

DOUBLE JEU  
THÉÂTRE | CINÉMA

**Double jeu**  
Théâtre / Cinéma

3 | 2006  
Sacha Guitry et les acteurs

---

## Michel Simon chez Sacha Guitry, la figure du double idéal

Gwénaëlle Le Gras

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1890>  
DOI : 10.4000/doublejeu.1890  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

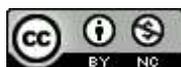
### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006  
Pagination : 85-96  
ISBN : 2-84133-255-1  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Gwénaëlle Le Gras, « Michel Simon chez Sacha Guitry, la figure du double idéal », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1890> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1890

---



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

# MICHEL SIMON CHEZ SACHA GUITRY, LA FIGURE DU DOUBLE IDÉAL

Si l'on excepte le prologue de *Faisons un rêve* (1936), où Michel Simon ne prononce qu'une réplique, Sacha Guitry et Michel Simon ont collaboré sur *La Poison* (1951), *La Vie d'un honnête homme* (1953), *Les Trois font la paire* (1957), et n'ont pu jouer ensemble dans *Assassins et Voleurs* (1957), en raison de l'état de santé de Guitry. L'auteur a écrit ces quatre films dans lesquels il ne joue pas pour Michel Simon qu'il admire. Mais seuls *La Poison* et *La Vie d'un honnête homme* font apparaître Simon comme le double de l'auteur.

Tout d'abord, les deux hommes ont une conception de l'acteur fort semblable. Pour Michel Simon, rien n'est plus détestable que de tourner plusieurs fois une scène – Guitry acceptera d'ailleurs sa requête de ne faire qu'une seule prise. Comme Simon le confie à Jacques Lorcey :

Moi, qui suis mû uniquement par mon instinct, je ne sais pas toujours ce que je vais faire quand je commence une scène. [...] Je suis incapable d'exprimer un sentiment deux fois de suite car, à la seconde fois, je joue et c'est un mensonge<sup>1</sup>.

1. Michel Simon cité dans *Sacha Guitry par les témoins de sa vie*, Paris, France-Empire, 1976, p. 162.

Quant à Sacha Guitry, dans son film *Le Comédien* (1948), où il rend hommage à son père Lucien Guitry qu'il interprète, il énonce sa définition de l'acteur en ces termes :

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.

Au début de *La Poison* il adresse une dédicace à Michel Simon, son double, manière habile de se faire un autoportrait flatteur, comme il le fit dans *Le Comédien* :

Michel Simon, ce film que je viens de réaliser me réservait l'une des plus grandes joies que j'ai eues au théâtre. Car on ne m'empêchera pas d'appeler cela du théâtre. Jamais encore je ne vous avais eu comme interprète... Eh bien, vous êtes exceptionnel... Je dirai même : unique... 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... Je vous situe parmi les plus grands comédiens : Frédérick Lemaître, Sarah Bernhardt, mon père, Zacconi, Chaliapine. Comme eux, vous possédez cette vertu précieuse qui ne s'acquiert pas et qui n'est pas transmissible : le sens 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 donnent des leçons. Car ce que vous avez d'admirable en vous, cela ne peut pas s'apprendre, et cela ne peut surtout pas s'enseigner.

Et en mettant en scène cette passation de pouvoir au cours de laquelle Simon reste muet, Guitry marque de son empreinte une réalisation où, pour une fois, il n'est pas l'acteur principal. Cette ouverture, comme celle des *Trois font la paire*, inscrit également le film dans la continuité de son cinéma caractérisé par des « génériques génétiques » comme les nomme Freddy Buache<sup>2</sup>, génériques qui soulignent la présence de l'auteur / « père créateur » de l'œuvre, se démarquant ainsi de l'acteur / fils de Lucien Guitry. L'astuce du générique de *La Vie d'un honnête homme* est du même ordre puisque le maître d'œuvre dialogue non pas avec ses acteurs mais avec ses personnages par l'effet du montage de quelques répliques qui crée l'illusion d'une conversation.

