La perversion du rôle

Cédric Leboucher

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1849>

DOI : 10.4000/doublejeu.1849

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 39-48

ISBN : 2-84133-255-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Cédric Leboucher, « La perversion du rôle », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1849> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1849>

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

LA PERVERSION DU RÔLE

Afin de déterminer ce que l'on entend ici par perversion du rôle, il importe de commencer par rappeler quelle fut la genèse de notre réflexion.

Abordant la question de la relation de Guitry à l'acteur et, plus globalement, au jeu, il nous est premièrement revenu à l'esprit avec quelle jubilation le metteur en scène, dans *Le Nouveau Testament*, s'amuse à faire endosser le rôle de sa fille à Jacqueline Delubac, sa maîtresse à l'époque du tournage. Mais l'on a également en mémoire avec quelle virtuosité (mais aussi avec quelle délectation) le réalisateur jongle, dans *Le Roman d'un tricheur*, entre le rôle qu'il interprète et ses rôles d'acteur, de réalisateur, d'écrivain, de narrateur. Ainsi, le terme de perversion se justifiait-il par la manière dont Guitry se joue de l'identité, la triture, la déforme, la déconstruit – et ce, que ce soit dans les films même, au niveau des seuls personnages, ou dans le rapport entre réalité et fiction, c'est-à-dire entre personnes et personnages.

De là, l'idée d'intituler ce texte « La perversion du rôle ».

Évitons toutefois les malentendus : il n'est pas question d'opérer ici la psychanalyse de Guitry à travers son œuvre, voire à travers la manière dont il recourt à sa personne pour l'alimenter, pas plus que l'on n'entend prononcer un jugement d'ordre moral sur l'artiste et ses productions. Le mot de perversion doit ici être pris dans son acception étymologique, c'est-à-dire en tant qu'il témoignerait d'un désir de l'auteur de détourner, littéralement de « mettre sens dessus dessous »¹. C'est donc comme principe potentiellement structurant, *fondeur* de l'œuvre guityenne que la

1. Cf. « Pervertir », *Dictionnaire historique du français*, Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 1998.

perversion est en l'occurrence envisagée et non en tant qu'élément négatif, symptôme d'une éventuelle pathologie. En quoi, par conséquent, la perversion peut-elle générer, au point de la désigner, une esthétique théâtrale spécifique, du moins une vision particulière du rôle ?

Sans doute, il serait aisé de considérer qu'à certains égards l'œuvre guitryenne appelle une interprétation de nature freudienne. Ainsi en est-il des pièces ou des films dans lesquels l'homme Guitry expose au regard public, par le biais de la fiction, son intimité, les liens qui le relient affectivement à ses proches. Encore faut-il reconnaître cependant que cette exhibition sert une vision spécifique, justement parce que perverse, de l'œuvre en général et du rôle en particulier, à tel point d'ailleurs que l'on pourrait la considérer comme première, génétiquement parlant, dans la mise en œuvre chez Guitry.

S'il y a perversion du rôle chez Guitry, il faut en effet considérer qu'elle procède d'une perversion du rôle familial. Au reste, on ne saurait en être tout à fait surpris. Dans la mesure où l'on a suggéré que la perversion du rôle est déterminée par une déconstruction de l'identité, il est logique que l'artiste s'intéresse d'abord à ces figures tutélaires à qui l'individu doit sa naissance, de qui le personnage, quel qu'il soit, tient son être, son nom ; on veut bien évidemment parler des parents et, plus encore ici, du père.

