

## GUITRY ET LES ACTRICES

Hervé Lauwick déclare que Guitry a « modifié le jeu de toutes les actrices qui l'ont approché et que personne ne leur a mieux appris à utiliser tous les trucs de théâtre. Dix comédiennes au moins me l'ont dit <sup>193</sup>», écrit-il mais Lauwick était un très grand ami, assez misogyne, de Sacha. Son témoignage doit donc être utilisé avec prudence.

Nous étudierons la place des actrices dans son œuvre et, plus généralement, dans le théâtre de boulevard qui se transforme à son époque. Les actrices sont-elles, pour Guitry, des femmes comme les autres ? Sont-elles toutes considérées par lui de la même façon ? Quelle différence établit-il, par exemple, entre Sarah Bernhardt, d'une part, et les actrices plus ordinaires, d'autre part ? Quel rapport perçoit-il entre les femmes en général et les actrices en particulier ? Quatre études de cas nous permettront finalement d'y voir plus clair.

---

<sup>193</sup> Hervé LAUWICK, *Sacha Guitry et les femmes*, Plon, 1965, p. 89.

## 2.1. Le théâtre en abyme

Les actrices sont nombreuses dans les pièces, les films et les écrits de Sacha Guitry. Brigitte Brunet constate que « son théâtre manifeste une certaine tendance à se prendre lui-même pour objet<sup>194</sup> ». Il est donc inévitable qu'il parle d'elles et pas seulement de leur activité théâtrale, car, pour lui, la vie et le théâtre ne font souvent qu'un.

Ainsi, dans ce dialogue d'*Elles et toi*, il mêle l'art et réalité.

« Sacha : Dis-moi que tu m'aimes !

Elle : En ce moment, je te déteste !

Sacha : Dis-moi tout de même que tu m'aimes !

Elle : Puisque je te dis que je te déteste !

Sacha : Ca m'est égal! Mens-moi! Je verrai si tu as fait des progrès comme actrice!

Tu sais, moi, je m'y retrouve toujours<sup>195</sup> ».

L'amant réclame des mots d'amour mais sa compagne les lui refuse. Il lui demande alors de mentir. C'est sans doute à une actrice qu'il s'adresse puisqu'elle ment si parfaitement. C'est peut-être aussi une simple femme puisqu'elles sont toutes douées, dit-il, pour le mensonge. Pour Guitry, une femme est toujours une actrice, de profession ou pas et il aime écouter leurs mensonges et juger de leur compétence. C'est le metteur en scène qui parle. De toute façon, le mensonge lui plaît car il console et il est poétique. C'est de la fiction au quotidien. Il n'est d'ailleurs pas dupe car, dit-il, entre réalité et fiction, « on s'y retrouve toujours ». On comprend donc qu'il n'aime et n'épouse jamais que des actrices qui sont des spécialistes de la fiction sur scène, mais également au quotidien. De toute façon, Guitry ne croit guère à la Vérité pure.

### 2.1.1 Evolution du théâtre de boulevard

Il serait utile, pour comprendre le rôle des personnages d'acteurs et d'actrices, de connaître la raison de leur présence accrue dans le théâtre de boulevard, à l'époque de Guitry, c'est à dire de *Nono* (1905) à *Palsambleu* (1953), soit pendant la première moitié du vingtième siècle.

---

<sup>194</sup> Brigitte BRUNET *Le Théâtre de Boulevard, op.cit.*, p. 84.

<sup>195</sup> Sacha GUITRY, *Elles et toi, op.cit.*, p. 105.

Michel Corvin et Brigitte Brunet ont tous les deux parlé de l'évolution du théâtre de boulevard au XXème siècle. Depuis Scribe (1791-1861), on aimait les pièces bien faites, au mouvement régulier, divisées en actes, qui respectaient l'idéal bourgeois d'efficacité et de sérieux. Mais le théâtre aborde, dès 1882, des thèmes dérangeants et neufs comme dans *Les Corbeaux* de Becque (1882). Michel Corbin le constate : « Le vaudeville gagne en sérieux satirique ce qu'il perd en gratuité mécanique, et en interventions d'auteurs ce qu'il perd en application de recettes éprouvées<sup>196</sup> ».