Si la mise en place du double s'impose naturellement au spectateur, Guitry reste muet sur les motivations qui l'ont poussé à choisir ce porte-

2. Freddy Buache, « génériques génétiques » in *Sacha Guitry, Cinéaste*, Philippe Arnaud (dir.), Locarno, Éditions du Festival international du Film – Yellow Now, 1993.

parole. Car enfin pourquoi préférer le plus laid des comédiens de cette époque quand on a pour image celle d'un séducteur ? Tout les oppose, en apparence. Revenons sur un rapide portrait de chacun, pour tenter de comprendre ce paradoxe.

Avant-guerre, l'image de Sacha Guitry est celle d'un personnage officiel de la III<sup>e</sup> République imprégné des idées nouvelles de son époque. Il illustre le modèle social et culturel valorisé d'une bourgeoisie éclairée, anticléricale et misogyne, hostile à la bourgeoisie bigote et bien pensante. Homme de théâtre narcissique et brillant, il se compose, à la ville comme à l'écran, une image de « Grand Homme » comme le montre Raphaëlle Moine<sup>3</sup>. Séducteur raffiné, mondain, frivole et cabotin au cynisme élégant, il mène grand train. Il recherche les distinctions honorifiques (chevalier, officier puis commandeur de la Légion d'honneur et élu à l'académie Goncourt entre autres). Il côtoie les hommes de pouvoir de ce monde et compte parmi ses amis Claude Monnet, Alphonse Allais, Georges Courteline, Octave Mirbeau, Georges Feydeau, Tristan Bernard, Anatole France ou Edmond Rostand. À l'écran, il se veut l'égal des grands, se mettant dans la peau de personnages illustres (*Pasteur* en 1935, François I<sup>er</sup>, Barras et Napoléon III dans *Les Perles de la couronne* en 1937, Louis XV et Napoléon III dans *Remontons les Champs-Élysées* en 1938). Son théâtre de boulevard et ses films plaisent au public qu'il séduit par son humour et ses traits d'esprit, sa carrure imposante et sa fière allure, son timbre de voix et sa diction impeccable, son goût pour le simulacre et le plaisir. Fort de sa superbe, Guitry incarne l'esprit de Paris de la première moitié du vingtième siècle.

Après la guerre, et les ennuis que lui valurent à la libération une attitude contestée (sinon contestable) pendant l'Occupation, la représentation que donne Guitry de lui-même change. Elle s'apparente à celle d'un homme meurtri et amer qui ne jouit plus du même prestige. Il se complait dans un statut de victime, trompé et quitté par sa quatrième femme, Geneviève de Sérerville, comme il le fut par deux autres de ses épouses, Charlotte Lysès et Yvonne Printemps. L'âge aidant et les circonstances privées et publiques s'y prêtant, le séducteur n'est plus ; place au cynique macabre.

Quant à la *persona* de Michel Simon, elle se définit par sa disgrâce physique et/ou morale, sa noirceur, son mépris pour la gent féminine, son anticonformisme et son cynisme. Avant-guerre, l'acteur excelle dans les rôles d'incompris : cocu par deux fois en 1939 dans *Le Dernier Tournant*

3. Raphaëlle Moine, « The Star as the "Great Man" in French Cinema : the Example of Sacha Guitry », *Studies in French Cinema*, 2004, n° 4, 1, 1950s' French Cinema, p. 77-86.

