*, 05 septembre 2014, disponible [En ligne] sur : https://www.europe1.fr/culture/Gemma-Bovery-rencontre-avec-Anne-Fontaine-et-Fabrice-Luchini-674536.

« La Grande table culture, invité Fabrice Luchini », animée par Olivia Gesbert, *France Culture*, 21 octobre 2020, disponible [En ligne], sous le titre « Fabrice Luchini : "Il n'y a pas d'acteur sans voix" » sur : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/fabrice-luchini.

« Un phare dans la nuit », animé par Marc Labreche, « Entrevue avec l'acteur français Fabrice Luchini », *Radio Canada*, 11 juillet 2020, disponible [En ligne], sous le titre « L'importance de la langue française pour Fabrice Luchini », sur : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/marc-labreche-un-phare-dans-la-nuit/segments/entrevue/188473/fabrice-luchini-acteur-francais-fete-nationale.

- ✓ Vidéos [En ligne] :

« Best Of de Fabrice Luchini, de ses meilleurs moments dans les JT, émissions et radios », nd., disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=6EgnbuW3aO8.

« *Best-of* hilarant (série plateaux TV) », publié le 13 septembre 2015, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=-A_vj_X48lg.

« Best of des meilleures apparitions TV de Luchini », publié par Raphael Breuil *Pop Culture* le 1er février 2017, disponible sur : https://www.lebonbon.fr/nuit/pop-culture/best-of-des-meilleures-apparitions-de-luchini/.

« Le Cinéma De Fabrice Luchini », *Interview/Canal + 2000*, nd., disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=a13Yj6ZZn9A.

« Le coup de gueule de Fabrice Luchini : "On n'a plus envie d'aimer ce gouvernement" », La Dépêche, publié le 16 octobre 2020, disponible sur : https://www.ladepeche.fr/2020/10/16/video-le-coup-de-gueule-de-fabrice-luchini-on-na-plus-envie-daimer-ce-gouvernement-9144019.php.

« Fabrice Luchini a 66 ans : Le *best-of* de ses envolées lyriques à la télé » : [En ligne], nd., disponible sur : https://www.dailymotion.com/video/x671dg5.

« Fabrice Luchini a fait le show lors des Globes de Cristal », publié par *Le Point Abonnés* le 31 janvier 2017 sur : https://www.dailymotion.com/video/x5a5wt4.

« Fabrice Luchini a fait son show chez Ruquier », publié le 29 mars 2015, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/2015/03/29/28002-20150329ARTFIG00098-fabrice-luchini-a-fait-son-show-chez-ruquier.php.

« Fabrice Luchini 'Céline et Loft Story' | Archive INA », *Ina Culture*, publié le 9 juillet 2012, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=gZ8TYDi1Uk4.

« Fabrice Luchini chez Fogiel » [extrait de l'émission « On ne peut pas plaire à tout le monde » animée par Marc-Olivier Fogiel et diffusée sur *France 2* le 16 mars 2000], publié par Agathe Durieux le 4 juillet 2006 sur : https://www.youtube.com/watch?v=nct6IA7iPPY.

« Fabrice Luchini conte le corbeau et le renard en verlan », publié le 17 septembre 2013 sur : https://www.dailymotion.com/video/x14tfds.

« Fabrice Luchini et Éric Rohmer à propos de 'Perceval le Gallois' », *Ciné Regards*, France 3 Régions, Archive *INA*, 4 février 1979.

« Fabrice Luchini fait une déclaration à Bernard Pivot », *Archive INA*, publié le 29 juin 2001 sur : https://www.youtube.com/watch?v=qb3n3jiI2_I.

« Fabrice Luchini : interview - livre *Comédie française - Ça a débuté comme ça…* », publié par Favinet Dingofan le 12 mars 2016 sur : https://www.youtube.com/watch?v=eJUhxQjmoVI.

« Fabrice Luchini "J'aime l'œuvre de Céline, pas l'homme" | INA ArdiTube », [extrait de l'émission « Tout le monde en parle » animée par Thierry Ardisson et diffusée sur *France 2* le 23 Juin 2001], publié le 9 juin 2014 par *INA Arditube* sur : https://www.youtube.com/watch?v=2GqLcqp4HxQ.

« Fabrice Luchini : "Je suis pas réduit à ce personnage hystérique que je fais là pour vous amuser" » [Extrait de l'émission « On n'est pas couché » animée par Laurent Ruquier et diffusée sur *France 2* le 28 mars 2015], nd., publié par *On n'est pas couché* sur : https://www.youtube.com/watch?v=K3FXfIAa6aA.

« Fabrice Luchini lit Louis-Ferdinand Céline (1988) », *Le Petit Célinien*, nd., disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=4-0XNZ1vyBM.

Fabrice Luchini, « Luchini se lâche sur la gauche chez Drucker », publié par *MasterQuote* le 22 novembre 2001 sur : https://www.youtube.com/watch?v=86oX9S-6gy8.

« Fabrice Luchini parle verlan chez Pujadas [Buzz TV] », publié le 10 mars 2011 sur : https://www.dailymotion.com/video/xhiikq.

« Fabrice Luchini à propos des rapports d'Éric Rohmer avec ses acteurs », *Mardi cinéma*, Antenne 2, *Archive INA*, 27 janvier 1987.

« Fabrice Luchini récite une fable de La Fontaine en verlan sur *Instagram* », publié le 20 avril 2020 sur : https://www.youtube.com/watch?v=JHD_CPa-k30.

« Fabrice Luchini se lâche complètement sur Europe 1 » : [En ligne], nd., disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=jGufh1nBRgA.

« Fabrice Luc[c]hini : spécial show, Tout le monde en parle », *Archive INA*, publié le 20 novembre 1999 sur : https://www.ina.fr/video/I08291036/fabrice-lucchini-special-show-video.html.

« Fabrice Luchini sur le couple - Un point de vue piquant », publié par *PhiloCloud* le 10 juillet 2018 sur : https://www.youtube.com/watch?v=Zki7UlnT6zU.

« Fabrice Luchini total délire », publié par *BillBochon* le 2 juillet 2008 sur : https://www.youtube.com/watch?v=PUCiBACDln0.

« Interview de Fabrice Luchini » [extrait de l'émission « Bouillon de culture » animée par Bernard Pivot], *Antenne 2*, 15 mars 1996, *Archive INA*, publié sur : https://www.ina.fr/video/I04332130/interview-de-fabrice-luchini-video.html.

« Invite plateau : Fabrice Luchini F2 Le Journal 20H - 21.03.1995 », [En ligne], *Archive INA*, publié sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab95023441/invite-plateau-fabrice-luchini.

« Luchini Alceste à Ce soir ou jamais Taddeï », [Extrait de l'émission « Ce soir ou jamais » animée par Frédéric Taddeï et diffusée le 15 janvier 2013 sur *France 3*], publié par *montyube* le 20 septembre 2016 sur : https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=oLo5e4d2x8c.

« Luchini raconte sa passion pour CELINE (2013) », *Fig Mag*, publié le 27 décembre 2013 sur : https://www.youtube.com/watch?v=ZHrkC3vaqB8.

« Ma Loute - Conférence de Presse - VF - Cannes 2016 », publié par *Festival de Cannes (Officiel)* le 13 mai 2016 sur : https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=4ShOtoOPYik.

« Mireille Dumas interview Fabrice Luchini à propos du couple », publié par *laurentjohnny* le 27 janvier 2020 sur : https://www.dailymotion.com/video/x7r5fu2.

« On n'est pas couché : Fabrice Luchini fait le show », publié le 29 mars 2015 sur : https://www.atlantico.fr/video/2063874/on-n-est-pas-couche--fabrice-luchini-fait-le-show-.

« Quand Fabrice Luchini rencontre Michel Onfray », publié par *La Grande Librairie* le 18 mars 2016, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=72JHOrgGYd4.

- ✓ Articles de presse :

AVON, Sophie, « Dumont 'vrille' Luchini », *Sud Ouest*, samedi 14 mai 2016, p. Mont-de-Marsan-C1_21.

BARONCELLI, Jean de, « Le pari de Perceval », *Le Monde*, jeudi 8 février 1979, [page non mentionnée].

BARONIA, Renaud, « Amitié, mensonges et... cancer », *Aujourd'hui en France*, mercredi 4 décembre 2019, p. AUJM36.

BEALES, Jérôme, « Vive 'Les Femmes du sixième étage !' », *La Tribune*, n° 4664, mercredi 16 février 2011, p. 27.

BELLERET, Robert, « Luchini l'incandescent », *Le Monde*, jeudi 9 juin 2005, p. 14.

BOUVET, Bruno, « Je relis les auteurs comme un pianiste fait ses gammes », *La Croix*, n° 37889, lundi 29 octobre 2007, p. 25.

BRADER, Fabienne, « Les femmes du sixième étage », *Le Soir*, mercredi 16 février 2011, p. 8.

BRAUDEAU, Michel, « Luchini, le démon des belles-lettres », *Le Monde*, lundi 10 novembre 1997, p. 13.

BUISSON, Jean-Christophe, « Luchini par Luchini », *Le Figaro Magazine*, n° 20575, samedi 25 septembre 2010, p. 38.

BUISSON, Jean-Christophe et Sébastien LE FOL, « Johnny Hallyday - Fabrice Luchini, duo d'enfer », *Le Figaro*, n° 19179, samedi 1er avril 2006, pp. 60-64.

CARPENTIER, Laurent, « Fabrice Luchini : "Avec Dumont, ça a débuté comme ça" », *Le Monde*, samedi 14 mai 2016, p. 18.

CARPENTIER, Laurent, « J'ai une fascination pour le pouvoir », *Le Monde*, mardi 21 mai 2019, p. 20.

CHEVAL, Geneviève, « Flaubert en contrebande », *Paris-Normandie*, mercredi 10 septembre 2014, p. HAVP_27.

CHEVILLEY, Philippe, « 'Art' de Yasmina Reza redoré par des frondeurs belges », *Les Echos*, n° 22468, lundi 19 juin 2017, p. 13.

C. JONATHAN, Stéphane, « Je me dope à la langue française », *Sud Ouest*, dimanche 6 octobre 2019, p. Gironde-C2_6, Gironde-C2_7.

CLEMENT, Éric, « Fabrice Luchini, l'amour des mots », *La Presse*, jeudi 24 janvier 2013, p. ARTS SPECTACLES1.

COPPERMANN, Annie, « Théâtre 'Art', de Yasmina Reza Blanc, et éblouissant », *Les Echos*, mardi 8 novembre 1994, p. 46.

COSNARD, Denis, « Ce PDG méprisant qu'incarne Luchini à l'écran, ce n'était pas moi », *Le Monde*, lundi 29 octobre 2018, p. EPH7.

DAGUE, Thierry, « Fabrice Luchini, c'est tout un poème », *Aujourd'hui en France*, samedi 11 avril 2015, p. 30.

DANDRIEU, Laurent, « Fabrice Luchini, flambeur de mots », *Valeurs Actuelles*, n° 4059, jeudi 11 septembre 2014, p. 61.

DANIEL, Laura, « J'ai écrit ce rôle pour Fabrice Luchini », *Ouest-France*, mercredi 6 mars 2019, p. Centre-Finistere_12.

DARGE, Fabienne, « 'Art', c'est une guerre de mâles dominants », *Le Monde*, mardi 20 février 2018, p. 16.

DARGE, Fabienne, « Fabrice Luchini, parler de soi pour mieux parler de l'époque », *Le Monde*, lundi 5 janvier 2009, p. 16.

DARGE, Fabienne, « Fabrice Luchini Le théâtre, une leçon d'humilité face aux grands auteurs », *Le Monde*, lundi 29 décembre 2008, p. 11.

DARGE, Fabienne, « Théâtre 'Art' rénové d'un coup de peinture », *Le Monde*, lundi 12 juin 2017, p. 19.

DARGE, Fabienne, « Trois grands acteurs pour sauver et briser Molly », *Le Monde*, mardi 8 février 2005, p. 27.

DARGENT, Françoise, « Posy Simmonds, 'Dessinatrice ès lettres' », *Le Figaro*, n° 21707, jeudi 22 mai 2014, p. LIT2.

DAVET, Gérard et Fabrice LHOMME, « Fabrice Luchini, Maux et merveilles », *Le Monde*, lundi 24 juillet 2017, p. 26.

DE SAINT VINCENT, Bertrand, « Fabrice Luchini, un acteur-né », *Le Figaro*, n° 23189, mardi 5 mars 2019, p. 30.

DEVINAT, François, « Fabrice Luchini, 47 ans », *Libération*, mercredi 27 octobre 1999, p. 48.

FERENCZI, Aurélien, « Fabrice Luchini a-t-il au cinéma la carrière qu'il mérite ? - "C'est peut-être mon caractère qui cloche..." », *Télérama*, n° 2933, samedi 1 avril 2006, p. 29.

FERIS, Aurélie, « Notre époque n'est pas courtoise », *La Provence*, samedi 9 février 2019, p. AIX_001.

FERNEY, Frédéric, « Quel phénomène ! », *Le Figaro*, n° 16522, samedi 27 septembre 1997, p. 26.

FRODON, Jean-Michel, « Le Colonel Chabert d'Yves Angelo, Le fantôme déshérité », *Le Monde*, jeudi 22 septembre 1994, p. 1.

FRODON, Jean-Michel, « 'La Discrète', le premier film de Christian Vincent. Les liaisons farceuses », *Le Monde*, jeudi 22 novembre 1990, p. 22.

FROIS, Emmanuelle, « Fabrice Luchini : "Ne détruisons pas la guerre des sexes !" », *Le Figaro*, n° 16962, mercredi 24 février 1999, p. 28.

FROIS, Emmanuelle, « Fabrice Luchini : "Tout est manipulation" », *Le Figaro*, n° 18343, mercredi 30 juillet 2003, p. 17.

GANDILLOT, Thierry, « Le meilleur reste à venir », *Les Echos*, n° 23088, mercredi 4 décembre 2019, p. 12.

GOMBEAUD, Adrien, « Un boulevard pour Ozon », *Les Echos*, n° 20802, mercredi 10 novembre 2010, p. 17.

GRASSET, Alain, « Fabrice Luchini : "Je n'ai pas l'ambition d'être heureux" », *Aujourd'hui en France*, lundi 14 février 2011, p. 30.

GUYOT-JEANNIN, Arnaud, « Fabrice Luchini, La fulgurance et l'amour du texte », *Le Spectacle du monde*, n° 577, vendredi 1 avril 2011, p. 74.

HELIOT, Armelle, « Fabrice Luchini : "C'est aussi difficile à jouer qu'une tragédie de Racine" », *Le Figaro*, n° 21354, samedi 30 mars 2013, p. 27.

HELIOT, Armelle, « Fabrice Luchini en récréation », *Le Figaro*, n° 22635, vendredi 19 mai 2017, p. 34.

HELIOT, Armelle, « Fabrice Luchini : "Tout le monde cherche de l'être" », *Le Figaro*, n° 17047, vendredi 4 juin 1999, p. 18.

HELIOT, Armelle et François AUBEL, « Fabrice Luchini : "J'ai fait ma propre Comédie-Française" », *Le Figaro*, n° 21644, samedi 8 mars 2014, p. 37.

JAEGLE, Yves, « Fabrice Luchini, roi des talk-shows », *Aujourd'hui en France*, mercredi 21 mars, p. 28.

JAMET, Constance, « Fabrice Luchini pédale avec Molière », *Le Figaro*, n° 21616, mardi 4 février 2014, p. 34.

JEENER, Jean-Luc, « Laurent Terzieff et Fabrice Luchini », *Le Figaro*, n° 18795, samedi 8 janvier 2005, pp. 64-65.

LABRO, Philippe, « Rock star du texte », *Le Figaro*, n° 20113, lundi 30 mars 2009, p. 17.

LAGOUCHE, Philippe, « Fabrice Luchini : "La France, l'époque, sont crépusculaires" », *La Voix du Nord*, mercredi 10 novembre 2010, p. UNE-TOUTES_50.

LAGOUCHE, Philippe, « L'ode à la fiction de François Ozon, "On est des voyeurs, des manipulateurs" », *La Voix du Nord*, mercredi 10 octobre 2012, p. UNE-TOUTES_34.

LARROCHELLE, Jean-Jacques, « Robert Luchini, dit Fabrice », *Le Monde*, lundi 1 août 2011, p. TEL9.

LASAIRES, Christelle, « Luchini dans la ville où tout a commencé », *Charente Libre*, mardi 23 septembre 2008, p. 25.

LECHEVESTRIER, Julien, « François Ozon et Fabrice Luchini n'ont pas fait leur potiche pour lancer le 11e Festival international du film d'Arras », *La Voix du Nord*, samedi 6 novembre 2010, p. ARRAS_11.

LIBAN, Laurence, « L'énigme Luchini », *L'Express*, n° 2673, jeudi 26 septembre 2002, p. 106.

LIN, Zoé, « Fabrice Luchini : "L'art est fait pour poser des question" », *L'Humanité*, lundi 28 janvier 2002, p. 18.