Les œuvres ayant trait au père sont si nombreuses qu'il est difficile à priori de faire prévaloir telle œuvre sur telle autre. Néanmoins, il serait malvenu de traiter cette question sans commencer par évoquer *Le Comédien* tant Sacha y prend pour sujet Lucien². De fait, *Le Comédien*, qu'il s'agisse de la pièce de théâtre ou du film, interroge la représentation du père. Ici, la question vaut dans la mesure où le père, Lucien Guitry – lequel créa le rôle-titre de la pièce, est *d'emblée* une figure tutélaire, un modèle. Il est une icône ou, pour être exact, il n'est plus qu'une icône pour la raison qu'à force de figurer d'autres individus que lui, il a perdu toute réalité propre. Et c'est tout le problème, du moins l'enjeu, pour Sacha : comment représenter quelqu'un qui n'a d'autre réalité que sa représentation ? Comment figurer celui qui, par essence, est une spéculation, un objet de regard ? À défaut de re-père, la représentation ne peut être que vaine, infinie, abyssale même. C'est ce dont témoignera, avec peut-être encore plus de force, la reprise du rôle du père par le fils dans l'adaptation cinématographique de la pièce.

2. Sacha Guitry, *Le Comédien* (pièce créée au théâtre Édouard VII le 23 janvier 1921), in *Théâtre complet*, Paris, Club de l'honnête homme, 1973, t. IV. Version filmée : Sacha Guitry, *Le Comédien*, Paris, Canal + vidéo, 1993.

Ainsi, la représentation par le fils des facettes incarnées par le père ne saurait épuiser l'image de ce dernier, autrement dit, parce qu'indéfinissable, le rôle du père est appelé à être incessamment réfléchi, re-présenté et, par ricochet, à gangrener le reste de la représentation, c'est-à-dire à semer le doute non seulement quant à la réalité (sinon à l'authenticité des autres rôles), mais encore quant à la validité de la représentation dans son ensemble.

À cet égard, c'est la pièce intitulée *Le Nouveau Testament* qui nous semble la plus éloquente³. Certes, la révélation de la paternité du personnage interprété par Guitry y est simultanée au dévoilement du rôle (au désenrôlement, pourrait-on dire) de chacun des autres personnages. Par où l'on pourrait mettre en doute la relation de cause à effet entre perversion du rôle du père et perversion des autres rôles familiaux. Reste qu'en l'occurrence, c'est le décauchage du testament rédigé par le personnage interprété par l'auteur lui-même qui provoque la découverte des protagonistes. En ce sens, on pourrait considérer que c'est le texte de la pièce qui, symboliquement, via ce testament, se trouve offert pendant la représentation au regard des spectateurs. Cette interprétation paraît d'autant plus justifiée que, rappelons-le, le rôle désigne étymologiquement le rouleau, le parchemin sur lequel était à l'origine inscrite la partition accordée par l'auteur à chaque comédien⁴.

Ainsi est-ce par la monstration du texte et, donc, par la mise à nu de l'auteur, qu'advient la perversion, le détournement du rôle des autres personnages. Or, qu'est-ce que l'auteur sinon aussi, dans la Bible de laquelle l'œuvre tire son titre, son nom, le père ? Par cette référence, on comprend donc que la perversion du rôle du père génère autant la perversion des autres rôles qu'elle donne l'occasion à Guitry de remettre en cause l'ordre génétique propre à toute œuvre depuis l'inféodation de l'art à la logique judéo-chrétienne. Après tout, en effet, ce sont les personnages (et non l'auteur à qui l'on avait tendance à attribuer jusqu'à la fin du xix^e siècle une fonction démiurgique) qui, en s'appropriant le testament, font l'œuvre. C'est par conséquent le processus de fabrication du théâtre, le phénomène de représentation autant sinon plus que la représentation elle-même qui se trouvent atteints à travers cette perversion du rôle paternel.

Dès lors, il devient tentant de rapprocher la vision du théâtre et du jeu déployée par Guitry de celle élaborée par l'un des maîtres désormais

3. Sacha Guitry, *Le Nouveau Testament* (pièce créée au théâtre de la Madeleine le 2 octobre 1934) in *Théâtre complet*, t. VII. Version filmée : Sacha Guitry et Alexandre Ryder, *Le Nouveau Testament* (1936), Paris, Canal + vidéo, 1992.