(Chenal) et *Noix de coco* (Boyer), artiste raté dans *Le Mort en fuite* (Berthomieu, 1936), *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian-Jaque, 1938) et *La Fin du jour* (Duvivier, 1939) ou criminel dans *Le Quai des brumes* (Carné, 1938). Ce dernier film marque le succès d'une telle figure machiavélique, à tel point que Simon confie à Jacques Lorcey : « après *Le Quai des brumes*, tous les gens trouvaient que j'avais une tête d'assassin ! »<sup>4</sup>. Rappelons que ce film, jugé démoralisant par le gouvernement de Vichy, fut interdit pendant la guerre. En 1940, Michel Simon va tourner en Italie fasciste et y reste jusqu'en 1942, année où il revient en France pour tourner un film pour la Continental, *Au bonheur des dames* (Cayatte, 1943). Ces circonstances, associées à la réussite de l'acteur, à son esprit contestataire d'anarchiste de droite, à son étrange faciès assorti d'une voix atypique, puissante ou chevrotante, inspireront des accusations injustifiées relevant du « délit de sale gueule » à la ville comme à l'écran. Dénoncé comme Juif puis comme communiste, bouc émissaire offert à la vindicte populaire liée à la Débâcle<sup>5</sup>, il est ensuite convoqué devant le Comité d'épuration à la Libération, accusé de collaboration.

Après-guerre, il est vite réhabilité, renouant avec le succès en 1947 dans *Panique* (Duvivier), qui renforce son ancrage dans la noirceur, faisant de lui un individu isolé, inquiétant, Juif, déprécié par ses concitoyens, victimisé par une garce (Viviane Romance) et acculé au suicide parce qu'il refuse de s'intégrer à la communauté ; il incarne l'Autre dont on a peur. La même année, il reçoit le premier prix d'interprétation de sa carrière pour *Non coupable* (Decoin), où il affine son image d'homme poussé au meurtre pour exister et se venger d'une femme infidèle. Puis en 1950, René Clair, « l'homme qui personnifie le cinéma français » selon Henri Langlois, engage l'acteur pour jouer Méphistophélès dans *La Beauté du Diable*, film pour lequel il est de nouveau primé, figeant cette image de cynique à l'esprit pervers et railleur, prisonnier d'une apparence repoussante.

Michel Simon devient l'élu de Guitry dans *La Poison*<sup>6</sup> dans le prologue duquel le cinéaste présente l'acteur avant le personnage, installant d'emblée une distance vis-à-vis de la fiction, une complicité auprès de son public. En rappelant que ses acteurs ne cessent jamais d'être acteurs, Guitry rompt

4. Jacques Lorcey, *Michel Simon, un sacré monstre*, Paris, Séguier (Empreinte), 2003, p. 142.

5. *Ibid.*, p. 183.

6. Dans *La Poison*, Paul Braconnier (Simon), horticulteur, et sa femme n'ont qu'une idée en tête : trouver le moyen d'assassiner l'autre sans risque. Tandis que Blandine, mégère alcoolique, achète de la mort-aux-rats, Paul va trouver un avocat (Debucourt) qui en est à son centième acquittement. Paul lui annonce qu'il vient de tuer sa femme. L'avocat prépare sa défense. Paul n'a plus qu'à suivre le scénario du meurtre idéal reconstitué par l'avocat, pour tuer en toute impunité et échapper de peu à la mort que lui réservait sa femme.

l'identification du spectateur avec le personnage en lui montrant que, dans son univers, chaque interprète est « le miroir de [sa] propre légende », le « simulacre de soi-même »<sup>7</sup> selon les termes de Noël Herpe. Pour Jacques Fansten,

l'auteur amène une situation, une organisation du monde, un style, et l'acteur l'authentifie en se créant une existence au sein des structures du réalisateur<sup>8</sup>.

Ici, la particularité de Michel Simon dans l'univers de Guitry est d'être à la fois fidèle à son image d'homme victimisé, tout en étant le double de Guitry. Or l'auteur, après-guerre, se veut cet homme bouc émissaire. Dès *Le Diable boiteux*, Guitry clame vengeance, préférant s'identifier, non sans provocation, à Talleyrand, l'une des figures les plus décriées de l'histoire de France, dont il fait l'éloge. Avec le populaire Michel Simon alors au sommet de sa gloire, l'auteur se trouve un nouveau diable. Moins controversé que le premier, il est de ce fait plus apte à plaider la cause de Guitry à une époque où il n'est plus le point de mire du « Tout-Paris ». Simon, qui exprime à cette époque le pessimisme du réalisme noir, s'avère être le double idéal pour redorer le blason de l'auteur tout en authentifiant la noirceur du regard que porte Guitry sur le monde d'après-guerre.