Le théâtre de Sacha Guitry sera marqué par ces « interventions d'auteur ». Il inventera un certain nombre de personnages d'acteurs et parlera souvent de théâtre. Il n'est d'ailleurs pas le seul à le faire car, selon Brigitte Brunet,

« Le théâtre de boulevard de son époque manifeste une certaine tendance à se prendre lui-même pour objet. Reflétant en cela une passion pour le théâtre ou simplement une interrogation du créateur, l'écriture de certains dramaturges témoigne en effet d'une réflexion sur le jeu des comédiens, sur le mensonge de la scène, sur les rapports complexes qui peuvent exister entre l'illusion et la réalité<sup>197</sup>. »

Elle pense évidemment à Guitry qu'elle cite immédiatement après et auquel elle consacre une longue analyse. Elle dit alors que le théâtre est un de ses thèmes préférés « qui reflète la passion enthousiaste de l'auteur pour son art<sup>198</sup> ». Rappelons que Pirandello (1867-1936), qui a beaucoup parlé de théâtre et d'acteurs, est son contemporain. Comme le dit Colette, dans *Le Journal* à propos de *Quand jouons nous la comédie*, « on a prononcé, on a imprimé, à propos de la pièce, le nom de Pirandello<sup>199</sup> ».

Les pièces bien ficelées comme celles de Scribe ne sont désormais plus de mise. On dira même injustement que dans les pièces de Guitry, « il ne se passe jamais rien ». Jamais rien peut-être, si ce n'est les « intermittences du cœur » façon Proust de personnages ondoyants et divers ou, plutôt, comme dit Brigitte Brunet, « profondément humains », que préoccupent l'amour, l'érotisme, le mensonge et le plaisir.

Au moment où Guitry renonce au théâtre, quatre ans avant sa mort, en 1953, après le semi échec de *Palsambleu*, il n'est plus le seul à parler du théâtre. Ses succès répétés ont évidemment influencé Roussin et Anouilh<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> Michel CORVIN, *Le Théâtre de Boulevard*, PUF, 1989, p. 30.

<sup>197</sup> Brigitte BRUNET, *Le Théâtre de Boulevard*, *op.cit.*, p.84.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>199</sup> COLETTE, *Le Journal*, *La Petite Illustration*, n°389, 7.3.1936

<sup>200</sup> Brigitte BRUNET, *op.cit.*, p.87.

## 2.1.2 Personnages d'actrices

Relevons, c'est inévitable, les pièces et les films où se trouvent le plus de personnages d'actrices.

Au cinéma, on en trouve dans *Ceux de chez nous* où Sarah Bernhardt joue son propre rôle, *Le Blanc et le Noir* où Irene Wells est chanteuse, *Désiré* où Jacqueline Delubac ne peine personne en renonçant au théâtre, *Quadrille* où Gaby Morlay, actrice célèbre tombe amoureuse d'un bellâtre acteur hollywoodien, *La Malibran* où Geori Boué incarne une cantatrice victime de son père et de son mari, *Le Comédien* où Lana Marconi et Marguerite Pierry sont d'assez odieuses comédiennes et enfin *Toâ* où Lana Marconi qui ne voulait pas jouer la comédie décide d'imiter sa bonne (Jeanne Fusir-Gir) et d'interpréter sur scène le « rôle » qu'elle joue dans la vie.

Au théâtre, une actrice nommée Léone (Charlotte Lysès) apparaît dès 1912 dans *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet*. On en trouve une autre, en 1913, dans *On passe dans 8 jours* (Lysès toujours). En 1917, dans *L'Illusionniste*, une chanteuse anglaise Miss Hopkins (Yvonne Printemps) séduit Guitry qu'elle arrache aux bras d'une bourgeoise amoureuse. En 1924, dans *On ne joue pas pour s'amuser*, une jeune femme qui s'ennuie, Maggy Gérard (Yvonne Printemps) décide de faire du théâtre et réussit. En 1928, Yvonne Printemps est cantatrice dans *Mariette ou Comment on écrit l'histoire*. L'année d'après, dans *Histoires de France*, elle devient Armande Béjart, actrice et femme infidèle de Molière. Dans *Chagrins d'amour*, en 1931, elle incarne la cantatrice Sophie Arnould. Deux actrices débutantes apparaissent encore plus tard, dans un texte plus léger, *L'Ecole du mensonge* (1940).