4. Cf. « rôle », *Dictionnaire historique*.

incontestés du théâtre du xx^e siècle : Brecht⁵. En dépit de leurs réputations respectives et ô combien distinctes, force est de leur reconnaître en effet une communauté de vues relativement au jeu et, plus globalement, à l'appréhension de la scène. Certes, Guitry ne partage pas à priori les visées politiques dont le dramaturge allemand entend affecter son théâtre. Cependant, il procède, par la mise en abîme de ses personnages, à une *démonstration* du rôle qui ne peut manquer d'évoquer l'effet de distanciation cher à Brecht.

C'est particulièrement vrai de la pièce intitulée *Le Blanc et le Noir* dont une adaptation cinématographique a été donnée dès 1931⁶.

Rappelons-en brièvement la fable. De passage dans un palace, un couple connaît une énième scène de ménage. Convaincue de l'infidélité de son mari, l'épouse se promet par vengeance de le faire cocu avec le premier venu. Peu séduite par le chasseur de l'hôtel interprété par Fernandel, elle reporte finalement son choix sur le chanteur dont elle a entendu, de sa chambre, la voix. Or, au moment même où, dans le film, la femme préférant garder son anonymat tire les rideaux, le chanteur montre quant à lui au spectateur un visage noir. Neuf mois plus tard, un bébé naît et tous, le médecin ayant accouché l'épouse, la femme de chambre et les deux amis, ne savent comment annoncer à Marcel Desnoyers, le nouveau papa joué par Raimu, que son enfant est noir. Leur gêne et leur empressement à différer le moment de la révélation sont d'ailleurs tels qu'ils provoquent le doute chez le père. Cet enfant lui ressemble-t-il ? Voire, est-il monstrueux ?

Ainsi, la reconnaissance du fils par le père posant problème, c'est la question de l'identification du personnage interprété par Raimu à son rôle de père qui devient en-jeu. Déjà, en cela, Guitry peut sembler suivre à la lettre l'exemple brechtien⁷ tant il est vrai que la conception du théâtre que se fait l'auteur de *Homme pour homme* procède d'une remise en cause, d'un démontage du modèle aristotélicien, lequel s'appuie notamment sur l'épisode dit de la reconnaissance.

L'analogie avec le modèle de jeu brechtien vaut d'autant plus que l'on pourrait considérer que le personnage de Raimu (et, du reste, les autres également, comme par contamination) se regarde jouer, appliquant ainsi la distanciation. Par exemple, Marcel Desnoyers refuse de se rendre dans

5. La comparaison est d'autant plus prometteuse, séduisante, que les deux hommes, faut-il le rappeler, sont exactement contemporains.

6. Sacha Guitry, *Le Blanc et le Noir* (pièce créée au théâtre des Variétés le 9 novembre 1922), in *Théâtre complet*, t. XI. Version filmée : Sacha Guitry et Robert Florey, *Le Blanc et le Noir* (1931), Paris, Canal + vidéo, 1993.

7. ...à moins qu'il ne le devance ! Après tout, la réalisation cinématographique du *Blanc et le Noir* date de 1931, époque à laquelle Brecht ne faisait qu'entamer sa réflexion théorique.

la chambre de sa femme pour aller voir l'enfant parce que, dit-il, « si j'ai un moment de surprise, je ne veux pas qu'elle l'ait vu. » Il sait donc, sans savoir encore exactement pourquoi, que sa place de père ne va pas de soi, que, par conséquent, tel un acteur, ses faits et gestes sont observés, que son comportement est disséqué du regard.

À cet égard, il est intéressant de noter que, comme dans la théorie brechtienne, au doute du personnage sur lui-même correspond le fait que le spectateur se retrouve vis-à-vis de ce dernier et de la situation représentée en position de juge, de critique. Loin d'être en extase devant la représentation, il apprécie donc les actes et paroles du protagoniste comme des décisions. Guitry pousse d'ailleurs cette logique distanciatrice jusqu'à son comble (confinant pour le coup à une forme de cynisme) puisque, dans le dernier acte, le personnage de Desnoyers s'étant affranchi de tout scrupule n'hésite pas en présence de ses amis et du responsable de l'assistance publique à *spéculer* sur l'identité du nouveau-né qu'il entend s'approprier. Ainsi, l'adhésion pure et simple du spectateur aux personnages se trouve-t-elle dénoncée autant que peut l'être la dynamique marchande les motivant, les deux finissant par se confondre.