LIZE, Hubert, « Les confidences de Luchini », *Aujourd'hui en France*, samedi 23 octobre 2010, p. 35.

LUCHINI, Fabrice, « Fabrice Luchini : "Il m'a révélé la beauté inouïe du répertoire" », *Le Figaro*, n° 23528, mercredi 8 avril 2020, p. 23.

LUSSIER, Marc-André, « Le charme discret de la bourgeoisie », *La Presse*, samedi 4 juin 2011, p. CINEMA10.

LUSSIER, Marc-André, « L'engagement de papa », *La Presse*, samedi 12 février 2011, p. CINEMA12.

LUSSIER, Marc-André, « Luchini, tout en... sagesse ! », *La Presse*, samedi 5 mars 2016, p. 13.

MANCHE, Philippe, « Il est libre, Fabrice Luchini », *Le Soir*, lundi 29 mars 2010, p. 37.

MANDELBAUM, Jacques, « Jeu de piste littéraire entre la capitale et le Finistère », *Le Monde*, mercredi 6 mars 2019, p. 22.

MARCABRU, Pierre, « Luchini, ombre de Céline », *Le Figaro*, n° 17557, samedi 20 janvier 2011, p. 31.

MINGALON, Jean-Louis, « Envoyé spécial : A 2, 20 h 50 Fabrice Luchini et la psyché », *Le Monde*, lundi 16 décembre 1991, p. 13.

OSTRIA, Vincent, « Tout sur Robert », *L'Humanité*, samedi 22 avril 2000, p. 30.

PERREAULT, Luc, « Christian Vincent ou le charme discret de La discrète », *La Presse*, dimanche 10 février 1991, p. C9.

PERRIER, Jean-Louis, « Weber, Dussollier, Luchini, fiers et heureux d'être seuls en scène », *Le Monde*, lundi 24 décembre 2001, p. 21.

PERROT, Jean-Marie, « Fabrice Luchini, astre pédagocomique », *Le Bien public*, mercredi 5 octobre 2011, p. Beaune4.

POIRIER, Agnès-Catherine, « Après Paris et Londres Yasmina Reza à la conquête de Broadway », *Le Figaro*, n° 16641, vendredi 13 février 1998, p. 27.

RENOU-NATIVEL, Corinne, « Cinéma. Gemma Bovery », *La Croix*, n° 40113, samedi 14 février 2015, p. 22.

RENOU-NATIVEL, Corinne, « Une irrésistible Bovary », *La Croix*, n° 39981, mercredi 10 septembre 2014, p. 20.

SALINO, Brigitte, « Fabrice Luchini, complètement Knock », *Le Monde*, lundi 2 septembre 2002, p. 18.

SALINO, Brigitte, « Impayable Fabrice Luchini », *Le Monde*, mardi 14 novembre 2017, p. 18.

SALINO, Brigitte, « Luchini fait des merveilles avec du banal », *Le Monde*, lundi 8 avril 2013, p. 19.

SCHMITT, Olivier, « Théâtre 'Art' de Yasmina Reza Trois amis de quinze ans », *Le Monde*, lundi 7 novembre 1994, p. 10.

SCHNEIDER, Vanessa, « Fabrice Luchini "Je ne suis pas doué pour le bonheur, je suis doué pour le travail" », *Le Monde*, lundi 4 octobre 2021, p. 29.

SERROY, Jean, « Fabrice Luchini, ou l'art de ne pas trop en faire (!) », *Le Bien public*, dimanche 7 octobre 2012, p. Arts & Loisirs33.

SIMON, Nathalie, « 'Le Mystère Henri Pick', comédie fantaisiste », *Le Figaro*, n° 23189, mardi 5 mars 2019, p. 30.

SIMON, Nathalie, « Tout l'art du Boulevard », *Le Figaro*, n° 21354, samedi 30 mars 2013, p. 26.

SORIN, Etienne, « 'Art' : sans ombre au tableau », *Le Figaro*, n° 22862, lundi 12 février 2018, p. 33.

SORIN, Etienne, « Les Flamands de tg Stan, fans de Yasmina Reza », *Le Figaro*, n° 22851, mardi 30 janvier 2018, p. 28.

SORIN, Etienne, « Nicolas Pariser : "Je souhaitais faire l'éloge du compromis" », *Le Figaro*, n° 23368, mercredi 2 octobre 2019, p. 34.

THEBAUD, Marion, « 'Art' au Théâtre Hébertot Jean-Louis Trintignant retrouve le danger », *Le Figaro*, n° 16606, samedi 3 janvier 1998, p. 21.

THEBAUD, Marion, « Fabrice Luchini, l'acteur phénomène », *Le Figaro*, n° 18067, mardi 10 septembre 2002, p. 22.

THEBAUD, Marion, « Fabrice Luchini : "Non pas jouer, mais déjouer" », *Le Figaro*, n° 17511, mardi 28 novembre 2000, p. 33.

THEBAUD, Marion, « La traversée amoureuse de Fabrice Luchini », *Le Figaro*, n° 17530, mercredi 20 décembre 2000, p. 40.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « L'acteur doit retrouver la phrase d'avant le langage », *Libération*, samedi 15 octobre 2005, pp. 46-47.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Luchini, ses lignes de Céline », *Libération*, vendredi 29 juin 2001, p. 11.

TONET, Aureliano, « Comment François Ozon s'est sauvé de chez lui », *Le Monde*, mercredi 10 octobre 2012, p. 21.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Fabrice Luchini : "J'aime les gens qui n'ont pas la cote" », *Le Figaro*, n° 20696, mercredi 16 février 2011, p. 28.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Luchini au secours de ‘Madame Bovary’ », *Le Figaro,* n° 21509, lundi 30 septembre 2013, p. 42.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Luchini chahuté par les mots », *Le Figaro*, n° 23090, mercredi 7 novembre 2018, p. 31.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Luchini : “J’ai mis une sourdine à mon côté claironnant” », *Le Figaro*, n° 22169, mercredi 18 novembre 2015, p. 32.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Philippe Le Guay : “Molière m’aide à comprendre le monde” », *Le Figaro*, n° 21291, mercredi 16 janvier 2013, p. 28.

TREMOLET DE VILLERS, Vincent, « Fabrice Luchini : “Il faut reconnaître que la bêtise prend des proportions inouïes” », *Le Figaro*, n° 21882, samedi 13 décembre 2014, p. 22.

TREMOLET DE VILLERS, Vincent, « Luchini : “J’ai l’impression d’être un petit personnage écrasé par l’œuvre d’art” », *Le Figaro*, n° 23975, lundi 20 septembre 2021, p. 24.

VAVASSEUR, Pierre, « Luchini, mode d’emploi », *Aujourd’hui en France,* mercredi 6 mars 2019, p. MIT31.

VAVASSEUR, Pierre, « ‘Potiche’ : irrésistible », *Aujourd’hui en France*, dimanche 8 mars 2015, p. 26.

- ✓ Articles de presse [En ligne] :

AMMANN, Jean, « Luchini à contre-emploi, hélas », *La Liberté*, publié le dimanche 08 février 2015 sur : https://www.laliberte.ch/news/culture/cine--tv/luchini-a-contre-emploi-helas-273227.

An., « Fabrice Luchini a tué le film... Les critiques acerbes du Masque et la Plume sur “Un Homme pressé” », *France Inter*, publié le 22 novembre 2018 sur : https://www.franceinter.fr/cinema/fabrice-luchini-a-tue-le-film-les-critiques-acerbes-du-masque-et-la-plume-sur-un-homme-presse.

An., « Fabrice Luchini : J’ai un peu peur du silence... mais je travaille », *Le Monde*, publié le vendredi 23 janvier 2009 sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/fabrice-luchini-j-ai-un-peu-peur-du-silence-mais-je-travaille_1145461_3246.html.

An., « Fabrice Luchini : “Je déteste l’indignation à peu de prix” », *Corse Matin*, publié le 14 novembre 2010 sur : https://www.corsematin.com/articles/fabrice-luchini-je-deteste-lindignation-a-peu-de-prix-13279.

An., « Fabrice Luchini : La Comédie Française ne veut pas de lui... sniff ! », publié le 28 décembre 2008 sur : https://www.purepeople.com/article/fabrice-luchini-la-comedie-francaise-ne-veut-pas-de-lui-sniff_a22070/1.

An., « Fabrice Luchini, l’éloquent », *Cnews matin*, [En ligne], publié le 15 juillet 2013, disponible sur : http://www.cnewsmatin.fr/culture/2013-07-15/fabrice-luchini-leloquent-509460.

An., « Rencontre avec Laurent Tuel, réalisateur de Jean-Philippe », publié le 16 mars 2006 sur : https://www.cinemotions.com/Jean-Philippe-tt20799/interviews/interview-5024.

An., « Quand Fabrice Luchini décrypte Cyril Hanouna », date de publication non mentionnée, disponible sur : https://www.linternaute.com/cinema/star-cinema/1324413-fabrice-luchini-les-petits-secrets-d-un-des-acteurs-preferes-des-francais/1324752-luchini-fan-de-hanouna.

ATTALI, Danielle, « Fabrice Luchini : “Il faut qu’Hollande arrête de dire que ça va mieux” », *Le JDD*, publié le samedi 7 mai 2016 sur : https://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Fabrice-Luchini-J-ai-une-parole-libre-avec-Hollande-784481.

AVON, Sophie, « Potiche, pas cruche... », *Sud Ouest*, publié le mercredi 10 novembre 2010 sur : https://www.sudouest.fr/2010/11/10/potiche-pas-cruche-235374-659.php?nic.

BEGLE, Jérôme, Franz-Olivier GIESBERT et Christophe ONO-DIT-BIOT, « VIDEO. Fabrice Luchini, “Pourquoi j’aime le théâtre” », *Le Point*, publié le mercredi 16 octobre 2013 sur :

https://www.lepoint.fr/culture/video-fabrice-luchini-pourquoi-j-aime-le-theatre-16-10-2013-1744508_3.php.

BONNEFOY, Marie-Aimée, « Luchini, prof de lettres », *Charente Libre*, publié le mercredi 10 octobre 2012 sur : https://www.charentelibre.fr/culture-et-loisirs/theatre/luchini-prof-de-lettres-6301803.php.

BUISSON, Jean-Christophe, « Fabrice Luchini, un nouvel homme ? », *Le Figaro*, publié le jeudi 4 octobre 2012 sur : https://www.lefigaro.fr/cinema/2012/10/05/03002-20121005ARTFIG00582-fabrice-luchini-un-nouvel-homme.php.

BUISSON, Jean-Christophe, « Jean d'Ormesson : "Fabrice Luchini a sa place à l'Académie française" », *Le Figaro*, publié le vendredi 26 février 2016 sur : https://www.lefigaro.fr/livres/2016/02/26/03005-20160226ARTFIG00136-jean-d-ormesson-fabrice-luchini-a-sa-place-a-l-academie-francaise.php.

BUISSON, Jean-Christophe, « Libre comme Luchini », *Le Figaro*, publié le jeudi 26 décembre 2013 sur : https://www.lefigaro.fr/theatre/2013/12/27/03003-20131227ARTFIG00237-libre-comme-luchini.php.

BUSNEL, François, « Fabrice Luchini : "Un acteur, c'est celui qui déchiffre les cicatrices" », *L'Express*, publié le 22 décembre 2009 sur : https://www.lexpress.fr/culture/scene/fabrice-luchini-un-acteur-c-est-celui-qui-dechiffre-les-cicatrices_837805.html.

CHIGNAGUET, Laurent, « Quand Fabrice Luchini s'imagine directeur de France 2 », publié le 18 octobre 2013 sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/77771/quand-fabrice-luchini-s-imagine-directeur-de-france-2.html.

COLOMBANI, Florence et François-Guillaume LORRAIN, « Fabrice Luchini et Lambert Wilson : misanthropes, eux ? », *Le Point*, [En ligne], publié le jeudi 10 janvier 2013 sur : https://www.lepoint.fr/cinema/fabrice-luchini-et-lambert-wilson-misanthropes-eux-10-01-2013-1615183_35.php.

COSTAZ, Gilles, « 'Une heure de tranquillité' : le deuxième degré du vaudeville », *Le Point*, publié le samedi 23 mars 2013 sur : https://www.lepoint.fr/culture/une-heure-de-tranquillite-le-deuxieme-degre-du-vaudeville-23-03-2013-1644758_3.php.

DANDREZ, Patrick, « Fabrice Luchini : "Le génie de Molière, c'est de donner leur chance à tous les personnages" », *Ouest-France*, publié le samedi 15 janvier 2022 sur : https://www.ouest-france.fr/culture/livres/lire-magazine/fabrice-luchini-le-genie-de-moliere-c-est-de-donner-leur-chance-a-tous-les-personnages-5f9ce0a8-751c-11ec-8736-7cc403bf01d8.

DANDRIEU, Laurent, « Luchini, confidences d'un insolent », *Valeurs Actuelles*, publié le mercredi 8 août 2018 sur : https://www.valeursactuelles.com/clubvaleurs/culture/interview-luchini-confidences-dun-insolent-je-suis-inapte-tout-sauf-admirer-100401.

DESQUIENS, Lucie, « A la coupole, Luchini fait le show », *Les Echos*, publié le 9 juin 2016, [article plus disponible à ce jour].

FENDER, Robin, « Table ronde avec Fabrice Luchini Anaïs Demoustier & Nicolas Pariser : “Entre Alice et le maire il y a une connivence intellectuelle” (Entretien) », *Les Chroniques de Cliffhanger & Co*, [En ligne], publié le 2 octobre 2019 sur : https://leschroniquesdecliffhanger.com/2019/10/02/table-ronde-avec-fabrice-luchini-anais-demoustier-nicolas-pariser-entre-alice-et-le-maire-il-y-a-une-connivence-intellectuelle-entretien/.

GARCIN, Jérôme, « Fabrice Luchini : “Je n’irai pas à l’Académie française” », *L’Obs*, publié le dimanche 3 mars 2019 sur : https://www.nouvelobs.com/culture/20190220.OBS0586/fabrice-luchini-je-n-irai-pas-a-l-academie-francaise.html.

GEFFRAY, Emilie, « 819.000 téléspectateurs pour la première du Divan de Marc-Olivier Fogiel », *Le Figaro*, publié le 04 février 2015 sur : https://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/audiences-tv/2015/02/04/28004-20150204ARTFIG00101-819000-telespectateurs-pour-la-premiere-du-divan-de-marc-olivier-fogiel.php.

GRASSET, Alain, « Ce matin, j’ai été heureux pendant vingt minutes », *Le Parisien*, publié le mercredi 16 janvier 2013 sur : https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/ce-matin-j-ai-ete-heureux-pendant-vingt-minutes-16-01-2013-2485633.php.

HELIOT, Armelle et Bruno JACQUOT, « Fabrice Luchini : abécédaire d’un esprit rebelle », *Le Figaro*, publié le mardi 15 janvier 2013 sur : https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2013/01/15/03013-20130115ARTFIG00579-fabrice-luchini-abecedaire-d-un-esprit-rebelle.php.

JAEGHERE, Michel, « “La Fontaine n’est pas pour les enfants !” : l’hommage exclusif de Fabrice Luchini », *Le Figaro*, publié le vendredi 20 juillet 2018 sur : https://www.lefigaro.fr/culture/2018/07/20/03004-20180720ARTFIG00201-la-fontaine-n-est-pas-pour-les-enfants-l-hommage-exclusif-de-fabrice-luchini.php.

JOBY, Stéphane, « “C’est proustien un président” : les secrets de Luchini sur Macron, Chirac, Sarkozy, Hollande... », *Le JDD*, publié le 28 septembre 2019 sur : https://www.lejdd.fr/Culture/cest-proustien-un-president-les-secrets-de-luchini-sur-macron-chirac-sarkozy-hollande-3922229.

LABRO, Philippe, « Fabrice Luchini : il a fait de la culture un spectacle », *Paris Match*, publié le dimanche 1 décembre 2019 : sur : https://www.parismatch.com/People/Fabrice-Luchini-il-a-fait-de-la-culture-un-spectacle-1662096.

LAURIN, Danielle, « Fabrice Luchini au fil des mots », publié le 18 avril 2016 sur : https ://lactualite.com/culture/fabrice-luchini-au-fil-des-mots/.

LE BAILLY, David, « François Ozon : "Luchini a refusé le rôle de Barbarin. Il a eu raison" », *L'Obs*, publié le dimanche 17 février 2019 sur : https://www.nouvelobs.com/cinema/20190214.OBS0181/francois-ozon-luchini-a-refuse-le-role-de-barbarin-il-a-eu-raison.html.

LEVESQUE, François, « L'obscur objet du désir d'Anne Fontaine », publié le 7 novembre 2014 sur : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/423243/cinemania-l-obscur-objet-du-desir-d-anne-fontaine.

LIBAN, Laurence, « Bouquet / Luchini, l'interview croisée », *L'Express*, publié le 22 décembre 2008, disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/scene/bouquet-luchini-l-interview-croisee_727764.html.