Suite à ses déboires avec la justice, l'acteur Guitry ne peut rendre plausible le statut de victime en légitime défense que revendique Braconnier dans *La Poison*. Caché par son feutre à larges bords, Guitry apparaît comme l'ombre de lui-même dans le générique du film, occultant son image d'acteur / séducteur qu'il cherche à faire oublier. Il se présente comme l'instance auteuriale qui donne vie à son double écranique. Michel Simon devient pour Guitry le masque de la vengeance jubilatoire.

De même que la laideur de Simon supplée l'élégance de Guitry, l'auteur situe l'action en province dans un milieu rural et rustre au phrasé vulgaire pour faire oublier le cadre distingué et bourgeois qui le caractérise. Grâce à ce double moderne, cet alter ego métaphorique installant une distance vis-à-vis de son univers, l'auteur masqué règle violemment ses comptes avec la société, les femmes et la bourgeoisie bien pensante (juges et avocats). Simon se charge de légitimer et de donner chair à ce canevas machiavélique. En somme, les intentions de Guitry se dissimulent derrière celles que le public n'a aucun mal à prêter à Simon qui venait de rendre l'image de la justice ignoble, dans *Panique* et *Non coupable*. Avec Braconnier,

7. Noël Herpe, « le comédien selon Guitry, ou le double sans fond », *Positif*, n° 411, mai 1995, p. 93-94.

8. Jacques Fansten, *Michel Simon*, Paris, Seghers (Cinéma d'aujourd'hui), 1970, p. 78.

il prolonge le rire sardonique de Méphistophélès et concrétise, grâce au meurtre impuni qui lui vaut d'être acclamé par ses concitoyens, la vengeance symbolique de bon nombre de ses anciens personnages exclus par tous ou bafoués par des femmes. Imprégnant le rôle de sa forte personnalité, Simon réussit de nouveau à rendre sympathique un meurtrier, comme si sa laideur le rendait apte à traduire au plus juste l'humanité de personnages pathétiques, incompris ou parias.

Sous cape, Guitry exulte et peut assortir la disgrâce de Simon à la plus repoussante des épouses sans que cela apparaisse incongru. Si Michel Simon remplace Guitry à l'image tout en se faisant le porte-parole de sa rancœur, on peut facilement en déduire que Germaine Reuver, surnommée « la Poison », vaut pour toutes les femmes partenaires à la ville et à l'écran de Guitry. Comme Simon est aux antipodes du séducteur, Germaine Reuver est tout sauf la jolie jeune femme incarnée successivement par Yvonne Printemps et Jacqueline Delubac dans l'univers du Guitry d'avant-guerre. Hideuse, souillon et mégère, alcoolique au dernier degré, elle est dépeinte comme un appel au meurtre, avant même qu'elle ne révèle ses intentions meurtrières. Braconnier parle d'elle comme d'un « tonneau », une « vache », « un vrai boudin » qui « gueule du matin au soir », casse la vaisselle et qui, en plus, ne se lave les pieds que tous les deux mois ! Dès le début, il lui reproche « d'être là », donc d'exister. Mais pour justifier ce sexisme, il fait de « la Poison » la vraie coupable de l'histoire donnant lieu à des scènes de ménage sidérantes, faisant de Braconnier un pauvre mari persécuté que tous jugent dans son bon droit lorsqu'il la tue.