Sans doute, il serait erroné d'en déduire que, comme Brecht, Guitry entend faire un théâtre marxiste. Néanmoins, si l'on insiste malgré l'évidence (et les sourires qu'une telle supposition ne peut manquer d'occasionner)⁸, c'est parce qu'à bien y regarder, il peut s'avérer possible d'envisager une portée moins bourgeoise, voire autrement plus engagée, de l'œuvre guitryenne. En témoigne la place accordée dans nombre de ses pièces et films à la figure de l'étranger, de l'autre. Ainsi, *Le Blanc et le Noir* se fonde-t-elle sur l'altérité finalement et ironiquement imposée par le chanteur noir. C'est d'elle, de cette figure de l'autre en effet, dont dépendent le déclenchement de la fable, sa perversion, et celle des personnages.

Par où, d'ailleurs, Guitry rejoint une fois de plus – et, si l'on ose dire, on ne peut mieux – Brecht dans la mesure où, faut-il le rappeler, le concept de *Verfremdungseffekt* désigne moins en français l'effet de distanciation – expression désormais communément admise – qu'un effet qu'il faudrait dire d'« étrangéisation ». C'est à partir de l'introduction d'un élément insolite, étranger à la représentation, à son cours conventionnel, que, selon le penseur allemand, peut advenir l'avènement d'un regard décalé, critique du spectateur sur le théâtre⁹.

8. De fait, à ce jour, il n'a pas encore été démontré que Guitry se soit intéressé aux activités du parti communiste allemand de l'entre-deux-guerres...

9. Voir à ce sujet l'Avant-Propos, note 2.

Reste cependant que chez Guitry, c'est plus l'étranger que l'étrange qui compte. Autrement dit, c'est moins en tant qu'il participe d'une perversion de la société bourgeoise comme c'est le cas chez Brecht¹⁰, qu'en tant qu'il pervertit les rôles et, donc, les individus, les personnages que l'étranger trouve sa place, son rôle dans l'œuvre du metteur en scène français.

C'est d'ailleurs ce qu'illustrent les deux films (postérieurs au *Blanc et le Noir*) que sont *Ils étaient neuf célibataires* (1939) et *La Poison* (1951) même si, comme on va le voir également, le discours politique s'y fait, grâce notamment à une représentation plus violente de l'étranger, plus acéré, plus tranchant¹¹.

Bien que *La Poison* culmine selon nous dans l'œuvre de Guitry en tant qu'œuvre contestatrice où la perversion du rôle atteint son apogée, il peut s'avérer intéressant pour la comprendre de se référer à cette autre réalisation qu'est *Ils étaient neuf célibataires*. Là se dessine en effet un autre visage de l'étranger et, à travers ce nuancement de la représentation de l'autre, une perversion accrue des rôles.

Afin de profiter d'un récent décret interdisant le séjour des étrangers en France, Jean Lécuyer, un français de souche, donc en règle au regard des lois régissant l'immigration, entreprend sous le prétexte de créer un hospice pour vieux célibataires français de fournir un mari contre rétribution à neuf riches étrangères.

Si la présence de l'étranger est dans ce film apparemment aussi visible¹², univoque, que peut l'être l'escroquerie dont le personnage joué par Guitry se fait l'auteur, il ne faut toutefois pas s'en laisser compter. Tout d'abord, il convient de noter qu'à la figure de l'étranger à la loi se superpose celle, représentée par le clochard, de l'étranger à la société, comme en témoigne l'attention également accordée par le réalisateur à chaque partie. Sous couvert d'aborder le problème des étrangers, de le régler, Guitry-Lécuyer rend donc l'identité de l'étranger beaucoup plus trouble, complexe, qu'elle ne pouvait paraître à première vue en la confondant avec celle, plus vaste, du marginal. Dès lors se trouvent logiquement remises en cause la légitimité, c'est-à-dire la légalité, de la mesure prise par le gouvernement

10. S'il est possible de rapprocher Guitry de Brecht, on ne voit pas d'ailleurs ce qui nous empêcherait de rapprocher Brecht de Guitry, et, partant, d'envisager un lien entre esthétique brechtienne et perversion.