LIBIOT, Éric, « Gemma Bovery : Fabrice Luchini est "l'acteur le plus docile qui soit" », *L'Express*, publié le mercredi 10 septembre 2014 sur : https://www.lexpress.fr/culture/cinema/gemma-bovery-fabrice-luchini-est-l-acteur-le-plus-docile-qui-soit_1573825.html.

MAHRANE, Saïd, « Académie française : faut-il laisser entrer Luchini ? », *Le Point*, n° 201811, [En ligne], publié le jeudi 15 novembre 2018 sur : https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/academie-francaise-faut-il-laisser-entrer-luchini-15-11-2018-2271585_1913.php.

MATHIEU, Gaétan, « Fabrice Luchini : "J'ai un côté monologuant" », publié le 6 octobre 2009 sur : https://france-amerique.com/fr/fabrice-luchini-jai-un-cote-monologuant/.

MICHELET, Anne, « Fabrice Luchini : "Je suis au service de ce qui est écrit" », *Magazine Version Fémina*, [En ligne], publié le 28 novembre 2019, consulté le 06 mai 2020, disponible sur : https://www.femina.fr/article/fabrice-luchini-je-suis-au-service-de-ce-qui-est-ecrit.

MOREAULT, Éric, « Fabrice Luchini, le phénomène », *Le Soleil* (Québec), [En ligne], publié le mercredi 2 mars 2016 sur : https://www.lesoleil.com/2016/03/03/fabriceluchini-le-phenomene-745376786dea6399e64df91c30c26796.

NERSON, Jacques, « Yasmina Reza : comment 'Art' est devenue une pièce culte », *L'Obs*, publié le lundi 11 janvier 2018 sur : https://bibliobs.nouvelobs.com/theatre/20180111.OBS0480/yasmina-reza-comment-art-est-devenue-une-piece-culte.html.

PACHET, Pierre, « Approcher le mouvement intérieur des textes, Entretien avec Fabrice Luchini », *Nouvelle Quinzaine Littéraire*, n° 1113, [En ligne], publié le 01er octobre 2014, disponible sur : https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/approcher-le-mouvement-interieur-des-textes-entretien-avec-fabrice-luchini-36.

PERRIN, Elisabeth, « Fabrice Luchini en conversation avec Ali Baddou », *TV Mag*, [En ligne], publié le vendredi 23 juin 2017, disponible sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/fabrice-luchini-en-conversation-avec-ali-baddou_5b139b28-576f-11e7-aa85-df0cb1dc0684/.

PERRIN, Elisabeth, « Fabrice Luchini : "J'aime régresser avec la télé" », *Le Figaro*, publié le jeudi 13 avril 2017 sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/fabrice-luchini-j-aime-regresser-avec-la-tele-_ec6c80ae-2028-11e7-9fb1-e005be4dd80a/.

ROY, Jean, « Le maître très coincé et la soubrette accorte », *L'Humanité*, publié le mercredi 16 février 2011 sur : https://www.humanite.fr/15_02_2011-le-ma%C3%AEtre-tr%C3%A8s-coinc%C3%A9-et-la-soubrette-accorte-465249.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Luchini : "Il faut tenter de dire Rimbaud mais c'est impossible" », *Ubu Scène d'Europe*, [En ligne], disponible sur : https://ubu-apite.org/entretien-fabrice-luchini/

TRICHES, Lisa, « Box-office France : *Gemini Man* et *Alice et le maire* dominent », *Les Inrocks*, [En ligne], publié le 03 octobre 2019, disponible sur : https://www.lesinrocks.com/2019/10/03/cinema/actualite-cinema/box-office-france-gemini-man-et-alice-et-le-maire-dominent/.

TRUFFINET, Nicolas, « Cinéma Les femmes du 6ème étage », in *Études*, vol. 414, n° 4, 2011, pp. 540-541.

VIE, Caroline, « Festival de Cannes : Bruno Dumond apprécie la franchise de Fabrice Luchini sur 'Ma Loute' », *20 Minutes*, publié le jeudi 12 mai 2016 sur : https://www.20minutes.fr/cinema/1844803-20160512-festival-cannes-bruno-dumont-apprecie-franchise-fabrice-luchini-loute.

VIE, Caroline, « Gérard Depardieu : "Je n'ai pas d'ego quand je fais l'acteur" », *20 Minutes*, publié le 2 juin 2010 sur : https://www.20minutes.fr/cinema/574797-20100602-gerard-depardieu-je-ego-quand-fais-acteur.

VIE, Caroline, « ‘L’Hermine’ : Fabrice Luchini s’est apaisé depuis ‘La Discrète’ selon Christian Vincent », *20 Minutes*, publié le mercredi 18 novembre 2015 sur : https://www.20minutes.fr/cinema/1729719-20151118-hermine-fabrice-luchini-apaise-depuis-discrete-selon-christian-vincent.

VOLLAIRE, Nicolas et Damien CANIVEZ, « Fabrice Luchini : “Je ne me sens pas à ma place dans TPMP” », publié le 18 avril 2017 sur : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/fabrice-luchini-je-ne-me-sens-pas-a-ma-place-dans-tpmp-_1125d45c-2413-11e7-b178-1ede4c98dea6/.

- ✓ Réseaux sociaux (comptes officiels et groupes de fans) :

- Facebook :

« Les étudiants de l’Université de Montréal qui sont fans de Fabrice Luchini », groupe public (2 membres) : https://www.facebook.com/groups/132983426723326.

« Fan club de Fabrice LUCHINI ! », groupe public (5,3 K membres) : https://www.facebook.com/groups/242757292531.

« Fan de Fabrice Luchini », groupe public (29,5 K membres) : https://www.facebook.com/groups/1328660294190359.

« Fabrice Luchini @LuchiniFan – Centre d’intérêt » (93566 abonnés) : https://www.facebook.com/LuchiniFan.

« Les Luchinistes – Fabrice Luchini » (61 K abonnés) : https://www.facebook.com/LesLuchinistes.

« Fabrice Luchini sélection » (4,5 K abonnés) : https://www.facebook.com/luchinisel.

- Instagram :

« fabrice_luchini_officiel » (190k abonnés) : https://www.instagram.com/fabrice_luchini_officiel/?hl=fr.

« fabrice luchini.fans » (67 abonnés) : https://www.instagram.com/fabrice_luchini.fans/?hl=fr.

« fabriceluchinifans » (13 abonnés) : https://www.instagram.com/fabriceluchinifans/?hl=fr.

« #fabriceluchini » (6349 publications) : https://www.instagram.com/explore/tags/fabriceluchini/?hl=fr.

- Twitter :

« Fabrice Luchini @LuchiniOfficiel » (27,1 k abonnés) : https://twitter.com/luchiniofficiel?lang=fr.

« Fabrice Luchini @LuchiniFan » (117,2 k abonnés) : https://twitter.com/LuchiniFan.

« Out of context Fabrice Luchini @OutOfCLuchini » (250 abonnés): https://twitter.com/OutOfCLuchini.

« Fabrice Luchini-en-chansons @EnFabrice » (17 abonnés) : https://twitter.com/EnFabrice.

- SOURCES DU CORPUS SECONDAIRE :

- Louis Jouvet :

- ✓ Ouvrages :

JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 2013.

JOUVET, Louis, *Ecoute mon ami*, Flammarion, Paris, 2001.

JOUVET, Louis, *Molière et la Comédie classique, Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939-1940)*, Gallimard, Paris, 1965, rééd. 1992.

JOUVET, Louis, *Prestiges et Perspectives du théâtre français, Quatre ans de tournée en Amérique latine (1941-1945)*, Gallimard, Paris, 1945.

JOUVET, Louis, *Réflexions du comédien*, Librairie Théâtrale, Paris, 1941.

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952.

JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle, cours au conservatoire*, Paris, Gallimard, 1968.

KERIEN, Wanda, *Louis Jouvet, notre patron*, Editeurs français réunis, Paris, 1963.

LOUBIER, Jean-Marc, *Louis Jouvet, Le Patron*, Ramsay, Paris, 2001.

MASCARAU, Eve, *Louis Jouvet,* Actes-Sud-Papiers, Paris, 2013.

MIGNON, Paul-Louis, *Louis Jouvet*, La Manufacture, Paris, 1988.

MIQUEL, Jean-Pierre, (préfacier), *A l'occasion du centenaire de la naissance de Louis Jouvet : morceaux choisis à l'usage des anciens et des nouveaux élèves du Conservatoire national d'art dramatique*, Conservatoire National Supérieur d'art dramatique, Paris, 1988.

- ✓ Films (avec Louis Jouvet) cités dans ce travail :

ALLEGRET, Marc (réal.), *Entrée des artistes*, Regina, sorti en France le 06 octobre 1938, Filmsonor Marceau, 99 min.

CARNE, Marcel (réal.), *Drôle de drame*, Corniglion-Molinier, sorti en France le 22 octobre 1937, Pathé Consortium Cinéma, 94 min.

CARNE, Marcel (réal.), *Hôtel du Nord*, Société d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), sorti en France le 19 décembre 1938, Lux Compagnie Cinématographique de France, 97 min.

CHRISTIAN-JAQUE (réal.), *Un Revenant*, Compagnie Franco-Coloniale Cinématographique (CFCC), sorti en France le 18 octobre 1946, Les Films Corona, 100 min.

CLOUZOT, Henri-Georges (réal.), *Quai des orfèvres*, Majestic Films, sorti en France le 03 octobre 1947, Les Films Corona, 105 min.

DREVILLE, Jean (réal.), *Copie conforme*, Les Productions Jacques Roitfeld, CICC Films Borderie, sorti en France le 02 février 1947, Les Films Constellation, 105 min.

DUVIVIER, Julien (réal.), *Un Carnet de bal*, Productions Sigma, sorti en France le 09 septembre 1937, Les Films Vog, 125 min.

DUVIVIER, Julien (réal.), *La Charrette fantôme*, Transcontinental Films, Columbia France, sorti en France le 16 février 1940, Universal Pictures (France), 93 min.

DUVIVIER, Julien (réal.), *La Fin du jour*, Regina, sorti en France le 22 mars 1939, Regina (prod. déléguée), 108 min.

DUVIVIER, Julien (réal.), *Untel père et fils*, Transcontinental Films, sorti en France le 9 octobre 1945, Transcontinental Films (prod. déléguée), 113 min.

GASNIER, Louis (réal.), *Topaze*, Paramount Pictures (France), sorti en France le 6 janvier 1933, Paramount Pictures (France), 89 minutes.

JOUVET, Louis et Roger GOUPILLIERES (réal.), *Knock, ou Le triomphe de la médecine*, Georges Marret, sorti en France le 8 novembre 1933, (société de distribution inconnue), 95 min.

LEFRANC, Guy (réal.), *Knock*, Les Productions Jacques Roitfeld, Fides, sorti en France le 21 mars 1951, Sirius, 98 min.

RENOIR, Jean (réal.), *Les Bas-fonds*, Les Films Albatros, sorti en France le 11 décembre 1936, Les Distributeurs Français, 90 min.

- ✓ Revues, périodiques et magazines :

JOUVET, Louis, « Causerie pour le Cercle français des étudiants étrangers », 30 novembre 1937, article n° 30, BNF, fonds L. Jouvet, LJ D-57 (2).

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

ASLAN, Odette (dir.), « Jouvet et l'acteur », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 158, Société d'histoire du théâtre, Paris, 1988.

JOUVET, Louis, « Louis Jouvet, notes et documents », programme de la saison 1909-1910 du Théâtre d'Action d'Art, *Revue de la société d'histoire du théâtre*, I-II, Olivier Perrin, Paris, p. 22.

JOUVET, Louis, « De Molière à Giraudoux », *Les Annales*, février et mars 1946, publiée in *Conferencia*, 35è année, n° 8, 15 août 1946, fonds L. Jouvet, LJ D-48 (2 bis).

JOUVET, Louis, « Technique du théâtre. Le métier théâtral », conférence salle Gaveau, Paris, 25 janvier 1926, fonds L. Jouvet, LJ D-29 (1).

- ✓ Emissions télévisées, reportages et documentaires :

« Louis Jouvet, l'odyssée sud américaine », réalisé par Fabrice Laigle et Juliette Goux, présentée par Fabrice Drouelle, invité Fabrice Luchini, *France Inter*, vendredi 11 mars 2016.

- ✓ Articles de presse :

COSTAZ, Gilles, « Louis Jouvet, le 'patron' », *Les Echos*, publié le 26 octobre 2001 sur : https://www.lesechos.fr/2001/10/louis-jouvet-le-patron-729851.

- *Sacha Guitry et Michel Simon* :

- ✓ Ouvrages :

BARROT, Olivier et Raymond CHIRAT, *Sacha Guitry, l'homme-orchestre*, Découvertes Gallimard, Paris, 2007.

COCHET, Jean-Laurent, *A la rencontre de Sacha Guitry*, Oxus, Paris, 2010.

GAUTEUR, Claude, *Michel Simon*, Edilig, Paris, 1987.

GUITRY, Sacha, *Le Cinéma et moi*, Ramsay, Paris, 1984.

GUITRY, Sacha, *Deburau*, Fasquelle, Paris, 1918.

LE GRAS, Gwénaëlle, *Michel Simon, L'art de la disgrâce*, Scope, Paris, 2010.

LORCEY, Jacques, *Sacha Guitry par les témoins de sa vie*, France-Empire, Paris, 1976.

- ✓ Films de Sacha Guitry cités dans ce travail :

GUITRY, Sacha (réal.), *Assassins et voleurs*, Gaumont, Courts et Longs Métrages (CLM), sorti en France le 8 février 1957, Gaumont, 85 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Bonne chance*, Les Films Fernand Rivers, Productions Maurice Lehmann, sorti en France le 20 septembre 1935, Les Distributeurs Français, 78 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Ceux de chez nous*, documentaire sorti en France le 22 novembre 1915, 50 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Le Comédien*, Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL), sorti en France le 26 février 1948, Discina, 95 min.

GUITRY, Sacha (real.), *Deburau*, Fides, CICC Films Borderie, sorti en France le 30 mai 1951, Filmsonor Marceau, 93 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Le Diable boiteux*, Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL), sorti en France le 29 septembre 1948, Compagnie Parisienne de Location de Films (CPLF), 125 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Faisons un rêve*, Cineas, sorti en France le 31 décembre 1936, Films Sonores Tobis, 86 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, projeté début 1944, non destiné à une exploitation commerciale, 54 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Le Mot de Cambronne*, comédie en un acte et en vers, moyen métrage sorti en 1937, transposition de sa pièce *Le Mot de Cambronne*, écrite également en 1936.

GUITRY, Sacha (réal.), *Pasteur*, Productions Maurice Lehmann, sorti en France le 20 septembre 1935, Les Distributeurs Français, 75 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *La Poison*, Gaumont, sorti en France le 30 novembre 1951, Gaumont, 85 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *La Vie d'un honnête homme*, Général Productions, S.B. Films, sorti en France le 18 février 1953, Hoche Distribution, 85 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Le Roman d'un tricheur*, Cineas, sorti en France le 19 septembre 1936, Films Sonores Tobis, 81 min.

GUITRY, Sacha et Clément DUHOUR (réal.), *Les 3 font la paire*, Courts et Longs Métrages (CLM), Gaumont, sorti en France le 17 mai 1957, Gaumont, 75 min.

GUITRY, Sacha (réal.), *Si Versailles m'était conté*, Cocinor, Courts et Longs Métrages (CLM), Cocinex, sorti en France le 9 mars 1954, Cocinor, 160 min.

- ✓ Pièces de théâtre (ouvrages) de Sacha Guitry citées dans ce travail :

GUITRY, Sacha, *Beaumarchais*, Raoul Solar, Paris, 1950.

GUITRY, Sacha, *Nono suivi de Toâ*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1968.

GUITRY, Sacha, *Théâtre, je t'adore, suivi de On passe dans huit jours*, Omnibus, Paris, 1996.

- ✓ Pièces de théâtre (représentations) :

Correspondance inattendue, d'après Sacha Guitry (Correspondance de Paul Roulier-Davenel), Théâtre Tristan Bernard (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 27 mai 2008 au Théâtre Tristan Bernard (Paris).

Le Page, de Sacha Guitry, Opéra-Bouffe en un acte, mise en scène Sacha Guitry, créé le 15 avril 1902, Théâtre des Mathurins (Paris).

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

LE GRAS, Gwénaëlle, « Michel Simon chez Sacha Guitry, la figure du double idéal », *Double jeu*, n° 3, 2006, pp. 85-96, [En ligne], publié le 06 juillet 2018, disponible sur : http://journals.openedition.org/doublejeu/1890.

MOINE, Raphaëlle, « The star as the 'great man' in French cinema : the example of Sacha Guitry », *Studies in French Cinema*, vol. 4, n° 1, 2004, pp. 77-86.

VIVIANI, Christian, « Un art de l'autoportrait : Les rôles historiques de Sacha Guitry », *Positif*, n° 561, novembre 2007, p. 91.