Suite à sa visite chez l'avocat, le mari met en scène le crime idéal. D'ignoble monstre animé d'une envie de meurtre calculé avec soin, il devient une victime objective, obligé de se défendre puisqu'on l'attaque. En effet, lors de la scène de meurtre, le savoir délivré uniquement au spectateur – le versement du poison – fausse la donne et souligne au passage que seul l'auteur a le pouvoir, son double n'étant qu'un pantin agité par ses soins. À cet instant, Braconnier se transforme en parfait instrument de règlement de compte pour Guitry. La cause étant bonne, mais la loi servant les puissants, Braconnier apprend le cynisme pour survivre et sauver sa peau contre la justice. Au tribunal, il joue le rôle de la victime accusée injustement et se défend malicieusement, tel *Monsieur Verdoux* (Chaplin, 1947), « honnête homme » que la crise de 1929 ruina et poussa au crime pour nourrir sa famille. À ce titre, Guitry lui délègue son pouvoir suprême : la parole. Plaidant la légitime défense avec brio, il prend de l'assurance et accuse de plus belle ses juges, prêtant sa voix à l'auteur qui accorde à Braconnier une éloquence soudaine. Il tourne en dérision la justice avec laquelle auteur et acteur ont eu des démêlés, démontrant avec habileté et théâtralité que seul l'individu a raison face à une machine judiciaire qu'il considère injuste et inhumaine

un an après le succès du film de Cayatte, *Justice est faite* avec, déjà, Jean Debucourt, en juré cette fois-ci. Pris à leurs propres règles, juges et avocats se montrent indignés et assistent impuissants au jeu de massacre auquel se livre Guitry. La justice sur la touche, l'épouse reconnue coupable de tentative de meurtre, Braconnier se livre au procès gratuit et jouissif de la femme poison. Il ne lui concède même pas le droit à la laideur, comble d'ironie venant d'un Michel Simon dont la jubilation accentue la difformité légendaire de son visage.

Dès *Le Roman d'un tricheur* (1936), où le héros échappe à la mort grâce au larcin qu'il commet et qui le prive de champignons mortels, la voix de l'auteur fait l'apologie de l'immoralité que l'on retrouve dans ses derniers films : « Oui, j'étais vivant parce que j'avais volé. De là à conclure que les autres étaient morts parce qu'ils étaient honnêtes... » Si le précepte se confirme dans *La Poison*, Braconnier ne devant sa survie qu'à son crime, par contre le tricheur, l'usurpateur d'identité finit vaincu et désarmé dans *La Vie d'un honnête homme*<sup>9</sup>, autre film dans lequel Guitry nous amène à plaindre la destinée de son héros comme il était de mise dans les films du réalisme noir<sup>10</sup>.

Passé le triomphe de l'humour noir revanchard de *La Poison* qui permet à Guitry vieillissant de renoncer avec succès à sa figure de séducteur, Michel Simon répand l'amertume tenace de l'auteur dans *La Vie d'un honnête homme*. Dans ce film, l'acteur incarne le double rôle des jumeaux qui se livrent à un bilan de leur vie lorsqu'ils se retrouvent. Alain se flatte d'avoir mené une vie de jouisseur mais se retrouve sans le sou, reclus dans un hôtel miteux. Albert est un bourgeois gâté par la vie mais dont l'arrogance d'honnête homme tyrannique l'empêche d'être heureux, puisque tous le haïssent. Las de cette vie bourgeoise hypocrite et étriquée, il met en scène sa propre mort en échangeant son identité avec celle de son défunt frère qui succombe d'une embolie sous ses yeux. Mais croyant échapper à lui-même par ce jeu de double, il assiste impuissant au portrait affligeant que chacun fait de lui. Monstre d'égoïsme, il n'a rien à envier à sa famille, prête à tout pour récupérer l'héritage. Transparaît là une nouvelle marque du