11. Sacha Guitry, *Ils étaient neuf célibataires* (1939), Film office, 1998 ; *La Poison* (1951), Paris, Éditions René Château, 1990.

12. Elle l'est en tout cas trop au regard des autorités. Rappelons au passage que le film est sorti en salle en octobre 1939, peu de temps donc avant que le régime de Vichy ne soit mis en place.

et, corrélativement, la malhonnêteté originellement prétendue de la solution guitryenne. Puisque, en effet, l'étranger n'est pas nécessairement là où on le croit, il faut croire qu'il est aussi malvenu de condamner les soi-disant étrangers à l'exil qu'il est bon de subvertir le contrat de mariage aux fins de les soutenir. Autrement dit, en cherchant à marier les étrangères à ses vieilles recrues, Lécuyer, véritable figure du metteur en scène, n'a fait que rendre justice.

Ainsi l'« étrangéisation » de l'étranger aboutit à ce que l'on pourrait considérer comme le comble de la perversion du rôle dans la mesure où elle fait apparaître comme juste(s) le ou les personnages qui a priori ne l'étaient pas. C'est d'autant plus intéressant de le remarquer que le terme juste peut, en l'occurrence, tout aussi bien désigner celui qui se conforme à la justice que celui faisant preuve de justesse.

Dans cette perspective, ce serait donc le personnage de l'étranger *comme* le comédien, en tant qu'étranger à la réalité, au vrai, qui se trouveraient par cette perversion rehaussés, légitimés. Autrement dit, la défense de l'étranger ferait ici office de plaidoirie au profit du jeu, de l'illusion, et réciproquement.

Pour s'en convaincre, il suffit de se référer au dénouement du film. C'est en effet au cours de la dernière séquence que sont mises au jour les véritables intentions des protagonistes, particulièrement celles de Guitry-Lécuyer. Non seulement celui-ci révèle à la comtesse Stacia Batchefskaïa (interprétée par Elvire Popesco) que la création de l'hospice n'était qu'un prétexte, un stratagème destiné à subrepticement la conquérir¹³, mais encore, il apprend, pour mieux le duper, à l'amant (si l'on peut dire légitime) de cette dernière – un Belge au demeurant récent propriétaire de studios de cinéma – que le mariage de la comtesse dont il a eu connaissance par les journaux et qui a eu le don de le rendre furieux, n'était que « le premier tour de manivelle d'un nouveau film... d'un film, poursuit Lécuyer, que je vais lancer de cette façon-là... comme si c'était une histoire vraie, une chose arrivée ». C'est donc pour rendre son film vraisemblable aux yeux d'éventuels producteurs qu'il s'est proposé de le faire passer d'abord pour un fait divers. Certes, cette révélation n'est jamais qu'une ultime mascarade destinée à tromper le compagnon de la comtesse. Cependant, elle a le mérite de le convaincre, mieux : de le séduire puisqu'il décide sur-le-champ de produire le film.

Ainsi le film connaît-il un ultime renversement des choses, une dernière perversion. Dès lors en effet, la fiction apparaît moins comme légitime (ou

13. ...ce à quoi il est finalement parvenu en substituant, au cours du mariage, ses papiers à ceux du prétendant.

légitimée) que comme loi même, c'est-à-dire la norme à partir de laquelle doit être mesurée toute chose dite réelle. Par voie de conséquence, ce sont à la fois l'entreprise à priori illégitime, frauduleuse, malhonnête, la mise en scène enfin, accomplie par Lécuyer *et* ses acteurs, les étrangers (comprenant aussi bien les immigrées que les désocialisés) qui, au terme du film, se trouvent portés au rang d'étalons de la réalité.