✓ Emissions télévisées et radiophoniques, reportages et documentaires :

« Cinéma Cinémas - Jean Renoir & Michel Simon - 1989 », extraits du documentaire réalisé par Jacques Rivette, André S. Labarthe et Janine Bazin (réal.), publié par Thomas Boujut, avril 1966, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=EZ3R5l4neXE.

« Michel Simon - Personnalités de notre temps (1966) », publié par *Les archives de la RTS*, nd., disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oUr32jgZFdw.

« Sacha Guitry auteur, acteur, amateur - Noël Herpe », cours de cinéma donné par Noël HERPE le 14 juin 2019 au Forum des images (Paris), publié par *Le Forum des images* le 26 juin 2019, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=jbFch8_x3w4.

✓ Articles de presse :

DUBEUX, Albert, « Michel Simon », *Revue des deux mondes*, juillet 1962, disponible sur : https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/michel-simon-2/.

- *Jean-Laurent Cochet* :

✓ Ouvrages :

COCHET, Jean-Laurent, *L'Art et la technique du comédien : comme un supplément d'âme*, Pygmalion, Paris, 2010.

COCHET, Jean-Laurent, *Faisons encore un rêve*, Pygmalion, Paris, 2004.

COCHET, Jean-Laurent, *Mon rêve avait raison*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1989.

COCHET, Jean-Laurent, *Monstres sacrés, sacrés comédiens*, Renaissance du livre, Paris, 2004.

✓ Documents audiovisuels :

Le cours Cochet, devenir comédien, coffret de 10 DVD, enregistré au Théâtre Daunou en 2001 et produit par Canal 33.

Une vie de théâtre, Jean-Laurent Cochet, DVD de neuf heures d'entretiens, date, édition et production inconnues.

✓ Emissions télévisées et radiophoniques, reportages et documentaires :

« Si Jean-Laurent Cochet m'était conté : le film hommage », publié par le Cours Cochet-Delavène le 7 avril 2021, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=OGlwg-dywzM.

✓ Articles de presse :

GAPIN, Jérémie, « Jean-Laurent Cochet, professeur des légendes du cinéma français », *Rédaction Ina, Art et Culture*, [En ligne], publié le 07 avril 2020, disponible sur : https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/jean-laurent-cochet-professeur-des-legendes-du-cinema-francais/.

HELIOT, Armelle, « Jean-Laurent Cochet, un maître en esprit », *Le Figaro*, n° 18071, samedi 14 septembre 2002, p. 26.

THEBAUD, Marion, « Jean-Laurent Cochet, passeur de textes », *Le Figaro*, n° 19232, samedi 3 juin 2006, p. 38.

- *Louis-Ferdinand Céline* :

✓ Ouvrages :

CELINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y.*, Club de l'honnête homme, Paris, 1981.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Gallimard, Paris, 1952.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris, 1952.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Semmelweis*, Gallimard, Paris, 1999.

✓ Thèse et mémoires universitaires :

CHOURY, Thomas, *Voyage au bout de la nuit. Histoire d'un livre, 1928-1936*, mémoire de séminaire en Histoire politique du XIXe et du XXe siècle, sous la direction de Gilles Vergnon, soutenu le 5 septembre 2013 à Lyon 2.

MORIN, Mathieu, *L'évolution du style de Voyage au bout de la nuit à D'un château l'autre, stigmatisation du corps et parcours d'une conscience nouvelle*, mémoire de maîtrise en Etudes littéraires, sous la direction de Anne Elaine Cliche, soutenu en septembre 2009 à l'Université du Québec (Montréal).

✓ Revues, périodiques et magazines :

CELINE, Louis-Ferdinand, *Lettres à Milton Hindus (1947-1949)*, Édition de Jean Paul Louis, Nouvelle édition, coll. Les Cahiers de la NRF, Série Céline, n° 11, Gallimard, Paris, 23 février 2012.

LE FIGARO HORS SERIE (coll.), « Céline Une Saison En Enfer », *Le Figaro*, samedi 1er janvier 2011.

✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

LAFLECHE, Guy, « Céline, d'une langue l'autre », *Études françaises*, vol. 10, n° 1, février 1974, pp. 13-40.

✓ Articles de presse :

An., « Extrait des Entretiens avec le Professeur Y de Céline », *L'Express*, [En ligne], publié le 01er avril 2001, disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretiens-avec-le-professeur-y_804298.html.

➢ REFERENCES HORS CORPUS :

- *Littérature :*

✓ Ouvrages :

ARAGON, Louis, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928.

BALZAC, Honoré (de), *La Comédie humaine*, Gallimard, Paris, 1976.

BERNHARD, Thomas, *Béton*, Gallimard, Paris, 1985.

BLOCH, Marc, *L'étrange défaite,* Gallimard, Paris, 1990.

CAU, Jean, *Le Candidat*, préface d'Alain Delon, Xénia, Sion (Suisse), 2007.

DE TROYES, Chrétien, *Perceval ou le Conte du Graal*, Gallimard-jeunesse, Paris, 2012.

FEVAL, Paul, *Le bossu : Le roman de Lagardère*, France loisirs, Paris, 1997.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Flammarion, Paris, 1993.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, Tome I et II, Flammarion, Paris, 2020.

PAGNOL, Marcel, *La Gloire de mon père*, De Fallois, Paris, 2004.

PEGUY, Charles, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Gallimard, Paris, 1921.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, Paris, 2020.

PICON, Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, Paris, 1950.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu,* Garnier-Flammarion, édition en 10 volumes, poche, Paris.

RABELAIS, François, *Gargantua. Pantagruel*, Hachette Education, Paris, 2000.

RENARD, Jules, *Poil de carotte*, Flammarion, Paris, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Flammarion, Paris, 2002.

VON KLEIST, Heinrich, *La Marquise d'O*, Mille et une nuits, Paris, 1999.

ZOLA, Emile, *L'Argent*, Gallimard, Paris, 1980.

- ✓ Revues, périodiques et magazines :

BALLARD, Jean (dir.), *Les Cahiers du Sud*, bimensuel, mensuel puis trimestriel (à partir de 1945), Marseille, 1925-1966.

- ✓ Articles de revues, périodiques et magazines, chapitres d'ouvrages :

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, publié le 01er septembre 2006 sur : http://journals.openedition.org/narratologie/372.

- ✓ Récits et autobiographies :

DARROUSSIN, Jean-Pierre, *Et le souvenir que je garde au cœur,* Fayard, Paris, 2015.

STREIFF, Christian, *J'étais un homme pressé*, Cherche-Midi, Paris, 2014.

- *Poésie :*

- ✓ Ouvrages :

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Le Livre de Poche, Paris, 2021.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose ; précédé de La Fanfarlo*, Flammarion, Paris, 1993.

JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Fayard, Paris, 2008.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, préface d'Yves Le Pestipon, illustrations de Grandville, Ed. Jean-Pierre Collinet, coll. Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, Paris, 2021.

MURAY, Philippe, *Minimum Respect*, Les Belles Lettres, Paris, 2010.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies - Une saison en enfer – Illuminations*, préface de René Char, Ed. Louis Forestier, coll. Poésie/Gallimard (n° 87), Paris, 1973.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur, Léon Vanier, Paris, 1895.

- SOURCES HORS CORPUS :

- Théâtre :

- ✓ Pièces de théâtre (ouvrages) :

BACRI, Jean-Pierre, *Le Doux visage de l'amour*, [édition inconnue], 1979.

BACRI, Jean-Pierre, *Le Timbre*, [édition inconnue], 1978.

BACRI, Jean-Pierre, *Tout simplement*, [édition inconnue], 1977.

CLAUDEL, Paul, *L'Echange*, Gallimard, Paris, 1977.

CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, n° 125, Gallimard, Paris, 1957.

COCTEAU, Jean, *Les monstres sacrés*, in *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1949.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, STFM, Paris, 1992.

DE MUSSET, Alfred, *Il ne faut jurer de rien. Un caprice*, Bordas, Paris, 2004.

GIRAUDOUX, Jean, *L'impromptu de Paris : pièce en un acte*, Grasset, Paris, 1937.

KOLTES, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Les Editions de Minuit, Paris, 1986.

MARIVAUX, Mr de, *Les Serments indiscrets*, Théâtre complet, Tome I, Henri Coulet et Michel Gilot, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.

MAYORGA, Juan, *Le garçon du dernier rang*, Les Solitaires intempestifs, Paris, 2008.

MOLIERE, *L'Avare*, Flammarion, Paris, 2009.

MOLIERE, *Le Malade imaginaire*, Flammarion, Paris, 2007.

MOLIERE, *Le Misanthrope*, Flammarion, Paris, 2013.

RACINE, Jean, *Britannicus*, Gallimard, Paris, 2014.

REZA, Yasmina, *Art*, Albin Michel et Yasmina Reza, Paris, 2009.

ROMAINS, Jules, *Knock*, Gallimard, Paris, 1972.

SHAKESPEARE, William, *La mégère apprivoisée*, Magnard, Paris, 2019.

SCHIMMELPFENNIG, Roland, *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte* (Des villes aux forêts, des forêts aux villes), édition et date inconnues.

TARDIEU, Jean, *Un mot pour un autre*, Gallimard, Paris, 1951.

- ✓ Pièces de théâtre (représentations) :

Adorable Julia, de Marc-Gilbert Sauvajon d'après William Somerset Maugham et Guy Bolton, Galas Karsenty-Herbert (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet et Jean Wall, créé en 1967 au Théâtre Daunou (Paris).

Un air de famille, de Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, [production inconnue], mise en scène Stéphan Meldegg, créé le 27 septembre 1994 au Théâtre de la Renaissance (Paris).

Albertine disparue, Lecture intégrale, de Marcel Proust, de et avec Jean-Laurent Cochet, crée en 2011 à la Salle Gaveau (Paris).

Andromaque, de Jean Racine, mise en scène Jean-Laurent Cochet, Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris), créé le 14 novembre 1963 au Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris).

Apprends-moi, Céline, de Maria Pacôme, Théâtre des Nouveautés (Paris), mise en scène Gérard Vergez, créé le 27 septembre 1977 au Théâtre des Nouveautés (Paris).

Les Athlètes dans leur tête, de Paul Fournel, Théâtre du Rond-Point (Paris), mise en scène et interprétation André Dussollier, créé le 15 mai 2003 au Théâtre du Rond-Point (Paris).

Le Bain de vapeur, de Roland Dubillard, Théâtre de l'Atelier (Paris), mise en scène Philippe de Chérisey, créé en 1975 au Théâtre de l'Atelier (Paris).

Le Barbier de Séville, de Beaumarchais, Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet et Michel Duchaussoy, créé le 11 mars 1965 au Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris).

Les Bourgeoises à la mode, de Florent Carton Dancourt, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 20 janvier 1966 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Britannicus, de Jean Racine, mise en scène Jean-Laurent Cochet, Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris), créé le 13 février 1964 au Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris).

La Cage aux folles, de Jean Poiret, Théâtre du Palais-Royal (Paris), mise en scène Pierre Mondy, créé le 1er février 1973 au Théâtre du Palais-Royal (Paris).

Les Caprices de Marianne, d'Alfred de Musset, mise en scène Jean-Laurent Cochet, Comédie-Française (Paris), créé le 4 octobre 1973 à la Comédie-Française (Paris).

La Chèvre ou Qui est Sylvia ?, d'après Edward Albee, Théâtre de la Madeleine (Paris), Théâtre de la Porte Saint-Martin (Paris), mise en scène Frédéric Bélier-Garcia, créé le 4 octobre 2005 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Le Contrat, de Francis Veber, mise en scène Pierre Mondy, Théâtre du Gymnase (Paris), créé le 4 septembre 1970.

Coup de chapeau, d'après Bernard Slade, Théâtre de la Michodière (Paris), mise en scène Pierre Mondy, créé le 6 septembre 1979 au Théâtre de la Michodière (Paris).

Cuisine & dépendances, d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, Théâtre La Bruyère (Paris), Théâtre Montparnasse (Paris), mise en scène Stéphan Meldegg, créé le 6 septembre 1991 au Théâtre La Bruyère (Paris).

Le Dîner de cons, de Francis Veber, mise en scène Pierre Mondy, Théâtre des Variétés (Paris), créé le 18 septembre 1993.

Dom Juan, de Molière, Théâtre d'Action Populaire, mise en scène Jean-Pierre Bouvier, créé en 1978 au Théâtre de l'Œuvre (Paris) .

L'École des maris, de Molière, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 21 avril 1966 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Early Morning, d'Edward Bond, Théâtre National Populaire (Villeurbanne), mise en scène Georges Wilson, créé le 11 juillet 1970 au Festival d'Avignon / Cour d'Honneur du Palais des Papes (Avignon).

L'École des femmes, de Molière, Compagnie Studio libre (Paris), Odéon - Théâtre de l'Europe (Paris), mise en scène Jean-Pierre Vincent, créé le 24 janvier 2008 à l'Odéon - Théâtre de l'Europe (Paris).

Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août - septembre 1974, de Simone de Beauvoir, Festival d'Automne à Paris (Paris), mise en scène et interprétation Sami Frey, créé le 24 septembre 2001 au Festival d'Automne à Paris / École Normale Supérieure (Paris).

L'Envers du décor, de Florian Zeller, Théâtre de Paris (Paris), mise en scène Daniel Auteuil, créé le 15 janvier 2016 au Théâtre de Paris (Paris).

Florilège, d'Arthur Adamov, Louis Aragon, Blaise Cendrars, Robert Desnos, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Friedrich Hölderlin, Pablo Neruda, Edgar Allan Poe et Rainer Maria Rilke, Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris), Compagnie Laurent Terzieff, mise en scène et interprétation Laurent Terzieff, créé le 9 mars 2004 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris).

La Folle de Chaillot, de Jean Giraudoux, Théâtre National Populaire (Paris), mise en scène Georges Wilson, créé en 1965 au Théâtre National Populaire (Paris).

Les Fourberies de Scapin, de Molière, Théâtre Nanterre-Amandiers (Nanterre), mise en scène Jean-Pierre Vincent, créé le 10 juillet 1990 au Festival d'Avignon / Cour d'Honneur du Palais des Papes (Avignon).

Gevrey-Chambertin, d'Alain Gautré et Pierre Pradinas, Le Chapeau Rouge (Limoges), mise en scène Pierre Pradinas, créé le 19 février 1982 au Théâtre de l'Est Parisien (Paris).

Godspell, de Stephen Schwartz (musique), [production inconnue], mise en scène Nina Faso, créé en 1972 au Théâtre de la Porte Saint-Martin (Paris).

Une heure avec Rainer Maria Rilke, d'après Rainer Maria Rilke, La Pépinière Théâtre (Paris), mise en scène Laurent Terzieff, créé en 1977 au Théâtre du Lucernaire (Paris).

Un homme pressé, de Bernard Chartreux, Théâtre Nanterre-Amandiers (Nanterre), mise en scène Jean-Pierre Vincent, créé le 17 mars 1992 au Théâtre Nanterre-Amandiers (Nanterre).

Jean de la Lune, de Marcel Achard, Comédie des Champs-Élysées (Paris), mise en scène Louis Jouvet, créé le 16 avril 1929 à la Comédie des Champs-Élysées (Paris).

Jean-Laurent Cochet raconte… de Molière à Feydeau, de et avec Jean-Laurent Cochet, [production inconnue], créé en 1997 au Théâtre Rive Gauche (Paris).

Je me souviens, de Georges Perec, La Comédie de Genève (Genève), Théâtre de la Madeleine (Paris), Festival d'Avignon (Avignon), MC93 (Bobigny), mise en scène et interprétation Sami Frey, créé le 25 juillet 1988 au Festival d'Avignon / Chapelle des Pénitents blancs (Avignon)

Le Jeu de l'amour et du hasard, de Marivaux, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 3 mars 1966 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Knock ou le Triomphe de la médecine, de Jules Romains, Comédie des Champs-Élysées (Paris), mise en scène Louis Jouvet, crée le 15 décembre 1923 à la Comédie des Champs-Élysées (Paris).

Lorenzaccio, d'Alfred de Musset, CNSAD (Paris), mise en scène Jean-Pierre Bouvier, créé le 16 avril 1975 au CNSAD (Paris).

Love, de Murray Schisgal, Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris), Comédie des Champs-Élysées (Paris), mise en scène Michel Fagadau, créé le 16 janvier 1985 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris).

Le Malade imaginaire, de Molière, Théâtre de Paris (Paris), mise en scène Daniel Auteuil, créé en 2019 au Théâtre de Paris (Paris).

Mesure pour mesure, de William Shakespeare, Compagnie Théâtre Pitoëff (Genève), mise en scène Georges Pitoëff, créé le 19 octobre 1920 au Théâtre Pitoëff (Genève).

Le Misanthrope, de Molière, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 14 octobre 1965 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche, de Jules Romains, Comédie des Champs-Élysées (Paris), mise en scène Louis Jouvet, créé le 14 mars 1923 à la Comédie des Champs-Élysées (Paris).