Il semble bien que de ses cinq épouses, Yvonne Printemps ait été celle qui joua le plus souvent des rôles d'actrice. C'est aussi la seule dont la carrière ne s'étiola pas du tout après leur divorce. Elle était ce qu'on appelle une « bête de scène » et Guitry ne la remplaça jamais tout à fait car elle partageait totalement sa passion pour le théâtre. Après son départ Sacha confia les rôles de divas à Suzy Prim dans *Quand jouons nous la comédie ?* (1936), où il peint les angoisses d'une actrice que l'osmose avec son mari acteur rend malheureuse. En 1943, Guitry lui donna un second rôle d'actrice passionnée, dans une courte pièce : *Je sais que tu es dans la salle* (1943)

### 2.1.3 Deux stars iconiques

Il montre beaucoup de respect pour les grandes actrices du passé dans cette série de douze émissions qui accompagne la sortie de *Si Versailles m'était conté* (1953) et qui se nomme *Et Versailles vous est conté*<sup>201</sup>. Il y célèbre la Duse et Sarah Bernhardt. De la Duse, il dit qu'elle était

« une merveilleuse actrice italienne » et, comme son père, il la trouvait « si miraculeusement belle dans l'infortune amoureuse qu'elle semblait s'en faire un doux enivrement<sup>202</sup> »

Dans *Le Comédien* (1948), il confie son personnage à l'une des grandes tragédiennes de son temps: Ludmila Pitoeff. Pour Sarah Bernhardt, qui était pour lui une seconde mère, plus brillante que Renée de Pont-Jest, il écrivit un rôle qui la réunissait à son père Lucien Guitry. Hélas, à la dernière minute, la maladie empêcha Sarah de jouer et elle mourut peu de temps après. Sacha ne recréa jamais ce couple idéalisé de ses parents imaginaires, réunis dans *Un sujet de roman*.

Quand il parle de Sarah, il s'abrite derrière son père qui la voit comme « un monstre sublime de grâce, de puissance et de noblesse ». « Elle pouvait parler », dit-il, « de ce sacré soleil comme du Dieu dont elle était descendue<sup>203</sup> ». Il la vit, un jour,

« la main sur un bouton de porte, passer de la ville à la scène...Durant cette seconde, elle a été deux femmes et, comme elle jouait le rôle d'un personnage cruel, elle eut vers moi, finalement, un geste affectueux qui se trouvait démenti par un regard féroce. Me donnant ainsi le témoignage prodigieux d'un mimétisme instantané<sup>204</sup> ».

Une actrice mais aussi une femme. Nous retrouvons ici l'idéal féminin de Sacha : une grande actrice et une femme qu'on aime passionnément. Comme ces deux actrices, icônes du théâtre, ne sont plus érotisées, il peut adopter avec elles, comme avec les femmes âgées ou les bonnes, une attitude plus naturelle. En les célébrant avec passion, il ne fait que reprendre la distinction classique des auteurs misogynes entre les femmes exceptionnelles et toutes les autres « qui manquent de génie » comme le répètent Schopenhauer et Mirbeau. Pour Mirbeau en particulier, Camille Claudel et Berthe Morisot, nous l'avons vu, sont remarquables mais ce sont « des monstres en état de révolte contre les lois de la nature<sup>205</sup> ». Sarah Bernhardt et La Duse sont finalement

---

<sup>201</sup> S. GUITRY, *Cinéma, Et Versailles vous est conté*, Omnibus, 2007, p.963.

<sup>202</sup> S. GUITRY, *op. cit.*, p. 977.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 978.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.1005.

<sup>205</sup> Voir note 46, p. 19.

des « monstres » sacrés qui ne valorisent en rien les autres actrices. Un raciste se vantera toujours d'avoir un ami très spécial dans le milieu qu'il vilipende.