Si Guitry aborde la question de la malhonnêteté, c'est donc parce qu'elle lui offre l'occasion de justifier l'illusion, le jeu. Et s'il s'appuie, pour traiter cette question de la malhonnêteté, sur la figure de l'étranger, c'est pour montrer qu'elle est relative, c'est-à-dire, littéralement, qu'elle dépend de la relation que je, spectateur, construis avec cet autre qu'est le comédien.

Au fond, si l'on suit Guitry, tout dépend s'il y a ou non accord de la part du spectateur pour être dupé, sinon illusionné. À ce propos, il importe d'insister sur la différence de traitement opéré par le metteur en scène entre théâtre et cinéma. Au fil de ses réalisations, le cinéma apparaît en effet comme dans un degré moindre de réalité que le théâtre. Du moins, il semble que Guitry s'en méfie, qu'il soupçonne le cinéma de tromperie, d'usurpation de pouvoir aux dépens du théâtre.

Ainsi, dans *Ils étaient neuf célibataires*, le film acquiert une valeur authentique dès lors que la tromperie accomplie par Guitry-Lécuyer se donne comme mise en scène du réel, et donc, implicitement théâtrale. Plus généralement, est caractéristique de cette approche distinctive la façon dont le réalisateur s'est si souvent (et longuement) appliqué, à l'occasion des génériques de ses films, à présenter son équipe (aussi bien artistique que technique) comme une troupe de théâtre en prenant soin par ailleurs de montrer les « coulisses du tournage », de dénoncer l'artificialité des décors.

Or, disant cela, on comprend que la dénonciation de l'illusion cinématographique peut également être génératrice de perversion du rôle. C'est du reste ce qu'illustre parfaitement en ces termes la dédicace offerte par Guitry à Michel Simon au début de *La Poison*.

Déjà, il faut considérer, comme le metteur en scène nous y invite, que cet éloge de l'acteur Simon est d'abord et avant tout le prétexte à une valorisation du théâtre vis-à-vis du cinéma.

Ce film que je viens de réaliser, dit-il, me réservait l'une des plus grandes joies que j'ai connues au théâtre. Car on ne m'empêchera pas d'appeler cela du théâtre¹⁴.

14. On signale qu'en plus des vidéos et DVD, une publication des différents scénarios du réalisateur a été effectuée, permettant ainsi de retrouver selon un autre mode les textes de ses films. Sacha Guitry, *Cinéma*, Paris, Presses de la Cité – Omnibus, 1993.

D'une certaine manière, Guitry s'emploie donc à empêcher que le mérite de l'acteur de théâtre soit récupéré par le cinéma et ses artifices. Seulement, cette louange du comédien s'avère contradictoire, sinon paradoxale, dans la mesure où elle détruit par sa profération même ce qu'elle entendait glorifier. Précisément, en disant de Michel Simon qu'il est « unique », qu'« entre le moment où [il cesse d'être lui-même] et celui où [il joue son] rôle, il est impossible de voir la soudure », le réalisateur rompt le charme. Ainsi la dénonciation de l'illusion cinématographique et – son pendant en l'occurrence – la mise en exergue du théâtre vont de pair avec une perversion du rôle, entendue une fois encore comme mise à distance du comédien vis-à-vis de son personnage, voire de sa personne.

De fait, Guitry n'est pas vraiment dupe de son procédé de même qu'il sait, au fond de lui, que le théâtre n'est pas plus honnête que ne peut l'être le cinéma. En témoigne cet ultime compliment qu'il adresse à Michel Simon :

Vous possédez cette vertu précieuse qui ne s'acquiert pas et qui n'est pas transmissible : le sens inné du théâtre, c'est-à-dire *la faculté de faire partager aux autres des sentiments que vous n'éprouvez pas* »¹⁵.

Via cette réflexion sur l'acteur, on voit donc que le théâtre n'a, si l'on peut dire, rien à envier au cinéma en matière d'illusion, de simulacre. Si le metteur en scène persiste tout au long de son œuvre et de sa vie à marquer une différence entre ces deux pratiques artistiques, c'est moins pour arguer d'une quelconque supériorité morale du théâtre sur le cinéma, que (au contraire, serions-nous tenté de dire) pour rappeler la primauté du théâtre en matière d'illusion, c'est-à-dire au fond, de perversion de la réalité.