Monstres sacrés, sacrés monstres, d'après Alphonse Allais, Félix Arvers, Charles Baudelaire, Roland Dubillard, André Frédérique, Sacha Guitry, Victor Hugo, Alfred Jarry, Gabriel-Charles de Lattaignant, Loys Masson, Henri Michaux, Molière, Alfred de Musset, Jacques Prévert,

Arthur Rimbaud et Edmond Rostand, Maison de la Poésie (Paris), de et avec André Dussollier, créé en décembre 2001 à la Maison de la Poésie (Paris).

La Mouette, d'Anton Tchekhov, Le Chapeau Rouge (Limoges), mise en scène Pierre Pradinas, créé en 1986 au Théâtre de la Bastille (Paris).

Novecento, d'après Alessandro Baricco, Les Visiteurs du Soir (Paris), mise en scène André Dussollier et Pierre-François Limbosch, créé le 28 octobre 2014 aux Célestins (Lyon).

On ne badine pas avec l'amour, d'Alfred de Musset, [production inconnue], mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé en 1964 au Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris).

On ne saurait penser à tout, d'Alfred de Musset, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 3 mars 1966 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Par-dessus bord, de Michel Vinaver, Théâtre National Populaire (Villeurbanne), mise en scène Roger Planchon, créé le 13 mars 1973 : Théâtre National Populaire (Villeurbanne).

Pepsie, de Pierrette Bruno, [production inconnue], mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 16 novembre 1965 au Théâtre Daunou (Paris)

Le père Noël est une ordure, de Marie-Anne Chazel, Anémone, Thierry Lhermitte, Roland Giraud, Gérard Jugnot, Bruno Moynot et Christian Clavier, Les Bronzés, mise en scène Troupe du Splendid, créé le 17 octobre 1979 au Théâtre Le Splendid (Paris).

Le Quatorze Juillet, de Romain Rolland, Théâtre de la Renaissance (Paris), mise en scène Firmin Gémier, créé le 21 mars 1902 au Théâtre de la Renaissance (Paris).

Ruy Blas, de Victor Hugo, Théâtre d'Action Populaire, mise en scène Jean-Pierre Bouvier, créé en 1976 au Jardin des Tuileries (Paris).

Seul en scène, de et avec Jacques Weber, Théâtre de Nice (Nice), créé en 1991 à ACB (Bar-le-Duc).

La Sonate des spectres, d'August Strindberg, [production inconnue], mise en scène Roger Blin, créé le 25 octobre 1949 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse (Paris).

Le Tartuffe, de Molière, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 25 novembre 1965 au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Le Temps et la Chambre, de Botho Strauss, Odéon - Théâtre de l'Europe (Paris), mise en scène Patrice Chéreau, créé le 4 octobre 1991 au Festival d'Automne à Paris / Odéon - Théâtre de l'Europe (Paris).

Tous contre tous, d'Arthur Adamov, Théâtre de l'Œuvre (Paris), mise en scène Jean-Marie Serreau, créé le 14 avril 1953 au Théâtre de l'Œuvre (Paris).

Trahisons, de Harold Pinter, Théâtre Saint-Georges (Paris), mise en scène Raymond Gérôme, créé le 15 janvier 1982 au Théâtre Saint-Georges (Paris).

Turcaret, d'Alain-René Lesage, Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 12 novembre 1964 au Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris)

Ubu roi, d'Alfred Jarry, Nouveau Théâtre (Paris), Théâtre Antoine (Paris), mise en scène Firmin Gémier, créé le 10 décembre 1896 au Nouveau Théâtre / Salle Berlioz (Paris).

Vingt-neuf degrés à l'ombre, d'Eugène Labiche, Théâtre de la Madeleine (Paris), mise en scène Jean-Laurent Cochet, créé le 21 avril 1966au Théâtre de la Madeleine (Paris).

Woyzeck, d'après Georg Büchner, Théâtre Nanterre-Amandiers (Nanterre), mise en scène Jean-Pierre Vincent, créé le 13 octobre 1993 au Théâtre de Nîmes (Nîmes).

- Cinéma :

✓ Films :

ALLEGRET, Marc (réal.), *Lac aux dames,* Sopra, sorti en France le 18 mai 1934, Films Sonores Tobis, 106 min.

ALLERS, Roger et Rob MINKOFF (réal.), *Le Roi lion,* Walt Disney Pictures, sorti aux Etats-Unis le 15 juin 1994 et en France le 23 novembre 1994, Buena Vista Pictures Distribution, 88 min.

AMAOUCHE, Nassim (réal.), *Des Apaches,* Ad Vitam, sorti en France le 22 juillet 2015, Ad Vitam, 97 min.

ARCADY, Alexandre (réal.), *Le Grand Pardon*, Alexandre Films, Partner's Production, sorti en France le 27 janvier 1982, Gaumont, 132 min.

AUDIARD, Jacques (réal.), *Regarde les hommes tomber*, Bloody Mary Production, sorti en France le 31 août 1994, Wild Bunch, 110 min.

AUTANT-LARA, Claude (réal.), *La Traversée de Paris*, Continental Produzione, Franco-London Films, sorti en France le 26 octobre 1956, Gaumont, 80 min.

BAROUX, Olivier (réal.), *Entre amis*, Eskwad, sorti en France le 22 avril 2015, Pathé Films, 90 min.

BARRATIER, Christophe (réal.), *Les Choristes*, Galatée Films, sorti en France le 17 mars 2004, Pathé Films, 95 min.

BARTHELEMY, Maurice (réal.), *Low Cost*, Les Films du Kiosque, sorti en France le 8 juin 2011, Wild Bunch, 90 min.

BECKER, Jean (réal.), *Dialogue avec mon jardinier*, Ice 3, KJB Production, sorti en France le 6 juin 2007, STUDIOCANAL, 105 min.

BECKER, Jean (réal.), *Les Enfants du marais*, Films Christian Fechner, sorti en France le 3 mars 1999, Fox France, 115 min.

BENIGNI, Robert (réal.), *La Vie est belle*, Melampo Cinematografica, Walt Disney Pictures Italia et Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, sortie en Italie le 31 décembre 1997 et en France le 21 octobre 1998, Miramax Films (Etats-Unis), Ascot Elite (Suisse Normande), 116 min.

BERNARD, Raymond (réal.), *Un ami viendra ce soir...*, Francinex, Compagnie Générale Cinématographique (CGC), Les Productions Jacques Roitfeld, sorti en France le 10 avril 1946, Francinex, 125 min.

BERRI, Claude (réal.), *Jean de Florette*, DD Productions, Renn Productions, sorti en France le 27 août 1986, AMLF, 122 min.

BERRI, Claude (réal.), *Je vous aime*, Renn Productions, sorti en France le 17 décembre 1980, AMLF, 105 min.

BERRI, Claude (réal.), *Manon des sources*, DD Productions, Renn Productions, sorti en France le 19 novembre 1986, AMLF, 113 min.

BERRI, Claude (réal.), *Tchao Pantin*, Renn Productions, sorti en France le 21 décembre 1983, AMLF, 94 min.

BERRI, Claude (réal.), *Le Vieil Homme et l'enfant*, Valoria Films, Renn Productions, Production Artistique et Cinématographique (PAC), sorti en France le 11 mars 1967, Valoria Films, 88 min.

BERRI, Claude et Frédéric AUBURTIN (réal.), *Lucie Aubrac*, Renn Productions, sorti en France le 26 février 1997, AMLF, 114 min.

BERRY, Richard (réal.), *Nos femmes*, La Petite Reine, sorti en France le 29 avril 2015, Mars Films, 95 min.

BERTHOMIEU, André (réal.), *Le Mort en fuite*, Les Films Roger Richebé, sorti en France le 20 novembre 1936, Les Films Roger Richebé, 85 min.

BERTUCCELI, Jean-Louis (réal.), *Docteur Françoise Gailland*, Action Films, sorti en France le 14 janvier 1976, Groupement des Editeurs de Films (GEF), Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), 100 min.

BESNARD, Jacques (réal.), *Le Fou du labo 4*, Gaumont, sorti en France le 29 novembre 1967, Gaumont, 100 min.

BESSON, Luc (réal.), *Subway*, Gaumont, Les Films du Loup, TSF Productions, sorti en France le 10 avril 1985, Gaumont, 104 min.

BEZANCON, Rémi (réal.), *Le Premier Jour du reste de ta vie*, Mandarin & Compagnie (ex-Mandarin Production), sorti en France le 23 juillet 2008, STUDIOCANAL, 114 min.

BLIER, Bertrand (réal.), *Le Bruit des glaçons*, Thelma Films, Manchester Films, sorti en France le 25 août 2010, Wild Bunch, 87 min.

BLIER, Bertrand (réal), *Les Valseuses*, C.A.P.A.C., UPF - Union des Producteurs de Films, SN Prodis, sorti en France le 20 mars 1974, SN Prodis, 118 min.

BOISSET, Yves (réal.), *La Clé sur la porte*, Cinéproduction, sorti en France le 13 décembre 1978, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), 98 min.

BOON, Dany (réal.), *Bienvenue chez les Ch'tis*, Hirsch, Pathé Production, sorti en France le 27 février 2008, Pathé Films, 106 min.

BOYER, Jean (réal.), *Circonstances atténuantes*, Société Française de Production et d'Edition, sorti en France le 26 juillet 1939, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), Pathé Films, 87 min.

CAMERON, James (réal.), *Titanic*, 20th Century Fox, Paramount Pictures et Lightstorm Entertainment, sorti aux Etats-Unis le 19 décembre 1997 et en France le 7 janvier 1998, 20th Century Fox, 195 min.

CARION, Christian (réal.), *Une hirondelle a fait le printemps*, Nord-Ouest Films, sorti en France le 5 septembre 2001, Mars Distribution, 103 min.

CARNE, Marcel (réal.), *Drôle de drame*, Productions Corniglion-Molinier, sorti en France le 22 octobre 1937, Pathé Consortium Cinéma, 94 min.

CARNE, Marcel (réal.), *Le Quai des brumes*, Ciné Alliance, sorti en France le 18 juin 1938, Films Osso, 91 min.

CARNE, Marcel (réal.), *Les Tricheurs*, Silver Films, sorti en France le 10 octobre 1958, Les Films Corona, 180 min.

CASTRO, Nicolas (réal.), *Des lendemains qui chantent*, Delante Films, Karé Productions, sorti en France le 20 août 2014, UGC Distribution, 94 min.

CAVAYE, Fred (réal.), *Radin !*, Jerico, sortie en France le 28 septembre 2016, Mars Films, 89 min.

CAYATTE, André (réal.), *Au Bonheur des dames*, Continental Films, sorti en France le 20 juillet 1943, Films Sonores Tobis, 88 min.

CAYATTE, André (réal.), *À chacun son enfer*, Paris Cannes Productions, sorti en France le 2 février 1977, Lugo Films, 105 min.

CHABAT, Alain (réal.), *Astérix et Obélix, Mission Cléopâtre*, Katharina, Renn Productions, sorti en France le 30 janvier 2002, Pathé Films, 107 min.

CHABAT, Alain (réal.), *Didier*, Renn Productions, sorti en France le 29 janvier 1997, AMLF, 105 min.

CHATILIEZ, Etienne (réal.), *Le Bonheur est dans le pré*, Telema, sorti en France le 6 décembre 1995, BAC Films, 106 min.

CHATILIEZ, Etienne (réal.), *Tanguy*, Telema, sorti en France le 21 novembre 2001, Fox France, 108 min.

CHEREAU, Patrice (réal.), *Ceux qui m'aiment prendront le train*, Telema, sorti en France le 15 mai 1998, BAC Films, 140 min.

CHEREAU, Patrice (réal.), *La Reine Margot*, Renn Productions, sorti en France le 13 mai 1994, Pathé Films, AMLF, 99 min.

CHOUX, Jean (réal.), *Jean de la lune*, Productions Georges Marret, sorti en France le 27 février 1931, Les Films Armor, 84 min.

CHOUX, Jean (réal.), *La Vocation d'André Carel (La Puissance du travail)*, Productions Jean Choux, Les Films H.D.R., sorti en France le 9 février 1926, Les Films Cosmograph, 83 min.

CLAIR, René (réal.), *La Beauté du diable*, Franco-London Films, sorti en France le 16 mars 1950, Les Films Corona, 92 min.

CLOUZOT, Henri-Georges (réal.), *Les Diaboliques*, Vera Film, Filmsonor Marceau, sorti en France le 29 janvier 1955, Cinédis, 114 min.

CORDIER, Anthony (réal.), *Happy Few*, Why Not Productions, sorti en France le 15 septembre 2010, Le Pacte, 103 min.

CORNEAU, Alain (réal.), *Le Choix des armes*, R.M.C, Sara Films, Parafrance, sorti en France le 19 août 1981, Parafrance, 135 min.

CORNEAU, Alain (réal.), *Fort Saganne*, Albina Productions, Société Française de Production Cinématographique (SFPC), sorti en France le 11 mai 1984, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 180 min.

CROSLAND, Alan (réal.), *Le Chanteur de jazz*, Warner Bros. Pictures, sorti aux Etats-Unis le 6 octobre 1927 et en France le 25 janvier 1929, 89 min.

DE BROCA, Philippe (réal.), *On a volé la cuisse de Jupiter*, Les Films Ariane, Mondex Films, sorti en France le 6 février 1980, Compagnie Franco-Coloniale Cinématographique (CFCC), 105 min.

DE BROCA, Philippe (réal.), *Tendre Poulet*, Les Films Ariane, Mondex Films, sorti en France le 18 janvier 1978, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), 105 min.

DE CHALONGE, Christian (réal.), *L'Argent des autres*, Les Films de la Tour, Fildebroc Productions, sorti en France le 27 septembre 1978, NPF Planfilm, 105 min.

DE CHALONGE, Christian (réal.), *Docteur Petiot*, Sara Films, Ciné 5, MS Productions, sorti en France le 19 septembre 1990, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 102 min.

DE CHAUVERON, Philippe (réal.), *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, Les Films du 24, UGC Images, sorti en France le 16 avril 2014, UGC Distribution, 97 min.

DE LA PATELLIERE, Alexandre et Matthieu DELAPORTE (réal.), *Le Prénom*, Chapter 2, Pathé Production, sorti en France le 25 avril 2012, Pathé Films, 109 min.

DENIS, Jean-Pierre (réal.), *Les Blessures assassines*, ARP Sélection, sorti en France le 22 novembre 2000, ARP Sélection, 94 min.

DE PALMA, Brian (réal.), *Scarface*, Universal Pictures, sorti aux Etats-Unis le 9 décembre 1983 et en France le 7 mars 1984, Splendor Films, 170 min.

DERAY, Jacques (réal.), *On ne meurt que deux fois*, Swanie Productions, sorti en France le 9 octobre 1985, UGC Distribution, 105 min.

DEVILLE, Michel (réal.), *Le Paltoquet*, Élefilm, Soprofilms, sorti en France le 13 août 1986, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 92 min.

DUHOUR, Clément (réal.), *Vous n'avez rien à déclarer.. ?*, Courts et Longs Métrages (CLM), Générale Française du Film (GFF), sorti en France le 27 août 1959, Sirius, 90 min.

DUPEYRON, François (réal.), *Drôle d'endroit pour une rencontre*, Sidonie, DD Productions, Deneuve sa, Orly Films, Hachette Première et Cie, sorti en France le 5 octobre 1988, UGC Distribution.

FLORENTINE, Isaac (réal.), *Acts of Vengeance*, Millennium Films et Saban Capital Group, sorti aux Etats-Unis le 27 octobre 2017 et en France le 23 février 2018, Lionsgate, 86 min.

FORD COPPOLA, Francis (réal.), *Apocalypse Now*, Omni Zoetrope, sorti aux Etats-Unis le 15 août 1979 et en France le 26 septembre 1979, United Artists, Gaumont Buena Vista International, 141 min.

GAINVILLE, René (réal.), *L'Associé*, Magyar Productions, sorti en France le 22 août 1979, Columbia France, 95 min.

GANS, Christophe (réal.), *La Belle et la Bête*, Eskwad, sorti en France le 12 février 2014, Pathé Films, 112 min.

GASNIER, Louis (réal.), *Topaze*, Paramount Pictures, sorti en France le 6 janvier 1933, Paramount Pictures, 89 min.

GENINA, Augusto (réal.), *Naples au baiser de feu*, Paris Film Production, sorti en France le 7 décembre 1937, Les Films Vog, 92 min.

GILOU, Thomas (réal.), *La Vérité si je mens !*, Vertigo Productions, sorti en France le 30 avril 1997, AFMD, 100 min.

GILOU, Thomas (réal.), *La Vérité si je mens 2 !*, Vertigo Productions, sorti en France le 07 février 2001, Warner Bros (France), 105 minutes.

GIRAULT, Jean (réal.), *Le Gendarme à New York*, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), sorti en France le 29 octobre 1965, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 90 min.

