

SACHA GUITRY

Maître des opérations

par Charlotte Garson

Guitry renaît tous les dix ans, souvent à l'occasion d'un festival (La Rochelle cet été) ou d'une rétrospective de cinémathèque, limitée géographiquement. Les onze films restaurés qui ressortent ce mois-ci en salles, de *Ceux de chez nous* (1915) à *La Poison* (1951), suffisent à constater que cette œuvre vibre d'une étrange « documentarité », qu'elle n'a, contrairement aux idées reçues, rien du vaudeville sous cloche ou de la misogynie vieille France, qu'elle infuse tout le cinéma bien au-delà de la Nouvelle Vague, et que sa supposée francité distille sans le dire une classe américaine *thirties* qui lui fait échapper aux brumes réalistes-poétiques.

Guitry ou la division

Il suffit de lire le recueil de Guitry *Le Cinéma et moi* pour voir évoluer sa conception de cet art à partir de son accusation célèbre de « théâtre en conserve ». Ce n'est pas seulement le plaisir de découvrir ce que le média apporte techniquement au théâtre qui est en jeu pour lui (curiosité que Renoir, de sa génération, avait inaugurée au studio du Vieux-Colombier quelques années plus tôt), ni de pouvoir tourner le Congrès de Vienne du *Diable boiteux* à trois caméras (en des effets de direct que la dramatique télévisée viendra parfaire¹), mais bien la tension que crée le figement de l'enregistrement plaqué sur la rapidité du tournage (parfois un seul après-midi), dont la cadence est empruntée à celle d'une représentation théâtrale. Il faut, pour que le film



EXCELSIOR / L'ÉQUIPE / ROGER-VOLLET

Sacha Guitry sur le tournage d'*Ils étaient neuf célibataires* (1939).



vibre, que s'y sente, inconfortablement, cette division entre spectacle vivant et nappage off, entre trop-plein et retenue (typiquement, le mot « merde » n'est lâché qu'à la toute fin du *Mot de Cambronne*). Cette fêlure se rejoue dans le contrechamp entre le beau parleur intarissable (l'indépassable monologue de *Faisons un rêve* – 1936) et le silence ironique de celle qui l'aime, dont parfois le seul accoutrement (les détails ludiques du couturier Paquin pour Jacqueline Delubac, pois, cols géants, nœuds) entame la compacité discursive. *Ceux de chez nous* et *Le Roman d'un tricheur* (1936) sont des moments saillants de cette corrida entre voix et image. Le documentaire, constitué d'émouvantes visites chez de grands artistes au travail, dont Auguste Renoir, Mirbeau et Rodin, était projeté accompagné d'une ciné-conférence prolix, tandis que dans *Le Roman d'un tricheur*, le cinéma est devenu parlant, et le procédé de récit avec la même voix renvoie à la prééminence de la subjectivité qui romance à sa guise. *Le Roman d'un tricheur* finit d'assassiner le muet en l'ensevelissant sous la parole, mais il le réinvente en burlesque bâillonné, d'inspiration chaplinienne, Guitry « doublant » tous les personnages, y compris femmes et enfants, ou citant des bribes de discours direct dans le drapé du passé. La seule autre voix que l'on entend dans le long flash-back qu'est ce film est celle de Fréhel, dans la chanson de Guitry, « V'la pourquoi » – moment poignant, d'abord pour les paroles, qui le sont (l'amant du dimanche, assassiné sous les yeux de celle qui « l'adorait » et ne mettra plus « sa robe blanche »), et surtout par sa mise en scène : Fréhel, « la Rouquine », tenancière du bar à soldats dont se souvient le narrateur, prostituée comme ses filles, remet son tablier dès qu'elle a fini de pousser la chansonnette. La chanson réaliste seule, peut-être, pouvait trouver le bagout maîtrisé du narrateur ; Eustache s'en souviendra dans *La Maman et la Putain*.

Guitry ou l'addition

Dans *Le Trésor de Cantenac* (1950), film mineur qui agit par éclats sur les autres, Guitry invite des villageois à entrer au générique, avant de décrocher son combiné : « Mademoiselle, voulez-vous me faire venir une technique ? » *Faire venir une technique*, c'est-à-dire apporter le cinéma sur un plateau. Le baron de Cantenac qui cède son château à un jeune couple qu'il vêt comme ses aïeux, c'est évidemment Guitry cinéaste, qui met en scène dans tous ses génériques sa gratitude envers ceux qui tournent avec lui. Le baron s'improvise maître-verrier pour souffler lui-même les verres dans lesquels l'équipe va trinquer – fantasme d'un film dont la réalisation se réduirait à l'organisation de sa fête de fin de tournage. S'il faut y fabriquer son propre calice, un décor où l'on boit permet de comprendre en quoi ce cinéma procède aussi de l'addition. Le bistrot y est le point d'observation idéal, le lieu de la position d'énonciation ironique de Guitry. Dans *La Poison*, c'est sous la tonnelle, au café, que Michel Simon envisage l'assassinat de sa virago ; dans *Ils étaient neuf célibataires*, c'est en allant déjeuner au Melon d'Espagne, tenu par des Espagnols et fréquenté par des tourtereaux italiens