## 2.1.4 Les actrices dans les essais de Guitry

Il y parle assez peu des actrices, mais il les compare avec les femmes dans ses textes de réflexion : *Les Femmes et l'amour* (1932) et *Elles et toi* (1947).

Selon lui, les femmes « ont la manie du mythe » et elles jouent mieux la comédie que les hommes<sup>206</sup>. Elles possèdent donc le même talent que les actrices de métier, sans toujours le savoir. Ainsi, Fusier-Gir dans *Toâ* admet, après quelques protestations, qu'elle fait également du théâtre dans la vie courante, quand elle ment au téléphone par exemple. Comme il vit à l'époque de Pirandello, Guitry évoque, dans ses essais précités, les rôles que les femmes jouent dans le quotidien : « Chérie, je me demande si tu ne joues pas un trop grand rôle dans ta vie<sup>207</sup> », écrit-il.

La description qu'il fait des femmes est souvent comparable à celle qu'il fait des actrices : « Elle était juchée sur 10 centimètres de talons (quasiment des cothurnes !). On voyait que son fond de teint était invisible. Ses cils étaient faux et ses lèvres rectifiées<sup>208</sup> ». Quand elle arrive, dit-il, « elle confisque la lumière » comme une chanteuse éclairée par les spots et elle a l'air « de se mettre aux enchères<sup>209</sup> ». Bizarrement, il procède ensuite à une véritable mise à mort fascisante et puritaine à la fois qui laisse pantois :

« Qu'elle laisse tomber ce manteau, descendez-là de ses souliers », dit-il avec certains sous-entendus érotiques. « Qu'elle dépose ses faux cils ! Débarbouillez-la au savon, puis prenez entre vos mains son visage mis à nu et vous vous apercevrez qu'elle avait maquillé un masque ».

Comme il le ferait pour la statue d'un dictateur déchu, il souhaite la « descendre » de ses souliers. Elle reçoit l'ordre « de passer au greffe ». Il faut d'urgence la laver brutalement de toute son impureté : « Débarbouillez là au savon ! » (pas à la crème de beauté, bien sûr). Enfin, in cauda venenum, quand on la débarrasse de son ultime voile, il ne lui reste rien car elle avait maquillé un masque. Etrange mise à mort de l'actrice et de la femme. On pense alors fugitivement au visage de Falconneti, épuré par Dreyer, dans *Jeanne d'Arc* (1928) mais celui-ci conférerait à la comédienne et à

<sup>206</sup> Sacha GUITRY, *50 ans, Les Femmes et l'amour*, op.cit. p.143.

<sup>207</sup> Sacha GUITRY, *50 ans, Elles et toi*, op.cit., p. 105.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 111.

la femme une sorte de grandeur épique . Rappelons que Falconetti créa *Le Comédien* (rôle de la jeune actrice ambitieuse et déchue), en 1921. Aucune grandeur ici. Le ton est très sévère, voire brutal, et il met mal à l'aise.

Et cependant, Guitry passa sa vie avec des actrices !

## 2.2 Quatre études de cas

Plutôt que de passer en revue tous les rôles d'actrices de son œuvre, il nous a semblé plus intéressant d'analyser quelques personnages très marquants mais parfois peu connus.

### 2.2.1 *Quand jouons nous la comédie?*<sup>210</sup> (1935): entre fiction et vérité

Dans le prologue de la pièce, « Elle » et « Lui » sont donc au comble du bonheur, comme l'est théoriquement Guitry avec chacune de ses épouses actrices. Mais le doute s'installe soudain chez les chanteurs d'abord à cause de la fragilité de leur voix, ensuite parce qu'un ami auteur qui prévoit l'avenir, leur propose de leur écrire une pièce où ils joueront le rôle d'un homme et d'une femme « *qui se sont adorés* ». Du coup, « Elle » doute de la solidité de leur couple et craint que l'un d'entre eux ne soit en train de sacrifier sa carrière à l'autre.

A l'acte I, qui est en fait le texte de la pièce en abyme annoncée par l'auteur, un homme et une femme Constance et Bernard, autrefois appelés « Elle » et « Lui », se déchirent car ils pensent qu'ils ne s'aiment plus. Constance est humiliée par Bernard, qui porte sur lui la photo de la femme jeune et belle qu'elle était autrefois et dont elle est jalouse. Constance et Bernard se jouent donc la tragédie du couple d'acteurs qui se délite et que guette le suicide.