9. Dans *La Vie d'un honnête homme*, deux jumeaux, l'un, Albert Ménard-Lacoste (Simon), industriel austère et revendiquant le titre d'honnête homme et l'autre, Alain (Simon) un vagabond épicurien, se retrouvent après trente ans d'ignorance. Alain tente d'obtenir de l'aide d'Albert qui refuse de voir sa réputation compromise par un frère qu'il déteste. Pris de remords, il consent à l'aider. Mais le pauvre meurt et le riche, envieux de la vie d'aventure d'Alain, profite de l'occasion pour se faire passer pour mort tout en prenant la place de son frère décédé. Sous cette nouvelle identité, il découvrira l'hypocrisie et la cupidité de ses proches... avant d'être démasqué et de fuir tel un damné contraint à l'exil.
10. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996, p. 224-237.

narcissisme de l'auteur, lui-même décrié par la critique et qui déclarait fièrement :

Ne soyez pas de ceux qui haïssent. Jamais. Tâchez d'être plutôt parmi ceux que l'on hait : on y est en meilleure compagnie.

Plus que Simon, c'est Guitry qui laisse paraître sa propre distance cynique face à son double endossant son identité. Il va même jusqu'à prêter sa dernière femme, Lana Marconi, à son alter ego. Elle interprète une prostituée au grand cœur, qui dresse un portrait tendre et flatteur de son vieil amant. Elle est celle avec qui Albert, jaloux de ce frère qu'il découvre tant aimé, souhaiterait fuir pour refaire sa vie et oublier la perfidie de son épouse. Par cet emploi, Lana Marconi s'oppose à Marguerite Pierry, actrice associée aux vaudevilles que Guitry fit jouer à maintes reprises. Elle interprète la femme autoritaire d'Albert. Rappelons que Marguerite Pierry empoisonnait déjà l'existence du personnage joué par Simon dans *On purge bébé* (Renoir, 1931). Ici, elle récidive et donne, après Germaine Reuver, une autre représentation grinçante de l'épouse, intéressée et ravie d'être veuve, s'accaparant de suite la place du chef de famille. La bourgeoisie est de nouveau la cible de Guitry qui annonce le ton dès le début du film par cette citation de Joseph de Maistre : « Je ne sais ce qu'est la vie d'un coquin, mais celle d'un honnête homme est abominable. »

Cette fois-ci, le poison est doucereux et se propage lentement au son du spleen lancinant que Guitry a écrit pour Mouloudji. Cette complainte intervient au milieu du film, suite à la première entrevue des deux frères :

La vie est une douche écossaise  
Et ça dit bien ce que ça veut dire  
Sitôt qu'une chose vous fait plaisir  
Faut qu'il y en ait une qui vous déplaît !  
Mais bien que ce soit à mon avis  
Comme une espèce de complot  
On ne peut pas passer sa vie à se foutre à l'eau.

Par l'intermédiaire de cette chanson réaliste, susurrée aux oreilles du pauvre Alain lâchement abandonné par son frère aisé, l'auteur énonce ses propres revers de fortune. Précisons que deux autres couplets, non présents dans le film, dénoncent l'infidélité des femmes et la trahison des amis envieux. Ils font écho aux blessures personnelles de Guitry oublié, trahi ou dénoncé par certains de ses proches depuis la Libération. Tel Monsieur Hire pris en chasse par les autotamponneuses dans *Panique*, peu à peu l'étau se resserre autour du double qui n'est plus qu'un, seul contre tous, mais déjà résigné, fatigué du combat. Et cette fois-ci, Michel Simon est dépourvu d'une verve et d'un panache que Guitry lui refuse. S'il épingle l'hypocrisie bourgeoise,

l'ironie mordante de *La Poison* fait place à une tristesse désabusée qui masque mal les bleus à l'âme de l'auteur, déjà fortement éprouvé par la maladie à cette époque. Ainsi la lueur d'espoir d'une vie meilleure est vite laminée. Albert / Guity reste prisonnier d'un corps qui le trahit par une cicatrice pour l'un ou par la vieillesse pour l'autre.