En fin de compte, tout se passe donc comme si, chez Guitry, le cinéma était au théâtre ce que le théâtre est à la réalité. Par où se trouve finalement légitimé notre choix d'aborder ensemble le rôle guitryen au théâtre et au cinéma. Du reste, il s'avère d'autant plus justifié que *La Poison* confirme, sinon parachève dans son intégralité, l'évolution de la perversion du rôle telle qu'on l'a envisagée depuis *Le Comédien*.

Ainsi, il n'est pas innocent que *La Poison* prenne pour sujet principal le thème de la Justice. Par là, Guitry trouve en effet un appui de choix pour traiter de la question de la justesse du comédien et, corrélativement, de la légitimité de la fiction¹⁶. Mais l'on pourrait considérer que ce film s'inscrit plus encore dans la logique guitryenne en ce qu'il reprend à son compte

15. *Ibid.* (nous soulignons).

16. À ce propos, on renvoie particulièrement à la séquence du tribunal au cours de laquelle le personnage interprété par Michel Simon, comme hors de lui, étranger à lui-même, à sa condition d'homme modeste, en vient à faire la leçon aux juges.

la perversion du rôle paternel comme origine de la perversion de tous les personnages, de tous les rôles.

Le fait est singulièrement remarquable au cours du générique – ce qui, au demeurant, ne doit pas nous surprendre tant il est vrai qu'il désigne le lieu de la genèse de l'œuvre. Là, c'est Sacha qui, discrètement mais sûrement, endosse le rôle du père. Certes, ce n'est pas la première fois que le fils s'approprie, via l'œuvre, la place du père. Néanmoins, la perversion prend ici une tournure, un sens particulier dans la mesure où l'auteur donne à son générique une apparence testamentaire.

Il faut, pour s'en convaincre, revenir à cette scène inaugurale entre le metteur en scène et son acteur, et signaler que par leur disposition dans l'espace (l'un à vue, l'autre caché), par la relation qu'ils construisent aussi (la déférence muette de Simon à laquelle répond la gravité de Guitry), les deux hommes ne sont pas sans évoquer, représenter même, le rapport existant dans un confessionnal entre le fidèle et le prêtre, son père. Or, la scène s'achève par la remise d'une dédicace, en l'occurrence assimilable à une bénédiction. Si, donc, le texte placé entre les mains de Simon peut symboliquement figurer, comme dans *Le Nouveau Testament*, le rôle, il faut croire que, pour le coup, il s'agit moins pour Guitry d'entretenir la perversion que de s'en affranchir.

Du reste, complimentant Michel Simon pour sa performance d'acteur, Sacha n'hésite pas à le comparer à son père Lucien et, ce faisant, à lui remettre, à lui transférer (si l'on ose dire), son encombrant héritage :

Je vous situe parmi les plus grands comédiens : Frédérick Lemaître, Sarah Bernhardt, mon père, Zacconi, Chaliapine. Comme eux, vous êtes seul, isolé volontaire ; comme eux, vous possédez cette vertu précieuse qui ne s'acquiert pas et qui n'est pas transmissible : le sens inné du théâtre, c'est-à-dire la faculté de faire partager aux autres des sentiments que vous n'éprouvez pas. Ah ! vous n'êtes pas de ces acteurs qui réunissent autour d'eux des troupes. Non, vous n'êtes pas de ces acteurs qui donnent des leçons. Car ce que vous avez d'admirable en vous, cela ne peut s'apprendre et cela ne peut surtout pas s'enseigner¹⁷.

Ainsi, sous prétexte de l'encenser, Sacha Guitry dépose entre les mains de Michel Simon son *patrimoine*. Dès lors, on comprend que, pour l'auteur, la boucle est bouclée et la perversion finalement perversie.

CÉDRIC LÉBOUCHER

17. Sacha Guitry, *Cinéma*.