



Sacha Guitry

Sacha Guitry
Cinéaste malgré lui
Noël Herpe

UNE LÉGENDE tenace veut que Sacha Guitry n'ait utilisé le cinéma que pour « mettre en conserve » son théâtre, qu'il l'ait toujours considéré comme un instrument subalterne – n'accordant à la technique que le minimum de temps et d'attention nécessaires pour cinématographier ses pièces... Cette doxa critique est d'abord l'œuvre de Guitry lui-même, qui a tout fait pour endosser le rôle de « l'auteur qu'on aime haïr ». En multipliant, dès les années 1910, les déclarations à l'emporte-pièce (« J'estime que le cinématographe n'est déjà plus à son apogée ! »), en dénonçant la vulgarisation du théâtre par le cinéma, tout en chargeant celui-ci d'une malédiction ontologique : l'écran ne saurait être que l'ombre refroidie de la scène, puisque l'on n'y retrouve pas cette immédiateté, cette complicité, cette présence qui sont le privilège de l'art dramatique. En un mot, ce *présent* : « l'acteur que vous voyez sur l'écran ne joue pas : *il a joué* », résumera Guitry ; comme si le 7^e art ne pouvait que fixer le souvenir de ce qui n'est plus.

Devenu cinéaste, il n'en continuera pas moins d'afficher son indifférence à ce qu'on appelle la mise en scène, et à n'envisager aucun intermédiaire entre l'auteur, l'acteur et le public. Dans *Le Trésor de Cantenac*, à un personnage qui lui demande s'il a le temps de faire un film, il répond : « On a toujours une

Des enfants, qui ne mettent pas en doute l'éternité et l'ubiquité des adultes (*Le Comédien* : Sacha Guitry en Lucien Guitry)

demi-heure devant soi, Monsieur... » Il y aurait beaucoup à dire sur cette posture provocante où se complait Guitry (pas si éloignée, au fond, de celle qui lui a fait jouer les collabos tout en sauvant des Juifs en cachette, et feindre l'aveuglement tout en voyant mieux qu'aucun autre les malheurs du temps : c'est en négatif tout le sujet de *Donne-moi tes yeux*). Elle tient à la fois de la pudeur, de la parade et d'une certaine délectation paranoïaque : ce grand lecteur de Rousseau n'aime rien tant que d'être incompris, fût-ce par lui-même... Car à y regarder de près, tout contredit la morgue du discours. Contempteur du cinéma de fiction, Guitry manifeste un intérêt persistant pour le documentaire, du film ethnographique jusqu'à *Farrebique* de Georges Rouquier ; et il se fait projeter chez lui tous les chefs-d'œuvre du néo-réalisme. Réalisateur soi-disant nonchalant, il prépare en vérité ses découpages avec une minutie obsessionnelle, dessinant ses plans ou accumulant les listes de noms, de dates, de décors... Il n'y a pas là qu'un hiatus entre l'image qu'on veut donner de soi et la réalité d'une pratique : plus étrangement, il semble que Guitry érige son malaise face au cinéma en principe même de son œuvre cinématographique.

Dans cette œuvre, il y a trois volets : le documentaire justement (expérimenté dès 1915 avec *Ceux de chez nous*), l'adaptation de ses pièces contemporaines (du *Nouveau Testament* jusqu'à *Je l'ai été trois fois*), l'évocation historique, où alternent les *biopics* et les fresques (de *Pasteur* à *Napoléon*, des *Perles de la couronne* à *Si Paris nous était conté*...). Dans chacun de ces registres, que côtoie à la marge une veine moraliste et amoraliste (celle de *La Poison*), Guitry se fait collectionneur de signes de reconnaissance, de traces, de reliques : qu'il s'agisse de grands hommes, de grands comédiens ou de grands hommes confondus avec de grands comédiens (dans la mesure où tout geste créateur, pour lui, se ramène à celui de l'acteur), ce qui l'intéresse c'est de saisir les restes d'une présence. Qu'est-ce qui restera pour la postérité de la *maestria* de Saint-Saëns, de l'art de Gaby Morlay, du génie politique de Talleyrand ? Des mots (ceux que Guitry prête à ces riches modèles, par un effet-ventriloque qui l'identifie à chacun