Tout est sombre dans ce film qui dépeint la décadence d'une société dans laquelle Guity ne trouve plus sa place, constatant amèrement que « plus que les autres, il y a soi-même », « son pire ennemi », comme le chante Mouloudji. Le choix même de Michel Simon comme alter ego est une marque d'autodérision de l'auteur qui ne peut plus séduire le public par son prestige passé. Il se choisit le visage et la sensibilité de l'acteur le moins attrayant, l'anti-Guity par excellence, pour exprimer sa vulnérabilité d'homme meurtri. Michel Simon raconte que lors du tournage, Guity lui donnait la réplique en l'imitant lors des scènes mettant en présence les deux jumeaux. De victime vaillante et prête à se battre comme un beau diable dans *La Poison*, il fait de son interprète un martyr pathétique, consentant, voué à la solitude et au silence. Le pessimisme de cette image finale d'exil renvoie autant à l'épilogue de *Boudu sauvé des eaux* (Renoir, 1932) qu'à celui de *La Chienne* (Renoir, 1931) – Boudu et Legrand étant deux autres incompris en marge d'une société bourgeoise qu'ils exècrent. La voix off de l'auteur, abattue et d'une gravité implacable, atteste son renoncement et souligne le masochisme dans lequel il se complaît.

L'acteur Simon, porteur d'une image valorisée d'homme victimisé en marge de la société, se révèle donc un complice idéal pour faire valoir l'auteur tant décrié jusqu'à *La Poison* pour ne faire que du théâtre filmé. Comme Chaplin délaissa Charlot dans *L'Opinion publique* (1923) pour répondre à ses accusateurs qui le reconnaissaient grand acteur mais piètre réalisateur, dans ces films Guity se retire de l'image, renonçant à sa présence de séducteur, pour prouver à ses détracteurs qu'il possède aussi une vision du monde, au-delà du cinéma de boulevard. Tout comme il a su se distinguer dans ce registre du boulevard à la mode dans les années trente, Guity s'adapte à l'époque et s'approprie avec brio le réalisme noir des années cinquante tout en développant des thèmes qui lui sont personnels. Ainsi, il souligne sa capacité à investir des genres fort différents tout en gardant sa cohérence d'auteur, ce ton cynique qui le caractérise, tantôt enjoué dans le boulevard, tantôt amer dans le réalisme noir, qui lui permet de nouveau d'être dans le ton de l'époque.

Sa réhabilitation repose sur sa collaboration avec Michel Simon, ami fidèle, au point d'accepter de tourner un ultime film auquel l'acteur ne tenait pas, *Les Trois font la paire*. Sans doute faut-il ajouter que Simon comme



Michel Simon et Sacha Guitry se nourrissant d'art

Guitry se sont reconnus dans leur failles réciproques, leur désenchantement, faisant de ce jeu de double un échange complice entre auteur et acteur ; à tel point que tous deux peuvent reprendre ironiquement la réplique du *Comédien* : « Mon double c'est moi-même ». Michel Simon ne manqua pas de déclarer qu'il avait joué pour la Continental, ajoutant que « la plupart des acteurs français s'étaient rendus coupables de ce crime, sauf Sacha Guitry. C'est peut-être pour cela que les Résistants l'ont arrêté le premier ! »<sup>11</sup>. Il exprime aussi sa compassion pour Guitry dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*, dans lequel il raconte sur le même ton provocant :

Je n'ai pas rencontré, de ma vie, d'acteur plus modeste que Sacha Guitry. C'était la modestie même. Il avait le trac, il n'affirmait jamais rien, il doutait de tout, et on en a fait un super cabotin. C'est là l'infamie de notre époque, qui jalouse, qui diminue tout ce qui est grand. Oui, c'était un être délicieux, c'était un prince<sup>12</sup>.

11. Jacques Lorcey, *Michel Simon...*, p. 192.

12. *Cahiers du cinéma*, n° 173, décembre 1965, p. 100.