GIRAULT, Jean (réal.), *Le Gendarme de Saint-Tropez*, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), sorti en France le 9 septembre 1964, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 95 min.

GIRAULT, Jean (réal.), *Le Gendarme et les extra-terrestres*, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), sorti en France le 31 janvier 1979, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 90 min.

GIRAULT, Jean (réal.), *Le Gendarme et les gendarmettes*, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), sorti en France le 6 octobre 1982, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 102 min.

GIRAULT, Jean (réal.), *Le Gendarme en balade*, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), sorti en France le 28 octobre 1970, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 97 min.

GIRAULT, Jean (réal.), *Le Gendarme se marie*, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), sorti en France le 30 octobre 1968, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 85 min.

GIRAULT, Jean (réal.), *Les Murs ont des oreilles*, Les Films La Boëtie, sorti en France le 25 octobre 1974, Les Films La Boëtie, 95 min.

GIRAULT, Jean et Louis DE FUNES (réal.), *L'Avare*, Films Christian Fechner, sorti en France le 5 mars 1980, AMLF, 125 min.

GRANIER-DEFERRE, Pierre (réal.), *Le Toubib*, Les Films 21, Adel Productions, sorti en France le 27 octobre 1979, Cinema International Corporation (CIC), 90 min.

GUEDIGUIAN, Robert (réal.), *À la vie, à la mort !*, Agat Films - Ex nihilo, sorti en France le 11 octobre 1995, Pierre Grise Distribution, 100 min.

GUEDIGUIAN, Robert (réal.), *Ki lo sa ?*, Col.Ima.Son, IMA Productions, sorti en France le 25 novembre 1992, K Films, 86 min.

GUEDIGUIAN, Robert (réal.), *Lady Jane*, Agat Films - Ex nihilo, sorti en France le 9 avril 2008, Diaphana, 102 min.

GUEDIGUIAN, Robert (réal.), *Marie-Jo et ses deux amours*, Agat Films - Ex nihilo, sorti en France le 26 juin 2002, Diaphana, 125 min.

GUEDIGUIAN, Robert (réal.), *Marius et Jeannette*, Agat films - Ex nihilo, sorti en France le 19 novembre 1997, Diaphana, 102 min.

HAWKS, Howard (réal.), *Rio Bravo*, Harmada-H Hawks, sorti aux Etats-Unis le 4 avril 1959 et en France le 21 octobre 1959, Armada, 141 min.

HAZANAVICIUS, Michel (réal.), *The Artist*, La Petite Reine, sorti en France le 12 octobre 2011, Warner Bros. (France), 100 min.

HUNEBELLE, André (réal.), *Fantômas*, Gaumont, Production Artistique et Cinématographique (PAC), sorti en France le 4 novembre 1964, Gaumont, 110 min.

HUTH, James (réal.), *Brice de Nice*, Mandarin & Compagnie (ex-Mandarin Production), sorti en France le 6 avril 2005, TFM Distribution, 98 min.

JAOUI, Agnès (réal.), *Comme une image*, Les Films A4, sorti en France le 22 septembre 2004, Mars Distribution, 110 min.

JAOUI, Agnès (réal.), *Le Goût des autres*, Telema, sorti en France le 1er mars 2000, Pathé Films, 120 min.

JEUNET, Jean-Pierre (réal.), *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Eurowide Film Production, UGC Images, sorti en France le 25 avril 2001, Fox France, 180 min.

JUGNOT, Gérard (réal.), *Monsieur Batignole*, Rigolo Films 2000, sorti en France le 6 mars 2002, BAC Films, 100 min.

KASSOVITZ, Mathieu (réal.), *Assassin(s)*, Lazennec & Associés, sorti en France le 16 mai 1997, Lazennec Diffusion (MKL), 130 min.

KECHICHE, Abdellatif (réal.), *Vénus noire*, mk2 films, sorti en France le 27 octobre 2010, mk2 films, 159 min.

KIESLOWSKI, Krzysztof (réal.), *Trois couleurs : Rouge*, mk2 films, sorti en France le 14 septembre 1994, MKL Distribution, 96 min.

KLAPISCH, Cédric (réal.), *Un air de famille*, Telema, sorti en France le 6 novembre 1996, BAC Films, 110 min.

KRAWCZYK, Gérard (réal.), *L'Eté en pente douce*, Flach Film, Solus Productions, Selena Audiovisuel, sorti en France le 29 avril 1987, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 105 min.

KRAWCZYK, Gérard (réal.), *Taxi 2*, ARP Sélection, EuropaCorp, sorti en France le 29 mars 2000, ARP Sélection, 82 min.

KURYS, Diane (réal.), *La Baule-Les Pins*, Société Générale de Gestion Cinématographique (SGGC), Alexandre Films, sorti en France le 14 février 1990, UGC Distribution, 100 min.

LAUZIER, Gérard (réal.), *P'tit con*, Gaumont, Productions Marcel Dassault, sorti en France le 18 janvier 1984, Gaumont, 90 min.

LAUZIER, Gérard (réal.), *T'empêches tout le monde de dormir*, Les Films Ariane, sorti en France le 31 mars 1982, AMLF, 90 min.

LECONTE, Patrice (réal.), *Les Bronzés 3 - Amis pour la vie*, Films Christian Fechner, sorti en France le 1er février 2006, Warner Bros. (France), 97 min.

LECONTE, Patrice (réal.), *La Fille sur le pont*, Films Christian Fechner, sorti en France le 31 mars 1999, Fox France, 90 min.

LECONTE, Patrice (réal.), *Une heure de tranquillité*, Fidélité Films, sorti en France le 31 décembre 2014, Wild Bunch, 79 min.

LEE, Ang (réal.), *Gemini Man*, Skydance Productions, Jerry Bruckheimer Films, Fosun Pictures et Alibaba Pictures, sorti aux Etats-Unis le 11 octobre 2019 et en France le 2 octobre 2019, Paramount Pictures, 117 min.

LEHMANN, Maurice et Claude AUTANT-LARA (réal.), *Fric-Frac*, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), Productions Maurice Lehmann, sorti en France le 15 juin 1939, Les Distributeurs Français, 105 min.

LEHMANN, Maurice et Claude AUTANT-LARA (réal.), *Le Ruisseau*, Productions Maurice Lehmann, sorti en France le 29 octobre 1938, Les Distributeurs Français, 100 min.

LE NY, Anne (réal.), *Ceux qui restent*, Les Films A4, sorti en France le 29 août 2007, STUDIOCANAL, 94 min.

LE HENAFF, René (réal.), *Le Colonel Chabert*, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), sorti en France le 01er décembre 1943, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), 102 min.

LEONVIOLA, Antonio (réal.), *Les deux vérités*, (société de production inconnue), sorti en Italie le 29 avril 1952 et en France le 27 octobre 1952, (société de distribution inconnue), 95 min.

L'HERBIER, Marcel (réal.), *La Comédie du bonheur*, Discina, sorti en France le 23 juillet 1942, Tamasa Distribution, 108 min.

LOUBIGNAC, Jean (réal.), *Ah ! Les Belles Bacchantes*, Lux Compagnie Cinématographique de France, Optimax Films, sorti en France le 15 octobre 1954, Lux Compagnie Cinématographique de France, 95 min.

LOUF, Frédéric (réal.), *J'aime regarder les filles*, Les Films de Pierre, Maïa Cinéma, sorti en France le 20 juillet 2011, BAC Films, 92 min.

LVOVSKY, Noémie (réal.), *Les Sentiments*, Hirsch, sorti en France le 5 novembre 2003, ARP Sélection, 94 min.

MAKOVSKI, Claude (réal.), *Il faut vivre dangereusement*, Les Films de la Chouette, sorti en France le 3 septembre 1975, Fox-Lira, 97 min.

MANCUSO, Franck (réal.), *Contre-enquête*, Pathé Production, sorti en France le 7 mars 2007, Pathé Films, 85 min.

MARCHAL, Olivier (réal.), *MR 73*, Gaumont, LGM Cinéma, sorti en France le 12 mars 2008, Gaumont, 124 min.

MARCHAL, Olivier (réal.), *36, quai des Orfèvres*, Gaumont, LGM Cinéma, sorti en France le 24 novembre 2004, Gaumont, 110 min.

MELVILLE, Jean-Pierre (réal.), *Le Cercle rouge*, Les Films Corona, sorti en France le 20 octobre 1970, Les Films Corona, 140 min.

MERAD, Kad (réal.), *Monsieur Papa*, Pathé Production, Arcadia, sorti en France le 1er juin 2011, Pathé Films, 90 min.

MILLER, Claude (réal.), *Garde à vue*, TF1 Films Production, Parma Films, Les Films Ariane, sorti en France le 23 septembre 1981, AMLF, 90 min.

MILLER, Claude (réal.), *Mortelle Randonnée*, Telema, sorti en France le 9 mars 1983, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), 118 min.

MOCKY, Jean-Pierre (réal.), *L'Ibis rouge*, M. Films, Les Films de l'Epée, sorti en France le 21 mai 1975, Lugo Films, 80 min.

MOCKY, Jean-Pierre (réal.), *Les Saisons du plaisir*, Koala Films, Alliance Film Communication (AFC), sorti en France le 10 février 1988, BAC Films, 90 min.

MOIX, Yann (réal.), *Podium*, Fidélité Films, sorti en France le 11 février 2004, Mars Distribution, 90 min.

MOLINARO, Edouard (réal.), *La Cage aux folles*, Les Artistes Associés, sorti en France le 25 octobre 1978, Les Artistes Associés, 103 min.

MOLINARO, Edouard (réal.), *L'Emmerdeur*, Les Films Ariane, Mondex Films, sorti en France le 20 septembre 1973, Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC), 80 min.

MOLINARO, Edouard (réal.), *Palace*, Wonderland Productions, Third Wave Production, sorti en France le 23 janvier 1985, Parafrance, 95 min.

MOLINARO, Edouard (réal.), *Pour 100 briques t'as plus rien*, Uranium Films, sorti en France le 12 mai 1982, UGC Distribution, 85 min.

MUYL, Philippe (réal.), *Cuisine et dépendances*, Gaumont, sorti en France le 7 avril 1993, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 96 min.

MUNZ, Michel et Gérard BITTON (réal.), *Ah ! si j'étais riche*, Telema, sorti en France le 27 novembre 2002, Fox France, 105 min.

NAKACHE, Olivier et Éric TOLEDANO (réal.), *Intouchables*, Quad Films, sorti en France le 2 novembre 2011, Gaumont, 112 min.

NICLOUX, Guillaume (réal.), *Le Poulpe*, Telema, sorti en France le 7 octobre 1998, BAC Films, 100 min.

NUYTTEN, Bruno (réal.), *Camille Claudel*, Lilith Films I.A., Gaumont, Films Christian Fechner, sorti en France le 7 décembre 1988, Gaumont, Films Christian Fechner, 170 min.

OPHULS, Max (réal.), *Madame de...*, Franco-London Films, Indusfilms, sorti en France le 16 septembre 1953, Gaumont, Rank, 100 min.

OURY, Gérard (réal.), *Le Corniaud*, Les Films Corona, sorti en France le 24 mars 1965, Valoria Films, 90 min.

OURY, Gérard (réal.), *La Folie des grandeurs*, Gaumont, sorti en France le 13 décembre 1971, Gaumont, 110 min.

OURY, Gérard (réal.), *La Grande Vadrouille*, Les Films Corona, sorti en France le 8 décembre 1966, Valoria Films, 122 min.

OURY, Gérard (réal.), *La Soif de l'or*, Gaumont, sorti en France le 31 août 1993, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), Gaumont, 86 min.

OZON, François (réal.), *8 femmes*, Fidélité Films, sorti en France le 6 février 2002, Mars Distribution, 103 min.

OZON, François (réal.), *Grâce à Dieu*, Mandarin & Compagnie (ex-Mandarin Production), sorti en France le 20 février 2019, Mars Films, 137 min.

PARISER, Nicolas (réal.), *Le Grand Jeu*, Bizibi, sorti en France le 16 décembre 2015, BAC Films, 99 min.

PERIER, Etienne (réal.), *Un meurtre est un meurtre*, Les Films de l'Epée, NPF Planfilm, sorti en France le 23 août 1972, NPF Planfilm, 105 min.

PINOTEAU, Claude (réal.), *La Gifle*, Gaumont, Production 2000, sorti en France le 23 octobre 1974, Gaumont, 100 min.

PINOTEAU, Claude (réal.), *La Septième Cible*, Gaumont, Productions Marcel Dassault, sorti en France le 19 décembre 1984, Gaumont, 108 min.

POIRET, Jean-Marie (réal.), *Mes meilleurs copains*, Films Christian Fechner, sorti en France le 1er mars 1989, Gaumont, 110 min.

POIRET, Jean-Marie (réal.), *Les Visiteurs*, Gaumont, Alter Films, sorti en France le 27 janvier 1993, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 105 min.

POURET, Robert (réal.), *Cours après moi... que je t'attrape*, Les Films Montfort, Les Films La Boëtie, Les Films 21, Axe Films, Société Française de Production (SFP), sorti en France le 25 août 1976, Les Films La Boëtie, 90 min.

QUENTIN, Florence (réal.), *Bonne Pomme*, Mon Voisin Productions, Thelma Films, sorti en France le 30 août 2017, ARP Sélection, 101 min.

RAPPENEAU, Jean-Paul (réal.), *Cyrano de Bergerac*, Hachette Première et Cie, DD Productions, Camera One, sorti en France le 28 mars 1990, Union Générale Cinématographique (UGC), 137 min.

RENOIR, Jean (réal.), *Boudu sauvé des eaux*, Les Etablissements Jacques Haïk, Sirius, sorti en France le 11 novembre 1932, Les Etablissements Jacques Haïk, 89 min.

RENOIR, Jean (réal.), *La Chienne*, Etablissements Braunberger-Richebé, sorti en France le 19 novembre 1931, Etablissements Braunberger-Richebé, 109 min.

RENOIR, Jean (réal.), *On purge bébé*, Etablissements Braunberger-Richebé, sorti en France le 21 juin 1931, Etablissements Braunberger-Richebé, 62 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *Aimer, boire et chanter*, F comme Film, sorti en France le 26 mars 2014, Le Pacte, 108 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *Cœurs*, Soudaine Compagnie, Arena Films, sorti en France le 22 novembre 2006, Mars Distribution, 65 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *L'Amour à mort*, Entreprise Générale Cinématographique (EGC), Les Films Ariane, sorti en France le 5 septembre 1984, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 90 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *La Vie est un roman*, Soprofilms, Les Films Ariane, Filmédis, sorti en France le 20 avril 1983, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 110 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *Les Herbes folles*, F comme Film, sorti en France le 4 novembre 2009, STUDIOCANAL, 104 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *Mélo*, mk2 films, sorti en France le 3 septembre 1986, mk2 films, 112 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *On connaît la chanson*, Arena Films, sorti en France le 12 novembre 1997, AMLF, 180 min.

RESNAIS, Alain (réal.), *Pas sur la bouche*, Arena Films, sorti en France le 3 décembre 2003, Pathé Films, 115 min.

RODRIGUEZ, Robert (réal.), *Desperado*, Los Hooligans Productions, Columbia Pictures, sorti aux Etats-Unis le 25 août 1995 et en France le 27 septembre 1995, Columbia TriStar Films, 107 min.

ROHMER, Éric (réal.), *L'Ami de mon amie*, Les Films du Losange, Compagnie Éric Rohmer, sorti en France le 26 août 1987, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 102 min.

ROHMER, Éric (réal.), *L'Amour l'après-midi*, Les Films du Losange, sorti en France le 22 août 1972, Columbia France, 95 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Le Beau Mariage*, Société d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), Les Films du Losange, Compagnie Éric Rohmer, Les Films du Carrosse, sorti en France le 19 mai 1982, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 97 min.

ROHMER, Éric (réal.), *La Collectionneuse*, Les Films du Losange, Rome-Paris Films, sorti en France le 2 mars 1967, Images Distribution, 90 min.

ROHMER, Éric (réal.), *La Femme de l'aviateur*, Les Films du Losange, Compagnie Éric Rohmer, sorti en France le 4 mars 1981, Gaumont, 94 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Ma nuit chez Maud*, Les Films du Losange, Compagnie Française de Distribution Cinématographique (CFDC), sorti en France le 4 juin 1969, Compagnie Française de Distribution Cinématographique (CFDC), 100 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Pauline à la plage*, Les Films du Losange, Les Films Ariane, sorti en France le 23 mars 1983, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 94 min.

ROHMER, Éric (réal.), *Le Rayon vert*, Les Films du Losange, sorti en France le 7 mai 1986, [distribution non mentionnée], 94 min.

ROY, Jean-Claude, ESTELRICH, Juan et Riccardo PAZZAGLIA (réal.), *Les Combinards*, Francinor, Paris Inter Productions (PIP), Regina, Société Internationale de Production de Films (SIPRO), sorti en France le 2 février 1966, Inter France Distribution (IFD), 90 min.