d'entre eux) ; des mains (qui sont le fétiche même de la création, au point qu'il a voulu, à partir d'elles seules, remonter *Ceux de chez nous*) ; des masques (plus encore qu'une posture, le grand homme est une figure, derrière laquelle il ne faut pas chercher le visage : c'est ainsi que débarque Benjamin Franklin sur le plateau de *Si Versailles m'était conté*..., sans que Sacha soit tout à fait sûr qu'il s'agit bien d'Orson Welles). Autant d'enveloppes prestigieuses dont le cinéma devient le répertoire, le conservatoire, assumant pleinement cette vocation d'enregistrement du passé que Guitry pourtant dénigrait : « La reproduction, parlante ou non, d'un homme qui n'est plus, donne au public une impression pénible – et il éprouve une sensation de gêne au bout de quelques mètres. » C'est bien cette gêne qui préside aux images furtives de son père Lucien Guitry, créateur entre tous à la fin de *Ceux de chez nous* ; mais c'est contre cette gêne (tout contre) que chaque film se consacre à un défilé de fantômes ou à un musée anticipé. Qu'est-ce qui cependant rend le cinéma de Guitry incroyablement vivant ? C'est que lui-même s'installe dans cet entre-deux indécidable qui nous sépare des morts. S'il creuse avec eux la distance, c'est pour mieux nous faire jouir d'une familiarité reconquise : ainsi dans *Le Comédien*, où il rejoue à chaque instant la mort de son père puisqu'il joue tour à tour celui-ci jeune, celui-ci âgé, lui-même dialoguant avec ce dernier, apprenant enfin sa disparition qui est à la lettre mise en scène... L'obscurité de cette réappropriation est conjurée par ce qu'on pourrait appeler un principe de croyance. Non pas tant une croyance religieuse qu'une croyance ludique : celle des enfants, qui ne mettent pas en doute l'éternité et l'ubiquité des adultes. Chez Guitry, le corps est toujours plus ou moins détaché de la personne (jusqu'au dédoublement désabusé de *La Vie d'un honnête homme*), mais nous sommes invités à croire à cette mystification, à prendre plaisir à cette crédulité retrouvée. En ce sens, la cellule nucléaire de toute son œuvre est le générique : ce moment à la fois solennel et ironique, où il rappelle autour de lui les esprits pour leur confier un corps provisoire. Ce qu'on entend alors, c'est la voix d'un père qui serait rejoint dans l'acte même de créer ; grâce à qui le cinéma ne cesserait de recommencer le théâtre.

De cette hantise et de cette croyance (et de cet usage quasi magique de la voix), il est deux films qui témoignent comme en miroir : l'un est le moins connu, l'autre le plus célèbre. Le premier s'intitule malencontreusement *MCDXXIX-MCMLXII* (*De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*) – alors qu'il y est très peu

question de Pétain, mais surtout d'une continuité de la grandeur française par-delà la défaite de 1940... Plus que jamais, Guitry n'exhibe ici que des dépouilles : des manuscrits autographes, des moulages de mains, des masques mortuaires. Le livre lui-même qui contient tout cela, filmé en plan fixe pendant près d'une heure, apparaît comme un « tombeau de la France », comme une chambre verte avant la lettre où Guitry s'enferme avec tous ses morts. Pour le coup, aucune résurrection n'est à attendre – mais simplement la constance d'une voix et d'un regard, devenus (hors champ) l'unique horizon de la représentation. À un tel stade, Guitry en arrive à ne plus filmer que l'absence, et le désir de la combler. Il radicalise son constat d'échec du cinéma, tout en réaffirmant une foi inconsciente en ses pouvoirs incantatoires... La version euphorique de ce dédoublement se trouve dans *Le Roman d'un tricheur*, où il adapte de faux mémoires : c'est pourquoi tout l'ouvrage se présente comme un album d'images mentales, renvoyées aux ténèbres extérieures d'un art muet passé de mode. En accentuant l'évanescence de ce qui défile sur l'écran (y compris des documents d'archives, aussi lointains que les prises de vues « sur le vif » de *Ceux de chez nous*), Guitry met en scène sa voix de narrateur comme le seul corps du film. Une voix qui est là pour *relier*, dans tous les sens du terme : relier les fragments épars de souvenirs, relier le présent au passé, relier le spectateur à l'auteur. C'est l'accomplissement de cet idéal théâtral (et en l'occurrence romanesque) que Guitry projette sur le 7^e art, comme pour éluder sa vocation mortifère. Mais au-delà de ces catégories esthétiques, il donne à entendre et à voir le mouvement par où passe l'écrivain (le tricheur ?), jusque dans ses modulations rythmiques les plus intimes – pour tirer du néant des créatures imaginaires. Face à la vanité des images, le pur plaisir du récit. ■

9 longs métrages et 2 moyens métrages de Sacha Guitry font l'objet d'une reprise en salle à partir du 1^{er} novembre 2023.

Feindre l'aveuglement tout en voyant mieux
(*Donne-moi tes yeux* : Sacha Guitry)

La voix du narrateur comme seul corps du film (*Le Roman d'un tricheur* : Jacqueline Delubac, Sacha Guitry)