Donne-moi tes yeux (1943).

et par une Polonaise qui lui tape dans l'œil (Elvire Popesco) que Jean Lécuyer (Guitry) a l'idée d'ouvrir une pépinière de vieux garçons destinés aux mariages blancs. L'annonce d'un décret menaçant d'expulsion les étrangers (nous sommes en 1939) contamine ce lieu cosmopolite quand un vendeur de *L'Intransigeant* vient y répandre sa xénophobie. Avec sa petite entreprise, Lécuyer recrée l'éden polyglotte qu'il vient de voir dissous par ce « décret noir ». Le café, un chez-soi débarrassé de la phobie du foyer, s'offre toujours en solution contre l'assignation à résidence, en antidote à l'enfermement du « je » littéraire. C'est attablé au bistrot que le narrateur du *Roman d'un tricheur* écrit le récit du repas où les siens moururent d'une intoxication aux champignons, mais pas n'importe quel bistrot : ruiné au jeu, il s'est installé exactement face au « petit hôtel » où il vivait quand il était riche (Guitry habitait l'hôtel particulier du 18 avenue Élisée-Reclus), et qu'une vieille connaissance lui propose d'aller cambrioler – comme si écrire de la fiction consistait toujours à dévaliser son autobiographie.

Le café est le lieu où l'on demande l'addition, où l'on fait les comptes, parfois pour les régler. Les récits de Guitry pourraient souvent se résumer à une opération cumulative, comme d'ailleurs son stakhanovisme (1936 = 3 pièces + 4 films, par exemple). *Le Roman d'un tricheur* part donc d'une addition salée : « Onze cadavres à la fois, il y en avait partout », dit Guitry off sur son personnage enfant, orphelin superlatif. À la fin du film, la comtesse amatrice de gigolos qui l'a consommé dans sa jeunesse en le payant d'une montre fait l'addition de toutes les montres dépensées, « deux cent dix-sept en quarante ans ». Entretemps, tricheur professionnel, il avoue avoir « changé douze fois de nationalité, quatorze fois de nom, et vingt fois de visage ». Par contraste, la pire cruauté imposée à ce Poil de carotte fut, de la part de sa vieille cousine chez qui il a été placé, d'avoir mis sa viande dans son assiette bouchée par bouchée plutôt que d'un morceau qu'il découperait lui-même. L'addition, chez Guitry,

n'est donc pas tant la surenchère que la preuve par neuf que la seule valeur qui vaille est la générosité. Cette opération métaphorise enfin la présence du public, qui, lui, ne peut être bon que nombreux : « *Un homme intelligent est moins intelligent que mille imbéciles qui se cotisent pour comprendre* », dit un peintre à propos des visiteurs du Palais de Tokyo dans *Donne-moi tes yeux*.

Guitry ou la soustraction

On voit bien ce que cette mystique de la dépense (« *L'homme qui ne dépense pas son argent brise la cadence de la vie en interrompant la circulation monétaire* », propose Guitry économiste dans *Le Roman d'un tricheur*) peut avoir d'épuisant, aussi bien dans l'omniprésence de l'auteur-réalisateur-acteur, qui rebute certains cinéphiles, que dans la course perdue d'avance du visuel derrière le langagier. Mais l'avantage de cette ubiquité est de générer régulièrement son contraire : un fort désir de neutralisation. Neutralisation de l'époque, de la mode (d'où les femmes en béret, accessoire moins marqué temporellement que le chapeau), du genre cinématographique (Guitry hait « *l'argot de commande* » des films de gangsters français et le réalisme canaille). Enfin, il ne faut pas négliger un aspect du style de Guitry que son débordement verbal occulte trop souvent : sa sensibilité à un goût qui règne alors dans la culture visuelle des États-Unis, des vêtements aux publicités et au design, en passant par les numéros chorégraphiés de Busby Berkeley. La forme aérodynamique, *streamlined*, propre à l'Art déco, infléchit le cinéma hollywoodien de l'époque que Guitry n'a pas seulement vu, mais convoité ; dans le catalogue d'exposition *Sacha Guitry, une vie d'artiste* (Gallimard, BNF, Cinémathèque française, 2007), Vincent Amiel et Noël Herpe font état de nombreux contacts épistolaires du cinéaste avec Carl Laemmle Jr. puis avec la MGM et la Paramount en 1937 – l'année de *L'Entrepreneur M. Petrov* de Mark Sandrich avec Fred Astaire, d'*Ange*, le plus guitryien des Lubitsch, et de *Cette sacrée vérité* de Leo McCarey, qui porte le remariage à un sommet d'ironie. Dans ce cinéma des débuts du Code Hays, *less is more*. Pour Guitry, il faudra sans doute la Seconde Guerre, et le trou noir de son arrestation le 23 août 1944 pour soupçon de collaboration (avant un non-lieu), pour toucher douloureusement