Et ce prince, ce clown blanc ne manqua pas de reconnaître « l'Auguste » Michel Simon, tout aussi incompris et mégalomane que lui. Simon relate qu'à la mort de sa guenon Zaza, Guitry eut un geste qui scella une amitié durable entre les deux hommes : il lui offrit une photo de son père Lucien Guitry, que Simon admirait, tenant une guenon dans ses bras. Et Simon ajoute, en parlant de Sacha :

J'avais non seulement de l'admiration, mais aussi de l'amour, n'ayons pas peur des mots ! Et je lui ai été fidèle au point d'accepter de tourner pour lui sans vouloir discuter un instant les conditions. Ma reconnaissance pour cette fameuse photo s'est traduite par des faits (j'ai bel et bien tourné *La Poison* pour le tiers de ce que je demandais d'habitude !) <sup>13</sup>.

Comme l'acteur le disait souvent, Sacha Guitry fut l'un des rares metteurs en scène à l'avoir compris, sensible à sa disgrâce physique qui faisait écho à la disgrâce politique de l'auteur après-guerre. La misanthropie de Simon inspira celle de Guitry, dont les derniers films sont hantés par la mort, certes enrobée de cynisme, qui tranche cependant avec sa légèreté et son humanisme d'avant-guerre et ne propose plus aucune projection vers l'avenir.

Après *La Vie d'un honnête homme*, Guitry tourne une page. La société d'après-guerre ne lui inspirant que cruauté et dégoût, il s'en éloigne en se réfugiant dans des superproductions historiques glorifiant l'Ancien Régime. *Si Versailles m'était conté* (1953), *Napoléon* (1954) et *Si Paris nous était conté* (1955) expriment ce repli, cette nostalgie d'un temps révolu et permettent à l'auteur de renouer avec le succès. Il retrouve sa légèreté, son assurance patriarcale d'antan qui contrastent avec la noirceur de ses films plus personnels réalisés avec Michel Simon. Puis vient *Assassins et Voleurs* qui devait clore la trilogie avec Michel Simon. Dans ce film, il était prévu que Sacha Guitry joue face à son double Michel Simon, en définitive remplacés respectivement par Jean Poiret et Michel Serrault. Rappelons la chute cynique de ce film : Poiret/Guitry, assis à son bureau, prêt à se suicider, tue de sang-froid Serrault/Simon qui « braconne » la paternité de son crime dans la fiction, en ajoutant : « Ce type-là m'aurait emmerdé toute ma vie ! » Il ne peut en rester qu'un, entre l'homme et la femme dans *La Poison*, entre Albert et Alain dans *La Vie d'un honnête homme* et entre l'auteur et son double, au final, dans *Assassins et Voleurs*. La « trilogie » bouclée, Guitry reprenait seul sa place d'auteur et d'acteur porte-parole de l'auteur à l'écran, place qu'il avait déléguée à Michel Simon pour deux films ; *Les Trois font la paire* apparaît plus comme un *post-scriptum* où Simon redevient un « simple » acteur suite à la véritable tentative de suicide de Guitry, se sentant déjà mort

13. Jacques Lorcey, *Michel Simon...*, p. 215.

à la fin du tournage d'*Assassins et Voleurs*. Car, à l'image de la pirouette finale d'*Assassins et Voleurs*, tuer son double revenait à mettre ses affaires en ordre – considérant ce film comme son testament – mais aussi à détruire une part de soi. C'est donc par l'intermédiaire de Michel Simon que Sacha Guitry tombe le masque, ôte le maquillage du comédien pour nous montrer son vrai visage, celui d'un écorché vif, définitivement blessé dans son orgueil, depuis son arrestation. Et dans *Les Trois font la paire*, Guitry apparaît méconnaissable au générique, barbu, amaigri, déjà le fantôme de lui-même, n'ayant plus besoin de double pour exister légitimement en victime et tirer sa révérence.

GWENAËLLE LEGRAS



Maurice Teynac imitant Michel Simon