SALLE, Jérôme (réal.), *Largo Winch II*, Pan-Européenne, sorti en France le 16 février 2011, Wild Bunch, 119 min.

SANTONI, Joël (réal.), *Mort un dimanche de pluie*, Soprofilms, Incite Productions, sorti en France le 10 septembre 1986, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 110 min.

SAUTET, Claude (réal.), *Un cœur en hiver*, F comme Film, Ciné-@, sorti en France le 2 septembre 1992, AFMD, 105 min.

SAUTET, Claude (réal.), *Nelly et Mr. Arnaud*, Les Films Alain Sarde, sorti en France le 18 octobre 1995, BAC Films, 106 min.

SAUTET, Claude (réal.), *Quelques jours avec moi*, Ciné B, Sara Films, sorti en France le 24 août 1988, Union Générale Cinématographique (UGC), 135 min.

SERREAU, Coline (réal.), *3 hommes et un couffin*, Flach Film, Soprofilms, sorti en France le 18 septembre 1985, Acteurs Auteurs Associés (AAA), 100 min.

SPIELBERG, Steven (réal.), *Jurassic Park*, Universal Pictures et Amblin Entertainment, sorti aux Etats-Unis le 11 juin 1993 et en France le 20 octobre 1993, United International Pictures, 128 min.

SZIFRON, Damián (réal.), *Les Nouveaux Sauvages*, El Deseo, sorti en France le 14 janvier 2015, Warner Bros, 122 min.

TANNER, Alain (réal.), *La Vallée fantôme*, mk2 films, Filmograph SA, Télévision Suisse Romande (TSR), sorti en France le 16 septembre 1987, mk2 films, 102 min.

TCHERNIA, Pierre (réal.), *Le Viager*, Dargaud Films, Les Artistes Associés, sorti en France le 19 janvier 1972, Les Artistes Associés, 90 min.

TECHINE, André (réal.), *Ma saison préférée*, Les Films Alain Sarde, sorti en France le 14 mai 1993, Pathé Films, 125 min.

TECHINE, André (réal.), *Les Temps qui changent*, Gemini Films, sorti en France le 15 décembre 2004, Gemini Films, 98 min.

TOLEDANO, Éric et Olivier NAKACHE (réal.), *Le Sens de la fête*, SPLENDIDO Quad Cinéma (Yume - Quad Films), Ten Cinéma, sorti en France le 04 octobre 2017, Gaumont, 117 min.

TRUFFAUT, François (réal.), *Une belle fille comme moi*, Les Films du Carrosse, sorti en France le 13 septembre 1972, Columbia France, 100 min.

TRUFFAUT, François (réal.), *Le Dernier Métro*, Société d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), Les Films du Carrosse, TF1 Films Production, Société Française de Production (SFP), sorti en France le 17 septembre 1980, Gaumont, mk2 films, 131 min.

TRUFFAUT, François (réal.), *Les Quatre Cents Coups*, Les Films du Carrosse, Société d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), sorti en France le 11 octobre 1959, Cocinor, 93 min.

VAN DORMAEL, Jaco (réal.), *Le Huitième Jour*, Pan-Européenne, sorti en France le 16 mai 1996, Polygram, 118 min.

VARDA, Agnès (réal.), *Les Cent et une nuits de Simon Cinéma*, Ciné-Tamaris, sorti en France le 25 janvier 1995, mk2 films, 180 min.

VEBER, Francis (réal.), *La Chèvre*, Fidéline Films, Gaumont, sorti en France le 9 décembre 1981, Gaumont, 90 min.

VEBER, Francis (réal.), *Les Compères*, DD Productions, Efve Films, Fidéline Films, sorti en France le 23 novembre 1983, Acteurs Auteurs Associés (AAA), Soprofilms, 92 min.

VEBER, Francis (réal.), *Le Dîner de cons*, Gaumont, sorti en France le 15 avril 1998, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 82 min.

VEBER, Francis (réal.), *La Doublure*, Gaumont, sorti en France le 29 mars 2006, Sony Pictures Releasing (France) (ex-Columbia Tristar Films), 85 min.

VEBER, Francis (réal.), *L'Emmerdeur*, Pulsar Productions, sorti en France le 10 décembre 2008, TFM Distribution, 86 min.

VEBER, Francis (réal.), *Les Fugitifs*, DD Productions, Efve Films, Fidéline Films, Orly Films, sorti en France le 17 décembre 1986, Gaumont, 89 min.

VEBER, Francis (réal.), *Le Jaguar*, Gaumont, sorti en France le 09 octobre 1996, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 100 min.

VEBER, Francis (réal.), *Le Placard*, Gaumont, sorti en France le 17 janvier 2001, Walt Disney Studios Motion Pictures International (ex-Buena Vista International France), 84 min.

VEBER, Francis (réal.), *Tais-toi !*, UGC Images, sorti en France le 22 octobre 2003, Fox France, 85 min.

VERNEUIL, Henri (réal.), *La Vache et le Prisonnier*, Les Films du Cyclope, sorti en France le 16 décembre 1959, Pathé Consortium Cinéma, 119 min.

VIGO, Jean (réal.), *L'Atalante (Le Chaland qui passe)*, Argui-Films, sorti en France le 13 septembre 1934, Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA), 88 min.

VINCENT, Christian (réal.), *Je ne vois pas ce qu'on me trouve*, Lazennec & Associés, sorti en France le 17 décembre 1997, Lazennec Diffusion (MKL), 95 min.

ZIDI, Claude (réal.), *L'Aile ou la cuisse*, Films Christian Fechner, sorti en France le 21 octobre 1976, AMLF, 110 min.

ZIDI, Claude (réal.), *La Moutarde me monte au nez*, Films Christian Fechner, Renn Productions, Films 7, Simar Films, sorti en France le 09 octobre 1975, AMLF, 98 min.

ZIDI, Claude (réal.), *Les Ripoux*, Paravision International, Films 7, sorti en France le 19 septembre 1984, AMLF, 105 min.

ZIDI, Claude (réal.), *Ripoux contre Ripoux*, Société d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), Films 7, sorti en France le 07 février 1990, AMLF, 107 min.

ZIDI, Claude (réal.), *Les Sous-doués*, Films 7, sorti en France le 30 avril 1980, AMLF, 92 min.

ZIDI, Claude (réal.), *Les Sous-doués en vacances*, Films 7, sorti en France le 10 mars 1982, AMLF, 95 min.

ZIDI, Claude (réal.), *La Zizanie*, Simar Films, Films Christian Fechner, sorti en France le 22 mars 1978, AMLF, 97 min.

- *Bandes-dessinées* :

✓ Ouvrages :

UDERZO, Albert et René GOSCINNY, *Astérix chez les Bretons*, Dargaud, Paris, 1966.

UDERZO, Albert et René GOSCINNY, *Astérix et les Normands*, Dargaud, Paris, 1966.

- *Médias et télévision :*

✓ Séries télévisées, courts métrages et téléfilms :

CAMUS, Isabelle et Hélène JACQUES (réal.), *Un gars, une fille*, adaptation de la comédie de situation homonyme québécoise de 1997 créée par Guy A. Lepage, 438 épisodes de six minutes environ, diffusée entre le 11 octobre 1999 et le 16 octobre 2003 sur France 2.

CHABERT, Thierry (réal.), *Le Dernier Tour*, [production inconnue], 1994, 95 min.

MONNIER, Philippe (réal.), *Un cœur oublié*, Claude Fleouter, sorti en France le 1er janvier 2001, 90 min.

ROHMER, Éric (réal.), *La Boulangère de Monceau*, Les Films du Losange, 1963, 26 min.

ROHMER, Éric (réal.), *La Carrière de Suzanne*, Les Films du Losange, 1963, 52 min.

✓ Captations et documents audiovisuels :

Georges Méliès, Fechner Productions, Studio Canal, 2008, 2 DVD avec 30 films de Méliès bonimentés par André Dussollier, commentés par Madeleine Malthête-Méliès et Marie-Hélène Lehérissey, musique composée et interprétée par Lawrence Lehérissey.

« Marcel Proust lu par André Dussollier, Lambert Wilson, Denis Podalydès, Guillaume Gallienne, Robin Renucci, Michaël Lonsdale », THÉLÈME, enregistrement de l'intégralité de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, réuni en 35 CD MP3 et 7 petits coffrets, présentation de Jean-Yves TADIÉ dans le livret d'accompagnement.

« *Vingt mille lieues sous les mers*, réalisé par Jean-Baptiste Mersiol, avec Jean Gabin » d'après le roman de Jules Verne, adaptation Jean Bolo, [CD audio], *Fremeaux & Associes*, coll. La Librairie sonore, 17 septembre 2018.

✓ Emissions télévisées et radiophoniques, reportages et documentaires :

« Aujourd'hui madame », présenté successivement par Alain Jérôme, Jacques Garat, Alexa et Nicole André, *Antenne 2*, 1970 à 1982.

« A voix nue », presenté par Sandrine Treiner, *France Culture*, lundi au vendredi de 20h à 20h30.

« Bas les masques », présenté par Mireille Dumas et Marcel Zemour, *France 2*, septembre 1992 à juin 1996.

« C à vous », présenté par Alexandra Sublet puis Anne-Élisabeth Lemoine, *France* 5, créée le 7 septembre 2009, lundi au vendredi à 19h.

« Daniel Auteuil : quelques jours avec lui », *INA*, coll. Empreintes, 8 février 2013.

« Envoyé spécial, Dany Boon, le triomphe d'un ch'ti », réalisé par Vincent Lebrun, *Antenne 2*, jeudi 22 mai 2008, 20h50.

« Gogh et Magog » d'Albert Vidalie, réalisé par Jean-Jacques Vierne, *Radiodiffusion Française* (RDF), distribution : Michel Vitold (Van Gogh) et Roger Blin (le témoin), musique originale : Arthur Hoérée, enregistrée le 1er janvier 1949, extrait disponible [En ligne], sur : http://classes.bnf.fr/echo/player/index.php?son=gogh_magog.

« La Grande farandole », animé par Gilbert et Maritie Carpentier, *ORTF* (première chaîne) du 29 novembre 1961 au 27 mai 1970.

« Les grandes familles de 36 chandelles », Roger Iglesis, *RTF Télévision*, 27 octobre 1952 au 7 juillet 1958.

« 'Lecture à propos' : André Dussollier lit 'Semmelweis', de Louis-Ferdinand Céline », *France Culture*, [En ligne], publié le 10 avril 2020, disponible sur : https://www.franceculture.fr/litterature/lectures-a-propos-par-andre-dussollier.

« Le Masque et la Plume », Jérôme Garcin, *France Inter*, tous les dimanches de 20h à 21h.

« Numéro 1 », présenté par Gilbert et Maritie Carpentier, diffusée sur dans différents pays francophones et en France sur *TF1* du 5 avril 1975 à janvier 1982.

« On ne peut pas plaire à tout le monde », présenté par Marc-Olivier Fogiel, *France 3*, 6 octobre 2000 au 11 juin 2006.

« Sur la terre des dinosaures » (« Walking with Dinosaurs »), émission de télévision documentaire britannique en six épisodes, dirigée par Tim Haines et partiellement réalisée en images de synthèse, *BBC*, 4 octobre au 8 novembre 1999.

« Sur la terre des géants » (« Walking With Monsters »), série télévisée documentaire britannique en trois épisodes, partiellement tournée en images de synthèse, *BBC*, novembre 2005.

« Le Théâtre de Bouvard » ou « Le Petit Théâtre de Bouvard », présenté par Philippe Bouvard, *Antenne 2*, 1982 à 1985, renommé « Le nouveau théâtre de Bouvard » (1986 à 1987).

« Les Trésors de Marcel Pagnol », narration Fabrice Luchini, Programm 33, *France 3*, mercredi 5 juin 2019.

« La vie à l'endroit », présentée par Mireille Dumas et Dominique Colona, MD Productions, *France 2*, septembre 1997 à juin 2000.

« 36 chandelles », présenté par Jean Nohain, André Leclerc, et Dominique Nohain, *RTF Télévision* (unique chaîne de l'époque), 27 octobre 1952 au 7 juillet 1958.

- ✓ Vidéos [En ligne] :

« César 2013 : Bacri et Jaoui se payent Debbouze », publié par *Puremedias* le 20 juillet 2017 sur : https://www.dailymotion.com/video/xxzorw.

« Discours de remerciement de Laurent Terzieff pour le Molière du meilleur metteur en scène », *Archive INA*, disponible sur : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00009219/discours-de-remerciement-de-laurent-terzieff-pour-le-moliere-du-meilleur.

« Jean-Pierre Bacri, l'éternel ronchon du cinéma français » [montage certainement réalisé à partir du film *Un air de famille* de Cédric Klapisch (1996) compte tenu du costume de l'acteur], publié par *LeHuffPost* le 18 janvier 2021 sur : https://www.youtube.com/watch?v=5enALw9xgyA.

« 1981 : Le langage, c'était mieux avant ? | Archive INA », publié par *INA Société* le 20 novembre 2018 sur : https://www.youtube.com/watch?v=zem3PVMsy8g.

« Michel Serrault déguisé en sumo », extrait de l'émission « Champs Elysées » animée par Michel Drucker, *Antenne 2*, 04 octobre 1986, *Archive INA*, [En ligne], disponible sur : https://www.ina.fr/video/I00009801/michel-serrault-deguise-en-sumo-video.html.

« Michel Serrault et Nagui se déshabillent au 20h », *Archive INA*, 9 juillet 2012, [En ligne], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=MWj66_HXjQs.

- ✓ Articles de presse :

BAUDIN, Brigitte, « Daniel Auteuil, un peintre en son jardin », *Le Figaro*, n° 19546, mercredi 6 juin 2007, p. 33.

BLANCHARD, Sandrine, « Daniel Auteuil : "Je viens du théâtre, j'y suis né, j'y suis attaché" », *Le Monde*, samedi 28 décembre 2013, p. 14.

BLANCHARD, Sandrine, « Jacques Weber “Je suis marqué au fer rouge par l’éducation nationale” », *Le Monde*, lundi 3 septembre 2018, p. 15.

CLERMONT, Thierry, « L’homme ébloui », *Le Figaro*, n° 20573, jeudi 23 septembre 2010, p. LIT5.

COJEAN, Annick, « André Dussollier “Chaque soir, sur scène, on met sa vie en jeu” », *Le Monde*, lundi 4 février 2019, p. 23.

COLMANT, Marie, « Daniel Auteuil, la fêlure d’un surdoué », *Libération*, lundi 20 mai 1996, p. 35.

CONSTANT, Caroline, « Le choix des planches », *l’Humanité*, samedi 12 août 2000, p. 28.

COPPERMANN, Annie, « Une reprise brillante », *Les Echos*, mercredi 28 janvier 1998, p. 51.

DAGUE, Thierry, « Le vrai prolo, c’est moi », *Aujourd’hui en France*, vendredi 13 mai 2016, p. MIT32.

DARGE, Fabienne, « André Dussollier, 88 nuances d’acteur », *Le Monde*, mardi 23 décembre 2014, p. 19.

DARGE, Fabienne, « Darroussin, un Molière de cœur et d’esprit », *Le Monde*, jeudi 31 mai 2018, p. 14.

DE SAINT HILAIRE, Hervé, « Laurent Terzieff, la vertu d’enthousiasme », *Le Figaro*, n° 17490, vendredi 3 novembre 2000, p. 35.

DE SAINT VINCENT, Bertrand, « La force des textes me rend heureux », *Le Figaro*, n° 23189, mardi 5 mars 2019, p. 30.

DIATKINE, Anne, « Eric Rohmer, de filles en aiguille », *Libération*, samedi 7 décembre 2013, p. 44.

DOUGUET, Gwen, « Daniel Auteuil : salut l’artiste ! », *Le Figaro*, n° 18463, mercredi 17 décembre 2003, p. 17.

DOUGEUT, Gwen, « Je froisse les rôles pour les faire miens », *Le Figaro*, n° 16993, jeudi 1 avril 1999, p. 5.

DOUIN, Jean-Luc, « Annie Girardot », *Le Monde*, mercredi 2 mars 2011, p. 27.

DOUIN, Jean-Luc, « Disco, lutte des classes et guerre des sexes », *Le Monde*, mercredi 10 novembre 2010, p. 20.

DOUIN, Jean-Luc, « Jean-Pierre Bacri, le bonheur bourru », *Le Monde*, mercredi 5 novembre 2003, p. 34.

DOUIN, Jean-Luc, « La trajectoire de Jean-Pierre Darroussin dans les mots d'Emmanuel Bove », *Le Monde*, mercredi 4 octobre 2006, p. 25.

DUFRESNE, David, « Guignol's band », *Libération*, vendredi 12 janvier 2001, p. 50.

DUTHEIL, Guy, « Un maillot jaune nommé Darroussin », *Le Monde*, lundi 31 janvier 1994, p. 21.

ECOIFFIER, Matthieu, « Daniel Auteuil, ses confessions », *Libération*, mardi 24 janvier 2017, p. 32.