l'épure. Au début de *Donne-moi tes yeux*, au musée, son personnage se glisse derrière la jeune femme qu'il vient de rencontrer et pour qui il a eu le coup de foudre. Dans son dos, il susurre « *Allô, vous êtes Catherine Collet ?* », engageant une conversation téléphonique sans combiné, érotisée par la fausse distance. Plus visible encore est la soustraction qui émane d'une scène située au mitan du film : anticipant de quinze ans sur Autant-Lara, Guitry filme une traversée de Paris pendant le couvre-feu. La lampe de poche braquée sur les pieds de Geneviève Guitry et les siens ressemble à une conduite de scène alors que l'amant est en train... d'éconduire sa maîtresse. La cécité qui frappe progressivement son personnage de sculpteur (il repousse celle qu'il aime sans lui parler de sa maladie, pour qu'elle ne lui sacrifie pas sa jeunesse) n'est pas chose nouvelle dans le mélodrame, mais ici, elle fait écho à cette nuit imposée. Dans une séquence qui précède, modelant sa tête dans la glaise, Guitry s'interrompt pour voiler la sculpture. Bientôt, il se soustrait, prétend partir en voyage, et c'est à une autre femme qu'il dira en face : « *Vous êtes en train de regarder des yeux qui cessent en ce moment de voir.* » Cette cécité est eschatologique : ne plus voir (la France occupée, par exemple), c'est se garantir de voir toujours dans sa mémoire. « *Supposons que la bonne ait cassé et remplacé cet admirable dessin de Daumier. Tu ne le reverrais pas. Moi, je continuerais de le voir.* » On est tenté ici de se tenir en retrait de cette seule lecture allégorique (la France éternelle, façon cœur battant des *Visiteurs du soir*) pour voir plutôt à l'œuvre, encore, une influence américaine : la sensualité d'un Mamoulia. Quand le sculpteur aveugle parcourt son salon, touche des bronzes, met le nez sur ses dessins accrochés au mur, on croirait voir la Garbo de la scène la plus mémorable de *La Reine Christine* (1933), où après sa première et dernière nuit d'amour avec John Gilbert, elle caresse meubles, objets et tentures pour conserver la mémoire tactile de ce qui ne reviendra pas – et rendre palpable une scène d'amour infilmable.

Guitry ou la multiplication

Le musée personnel de Guitry est surtout constitué de meubles et d'objets d'art qui ont appartenu à son père, Lucien (sa troisième femme, Jacqueline Delubac, s'en est ouverte dans ses mémoires : les vieilleries ont fini par peser sur son jeune âge). Dans le panoramique sur les tableaux qui ouvre *Donne-moi tes yeux*, il précise ce qu'ont en commun les pièces de cette exposition : elles datent de « *1871, à l'heure où nous venions de perdre la guerre [...]* : des œuvres pareilles, ça tient lieu de victoire ». Là encore, l'intention politique explicite se double d'une sorte de régression généalogique, qui consiste pour Guitry à s'entourer d'art de la génération passée. Or c'est peut-être là que se joue le plus grand défi politique et esthétique de son cinéma : comment inventer un art *conservatoire* qui ne se contente pas de préserver ou de singer, mais qui multiplie ? Comment le jeu d'acteur exclusivement théâtral de Guitry père est-il transformable, assimilable par Guitry fils ? *Mon père avait raison* (1936) répond en restant pour ainsi dire dans le cercle de famille. Un père (Sacha Guitry) se fait quitter sèchement par sa femme, élève seul son fils contre les principes hédonistes de son propre père, avant de changer de vie quand son fils adulte hésite à prendre femme. Guitry signe ici son *Ciel peut attendre* dix ans avant Lubitsch, et à 50 ans passés son personnage renouvelle son décor pour changer de vie. C'est en bazardant les meubles de son père qu'il en suit finalement les préceptes, et aux commodités Louis-Philippe



Faisons un rêve (1936).