EMOND-FERRAT, Jessica, « Sans commentaires », *Métro* (Montréal), vendredi 3 juin 2011, p. 21.

GANDILLOT, Thierry, « L'exercice du pouvoir », *Les Echos*, n° 23045, mercredi 2 octobre 2019, p. 12.

GANDILLOT, Thierry, « Pick et Pick et mélodrame », *Les Echos*, n° 22901, mercredi 6 mars 2019, p. 8.

GODARD, Colette, « Michel Serrault entre le rire et la peur. Son truc, c'est l'humanité », *Le Monde*, jeudi 17 août 1989, p. 19.

GRASSET, Alain et Hubert LIZE, « Rohmer, mort d'un géant discret », *Aujourd'hui en France*, mardi 12 janvier 2010, p. 0953168_1.

HELIOT, Armelle, « Laurent Terzieff, porteur de lumière », *Le Figaro*, n° 20504, p. 34.

HELIOT, Armelle, « Pierre Barillet, Le dandy du rire », *Le Figaro*, n° 23143, jeudi 10 janvier 2019, p. 36.

HELIOT, Armelle et Nathalie SIMON, « Ces maîtres qui forment des générations de comédiens », *Le Figaro*, n° 21318, samedi 16 février 2013, p. 28.

HELIOT, Armelle et Marie-Noëlle TRANCHANT, « André Dussollier : "Enfin, je fais ce que j'aime !" », *Le Figaro*, n° 21892, vendredi 26 décembre 2014, p. 20.

LA BARDONNIE, Mathilde, « Le vouvoyeur », *Le Monde*, lundi 4 mars 1985, p. 3.

LAFAY, Denis, « Christian Streiff : les leçons d'une résurrection », *La Tribune*, n° 6562, jeudi 8 novembre 2018, p. 80.

LANCON, Philippe, « Daniel Auteuil, 47 ans, bossu dans 'le Bossu', est relax, instinctif et distancié. Il joue comme il respire. Acteur dégagé », *Libération*, mercredi 3 décembre 1997, p. 48.

LE GUILLEDOUX, Dominique « Laurent Terzieff, bel esclave des mots », *Le Monde*, mardi 13 mai 2003, p. 31.

LIBAN, Laurence, « Comédie-Française L'entrée des artistes », *L'Express*, n° 3206, mercredi 12 décembre 2012, pp. 128-130.

LIZE, Hubert, « J'aime les personnages antipathiques », *Aujourd'hui en France*, mercredi 18 novembre 2015, p. 34.

LORRAIN, François-Guillaume, « Éric Rohmer, un cinéaste à part », *Le Point*, mardi 12 janvier 2010, p. 4.

LUTAUD, Léna, « Palmarès 2008 des acteurs : Daniel Auteuil l'emporte », *Le Figaro*, n° 19772, lundi 25 février 2008, pp. 28-29.

MANDELBAUM, Jacques, « J'ai voulu représenter un monarque dans son fief », *Le Monde*, mercredi 2 octobre 2019, p. 24.

MARTIN, Marie-Claude, « Rohmer, ou la série artisanale », *Le Temps*, n° 166, samedi 19 septembre 1998, p. 3.

RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Élève peu doué. À décourager », *La Croix*, n° 40177, samedi 2 mai 2015, p. 20.

REGNIER, Isabelle, « Jean-Pierre Darroussin, le jeu tendre de la désillusion », *Le Monde*, mardi 17 août 2004, p. 18.

ROUDEN, Céline, « Le maire, la normalienne et le champ des possibles », *La Croix*, n° 41522, mercredi 2 octobre 2019, p. 21.

ROY, Jean, « Cinéaste français », *L'Humanité*, mercredi 13 janvier 2010, p. 4.

SALINO, Brigitte, « Jacques Weber : “La sensation de parfaire mon métier” », *Le Monde*, vendredi 4 novembre 2016, p. 16.

SICLIER, Jacques, « La critique de Jacques Siclier », *Le Monde*, lundi 31 mars 1997, p. 23.

SIMON, Nathalie, « Jacques Weber : “Je fais encore des progrès” », *Le Figaro*, n° 20325, vendredi 4 décembre 2009, p. 32.

SIMON, Nathalie, « Jean-Pierre Bacri, “Les héros m’ennuient” », *Le Figaro*, n° 22752, mercredi 4 octobre 2017, p. 31.

SIMON, Nathalie, « Serrault : “Il faut avoir le culot de ses sentiments !” », *Le Figaro*, n° 17540, lundi 1er janvier 2001, p. 24.

SIMON, Nathalie, « Le statut très envié de la Comédie Française », *Le Figaro*, n° 19973, vendredi 17 octobre 2008, p. 30

SORIN, Etienne, « Jacques Weber : “Je n’ai pas toujours su susciter le désir” », *Le Figaro*, n° 23292, jeudi 4 juillet 2019, p. 32.

SOTINEL, Thomas, « Sur la route des vacances, pendant la dérive du mari, le couple continue », *Le Monde*, mercredi 3 mars 2004, p. 28.

SOTINEL, Thomas, « La méthode Darroussin », *Le Monde*, mercredi 15 novembre 2000, p. 33.

THEBAUD, Marion, « Daniel Auteuil : “Le plaisir est mon moteur” », *Le Figaro*, n° 17148, jeudi 30 septembre 1999, p. 40.

THEBAUD, Marion, « Jacques Weber ou la démesure canalisée », *Le Figaro*, n° 17272, mardi 22 février 2000, p. 26.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « André Dussollier, une voix pour l’histoire », *Le Figaro*, n° 21680, samedi 19 avril 2014, p. 25.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Daniel Auteuil, un acteur qui écoute », *Le Figaro*, n° 17013, samedi 24 avril 1999, p. 37.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Daniel Auteuil : “Pour moi, c’est un Pygmalion” », *Le Figaro*, n° 22794, mercredi 22 novembre 2017, p. 44.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Michael Lonsdale, l'esprit d'aventure », *Le Figaro*, n° 19612, mercredi 22 août 2007, p. 25.

VAVASSEUR, Pierre, « André Dussollier : "Vive la diversité du cinéma français !" », *Aujourd'hui en France*, lundi 9 juin 2008, p. 38.

VAVASSEUR, Pierre, « La richesse ne résout pas la pauvreté intérieure », *Aujourd'hui en France*, mercredi 7 novembre 2018, p. AUJM27.

- ✓ Articles de presse [En ligne] :

AFP, REUTEURS AGENCES et Olivier DELCROIX, « Catherine Deneuve : "Il n'y a plus de stars en France" », *Le Figaro*, publié le 10 mai 2015 sur : https://www.lefigaro.fr/cinema/2015/05/10/03002-20150510ARTFIG00049-catherine-deneuve-il-n-y-a-plus-de-stars-en-france.php.

An., « André Dussollier remplace Depardieu », *Aujourd'hui en France*, publié le jeudi 22 novembre 2012 sur : https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/andre-dussollier-remplace-depardieu-22-11-2012-2344113.php.

An., « Antoine de Caunes à la tête du Grand Journal : revivez ses plus grands sketches (vidéos) », *La Dépêche*, publié le 19 juin 2013 sur : https://www.ladepeche.fr/article/2013/06/19/1653567-antoine-caunes-tete-grand-journal-revivez-plus-grands-sketches-videos.html.

An., « Bernard Pivot : Goncourt, Twitter... Biographie d'un amoureux des mots », publié le 16 janvier 2020 par Sarah Dieu, disponible sur : https://www.linternaute.fr/television/biographie/1777190-bernard-pivot-goncourt-twitter-biographie-d-un-amoureux-des-mots/.

An., « Cinéma d'auteur et cinéma populaire », *School of Modern Languages and Cultures*, The University of Hong Kong LANG3073 - French and Francophone Cinema, Lecture III, [En ligne], disponible sur : https://www.scribd.com/document/339144023/Cinema-d-Auteur-Et-Cinema-Populaire.

An., « Faire rire, c'est ma nature », *Le Parisien*, publié le vendredi 15 mars 2013 sur : https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/faire-rire-c-est-ma-nature-15-03-2013-2641949.php.

An., « Jacques Weber : Éclats de vie - nouvelle version - Spectacle en direct et uniquement au cinéma » : https://www.pathelive.com/jacques-weber-eclats-de-vie#.

An., « Jean-Pierre Darroussin, le ‘sympa tendre’ du cinéma français », *La Dépêche*, publié le vendredi 7 août 2015 sur : https://www.ladepeche.fr/article/2015/08/07/2156371-jean-pierre-darroussin-le-sympa-tendre-du-cinema-francais.html.

An., « Le mythe de François Pignon ; le con préféré des Français », publié le 16 novembre 2014 sur : http://septieme-art-alaloupe.over-blog.com/2014/11/le-mythe-de-francois-pignon-le-con-prefere-des-francais.html.

An., « La star des années 1970 », *Le Parisien*, publié le mardi 1 mars 2011 sur : https://www.leparisien.fr/archives/la-star-des-annees-1970-01-03-2011-1337128.php.

An., « La vie aventureuse d’un cinéphile », rétrospective réalisée par la *Cinémathèque française* du 22 juin au 10 juillet 2021 à Paris : https://www.cinematheque.fr/cycle/pierre-cottrell-169.html.

ARCIER (Dr), André, « Les acteurs sont narcissiques, les artistes, égocentriques et narcissiques », publié le 9 juillet 2015 sur : https://www.medecine-des-arts.com/fr/les-acteurs-sont-narcissiques.html.

BARONCELLI, Jean de, « ‘La Zizanie’ de Claude Zidi », *Le Monde*, [En ligne], publié le vendredi 24 mars 1978 sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/03/24/la-zizanie-de-claude-zidi_2982386_1819218.html.

BILLETER, Stéphanie, « Focus. L’homme de la semaine. Jamel Debbouze, une tchatche hors normes », *Le Temps*, publié le samedi 2 février 2002 sur : https://www.letemps.ch/opinions/focus-lhomme-semaine-jamel-debbouze-une-tchatche-normes.

CARRIERE, Christophe, « Où es-tu, Johnny ? », *L’Express*, publié le 30 mars 2006 sur : http://www.lexpress.fr/culture/musique/ou-es-tu-johnny_482595.html.

CHENETIER-ALEV, Marion, « Le théâtre à la radio », disponible sur : http://classes.bnf.fr/echo/radio/.

CHEZE, Thierry, « Daniel Auteuil : “J’ai failli abandonner le rôle d’Ugolin” », publié le 23 mars 2020 sur : https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Daniel-Auteuil-J-ai-failli-abandonner-le-role-d-Ugolin.

COULOMBE, Michel, « Triangle amoureux anticonformiste », *Radio Canada*, publié le 13 février 2009 sur : https://ici.radio-canada.ca/arts-spectacles/cinema/2009/02/12/002-monaco-critique-coulombe.asp.

GUYARD, Bertrand, « Dix films où les héros perdent le contrôle », *Le Figaro*, [En ligne], publié le 13 janvier 2015, disponible sur : //www.lefigaro.fr/cinema/2015/01/13/03002-20150113ARTFIG00299-dix-films-o-les-heros-perdent-le-controle.php.

JOUBERT, Sophie, « TG Stan et Dood Paard décapent l'Art de Reza », *L'Humanité*, [En ligne] publié le lundi 12 juin 2017, disponible sur : https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/theatre-tg-stan-et-dood-paard-decapent-lart-de-reza-637224.

MEREUZE, Didier, « Longtemps, longtemps, longtemps, après que les comédiens poètes ont disparu... », *La Croix*, n° 38706, [En ligne], publié le lundi 5 juillet 2010 sur : https://www.la-croix.com/Archives/2010-07-05/Longtemps-longtemps-longtemps-apres-que-les-comediens-poetes-ont-disparu-Longtemps-longtemps-longtemps-apres-que-les-comediens-poetes-ont-disparu-_NP_-2010-07-05-380861.

MERIGEAU, Pascal, « [Rencontre] Fabrice del Dingo », *L'Obs*, publié le 16 février 2001 sur : https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110216.OBS8187/rencontre-fabrice-del-dingo.html.

MORIN, Fabien, « Top 5 des interventions insolites de Jamel Debbouze à la télé », *Le Figaro*, publié le 19 septembre 2014 sur : https://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/actu-tele/2014/09/19/28001-20140919ARTFIG00346-top-5-des-interventions-insolites-de-jamel-debbouze-a-la-tele.php.

ODICINO, Guillemette et Pierre MURAT, « Mathieu Kassovitz : "Acteur n'est pas un métier, juste un hobby" », *Télérama*, publié le 18 novembre 2014 sur : https://www.telerama.fr/cinema/mathieu-kassovitz-acteur-n-est-pas-un-metier-juste-un-hobby,119231.php.

RIVIERE, Marie, « Mort d'Éric Rohmer, fondateur de la Nouvelle Vague et cinéaste du badinage amoureux », *ladepeche.fr*, publié le 11 janvier 2010, disponible sur : https://www.ladepeche.fr/article/2010/01/11/752675-mort-eric-rohmer-fondateur-nouvelle-vague-cineaste-badinage-amoureux.html.

ROY, Jean, « La comédie, c'est du désespoir surmonté », *L'Humanité*, publié le mercredi 10 septembre 2014 sur : https://www.humanite.fr/gemma-bovery-la-comedie-cest-du-desespoir-surmonte-551364.

SICLIER, Jacques, « Le double jeu de Michel Serrault », *Le Monde*, publié le vendredi 11 octobre 1985 sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/10/11/le-double-jeu-de-michel-serrault_2735690_1819218.html.

SICLIER, Jacques, « Métamorphoses de Michel Serrault », *Le Monde,* publié le mardi 4 septembre 1979 sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/09/04/metamorphoses-de-michel-serrault_2785044_1819218.html.

SCHWARTZ, Arnaud, « Daniel Auteuil, comédien, réalisateur : "Avec Marcel Pagnol, on est au cœur de l'essentiel" », *La Croix*, n° 38951, publié le mercredi 20 avril 2011 sur : https://www.la-croix.com/Archives/2011-04-20/Daniel-Auteuil-comedien-realisateur-Avec-Marcel-Pagnol-on-est-au-caeur-de-l-essentiel-_NG_-2011-06-21-662436.

VANDEGINSTE, Louise, « Le cinéma des frères Coen en 7 motifs récurrents », *Les Inrocks*, publié le 14 août 2020 sur : https://www.lesinrocks.com/2020/08/14/cinema/actualite-cinema/le-cinema-des-freres-coen-en-7-motifs-recurrents/.

- Musique et chanson :

BECAUD, Gilbert, *L'Orange*, composée et interprétée par Gilbert Bécaud sur un texte de Pierre Delanoë, sortie en 1964.

FABIAN, Lara, *Tout*, issue de l'album *Pure*, écrite par Lara Fabian et composée par Rick Allison, sortie en single en 1996.

KENNER, Chris, *Land of a Thousand Dances* ou *Land of 1000 Dances*, écrite et enregistrée par Chris Kenner, sortie en 1962.

NICOLETTA, *Mamy blue*, écrite par Hubert Giraud., enregistrement en décembre 1970, sortie en été 1971.

RENAUD, *Laisse beton*, issu de l'album homonyme, écrite et interprétée par Renaud, premier single, sortie en 1977.

TORR, Michèle, *Emmène-moi danser ce soir*, issue de l'album du même nom, écrite et composée par Jean Albertini et François Valery, sortie en single 45 tours en 1978.

- <u>GENERALITES</u> (sites internet) :

- Catherine Deneuve :

http://toutsurdeneuve.free.fr

- Laurent Terzieff :

https://laurent-terzieff.skyrock.com

- Culture :

https://www.abusdecine.com

http://www.aparté.com

https://www.bvoltaire.fr

https://leschroniquesdecliffhanger.com

https://www.cinematheque.fr

https://www.cinemotions.com

https://www.comedie-francaise.fr

http://culture-series.blogspot.com

https://films7.com

https://fresques.ina.fr

https://www.lecinematographe.com

https://www.ledevoir.com

https://www.faget-benard.com

https://films7.com

https://www.pathelive.com

https://www.premiere.fr

https://www.profession-spectacle.com

http://www.regietheatrale.com

https://salondemrspepys.wordpress.com

http://septieme-art-alaloupe.over-blog.com

https://www.terrafemina.com

https://voiretmanger.fr

- Chiffres du box-office, informations techniques sur le cinéma et les films :

http://www.jpbox-office.com

https://touch.mediametrie.fr

https://www.unifrance.org

- Définitions et autres généralités :

https://www.linternaute.fr

https://lactualite.com

https://lesdefinitions.fr

https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html

https://www.larousse.fr

- Autres :

http://blog.ac-versailles.fr/ecoleelementaireaulagnier/

- Magazines people :

https://www.purepeople.com

https://www.gala.fr

https://www.voici.fr

https://www.vanityfair.fr

- Divers :

https://www.faget-benard.com

https://salondemrspepys.wordpress.com

http://robysavia.chez.com

https://www.medecine-des-arts.com

http://revel.unice.fr

https://www.fondation-alliancefr.org