LES AGACINS

Le Diable boiteux (1948).

succède un Cupidon xviii^e qu'il désigne comme son aïeul. *Le Comédien* (1947) donne un tour d'écrou vertigineux en passant de la duplication du père par le fils à la multiplication, puisque après l'intégration dans le film de la seule archive filmée de Lucien Guitry, on y voit le fils jouer son père, y compris dans une mise en abyme du biopic sur Pasteur que Lucien interpréta pour Sacha. « Papa ! », s'émeut la petite-fille du scientifique dans la salle ; « Non, répond Sacha en se frappant le torse, [mon] Papa ! » – étrange dialogue où le redoublement enfantin de la syllabe vire à l'onomatopée, et où les trois pères (Pasteur, Lucien, et le « père » du film) font des petits à l'infini².

Cette multiplication n'est cependant parachevée que lorsqu'elle s'ouvre à la virtualité pure. Dans *Ils étaient neuf célibataires*, Guitry feint d'abord de sortir du lot (c'est lui qui recrute les vieux maris), et de s'exclure de la conjugalité puisqu'il marie la cliente sur qui il a des vues (Popesco) avec un célibataire de son hospice. Plus jeune de vingt ans que les vieillards qu'il place et enrichit, il se fait cependant interpellé par sa première visiteuse – elle s'enquiert de savoir si elle pourra « avoir des... rapports » avec son nouveau mari et, devant le doute de l'entremetteur, elle lui retourne la question : « Et vous... ? ». Étrangement ramené à la génération de sa mère dans ce manège œdipien, Guitry finit par y grimper, comme par attraction purement formelle d'un tel tourbillon : son scénario de démariage (les mariages blancs ne sont pas censés être consommés ni les couples cohabiter) se boucle finalement par son « re »-mariage avec la tigresse qui l'avait agacé au premier regard. Là encore, le chiffre du titre, *neuf*, semble ludique, c'est une mise qui entraîne à la multiplication, voire à la reproduction, une force de vie qui

s'autonomise du scénario. « Il faut aimer la vie. Il faut aimer les fleurs, les parfums, les fourrures³ », renchérit le vieux Talleyrand/Guitry dans *Le Diable boiteux* (1948). Dans ce film d'anti-chambre, la prolifération tranche, notamment une scène de bal « avec deux cents costumes, certains en double ». Dans un plan frappant, Talleyrand monte l'escalier de dos en claudiquant, encadré par quatre domestiques boitant à son modèle : punis pour l'avoir imité auparavant, ils sont contraints de clopiner comme lui toute une journée. Cette sanction ouvre discrètement l'austérité du film historico-politique aux duplications de Fred Astaire dans un numéro fameux de *Blue Skies* (Stuart Heisler, 1946), « Puttin' on the Ritz ». Quand le corps de Guitry flanchera, quand il sera, comme les célibataires, « inopérant », il y aura toujours un rythme, une imperfection pour faire musique, et des yeux « neufs » à qui donner à voir ce que l'aveugle ne peut, ne veut plus voir. ■

¹ « Il avait prévu les obligations du direct à la télévision, la nécessité d'enregistrer l'action de tous les côtés », raconte son assistant François Gir dans « Guitry au travail par ses collaborateurs », *Cahiers* n° 173, décembre 1965.

² Il faudra donc bientôt, avis aux distributeurs, ressortir *Deburau*, tourné trois ans plus tard, moins *biopiquant*, sombre comme un clown blanc, mais tout aussi centré sur l'amour filial et la vocation d'acteur.

³ Inspirant sans doute Jacques Demy pour la chanson de la kermesse des *Demoiselles de Rochefort* : « Aimer la vie, aimer les fleurs, aimer les rires et les pleurs... »

Rétrospective en 11 films « Le génie Guitry » : *Ceux de chez nous* (1915), *Le Roman d'un tricheur* (1936), *Mon père avait raison* (1936), *Faisons un rêve* (1936), *Le Mot de Cambronne* (1937), *Ils étaient neuf célibataires* (1939), *Donne-moi tes yeux* (1943), *Le Comédien* (1947), *Le Diable boiteux* (1948), *Le Trésor de Cantenac* (1949), *La Poison* (1951). Ressortie en copies restaurées (certaines 4K). En salles le 1^{er} novembre.