A l'acte II, ils se séparent car ils ne s'aiment plus. Peut-être leur amour n'avait-il rien d'exceptionnel. Au dernier acte (sorte d'acte III qui ne dit pas son nom), finalement désespérés par leur séparation, ils frôlent le suicide, et devant ce danger ils décident de se réconcilier mais ils se contenteront de faire semblant de s'aimer « Quand

---

<sup>210</sup> Sacha GUITRY, *Quand jouons nous la comédie ?*, *La Petite Illustration*, 7.1.1936

jouons nous la comédie? », disent-ils. « Le savons nous? Et qui nous dit que depuis quinze ans, nous ne nous mentionnons pas sans nous en rendre compte!<sup>211</sup> ». Ils feront donc semblant, pour leur public, mais seront malheureux, puisque l'épée de Damoclès de la séparation les menace. Guitry pense sans doute qu'il pourra jouer avec Yvonne Printemps même après leur séparation. Mais, pour lui, le théâtre implique que les partenaires oublient la présence de la rampe et s'aiment autant dans la vie que sur scène, ce qui est impossible pour Bernard et Constance, comme c'est impossible pour Yvonne et pour lui.

Dans un court épilogue enfin, nous apprenons que tout ceci n'était qu'un mauvais rêve. Théoriquement, Bernard et Constance redevenus « Lui » et « Elle », s'aiment plus que jamais. En fait, rien n'est réglé car elle constate qu'elle l'aime plus que lui. Par ailleurs, leurs problèmes de rivalité ne sont pas réglés.

## **Une actrice malheureuse**

Guitry éprouvait une affection particulière pour cette pièce qu'il écrivit trois fois (1930, 1935 et 1950) et qu'il commenta longuement dans *La Petite Illustration* du 7 mars 1936. Cette pièce fut un four mais Truffaut n'a-t-il pas souvent évoqué l'affection toute spéciale qu'un auteur éprouve pour les films qui n'ont pas connu le succès.

Comme souvent, chez Guitry, la pièce met en scène un problème personnel de l'auteur. Il vient de passer avec Yvonne Printemps, sa femme et son actrice, une quinzaine d'années pendant lesquelles ils ont joué et vécu ensemble mais ils sont désormais séparés. La pièce était écrite pour eux avant leur rupture et, bien sûr, il n'est plus question, en 1935, qu'ils l'interprètent. La pièce ne fut jouée que 18 fois par André Luguet et Suzy Prim qui interprétaient les rôles de Sacha et d'Yvonne. Le public fut sans doute dérouté par la structure compliquée de la pièce et regretta le champagne pétillant que Guitry leur servait d'habitude.

Le casting de 1935 est intéressant puisque ni Guitry ni Yvonne Printemps ne sont en scène alors que tout parle d'eux dans la pièce. C'est donc le récit de l'échec de leur couple. Ils sont heureux dans le prologue mais inquiets. Dans les deux actes en abyme qui suivent, ils se déchirent mais, ô surprise, on nous explique, au dernier acte, que ces deux actes n'étaient qu'une fiction et que les acteurs continuent à s'aimer. Dans

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 34.

une version précédente en 1931, *L'épée de Damoclès*, dont Yvonne et Sacha devaient être les interprètes, le titre prémonitoire suggérait que le divorce des deux acteurs était probable.

Signalons qu'il existe une troisième version, celle de 1950 nommée *Constance* où Guitry n'a conservé que les deux actes en abyme, ce qui est beaucoup moins intéressant. La fin en est sinistre puisque le deus ex machina optimiste a disparu. Retenons donc la version plus complexe de 1935. La pièce raconte les angoisses, les amours, le désamour et la résignation finale de deux chanteurs célèbres qui s'adorent et pensent qu'ils se doivent à leur public.

## **Un couple idéal qui tourne mal**

Dans le prologue de la version 1935, tout en interprétant les amours malheureuses de *Werther*, opéra de Jules Massenet, les deux acteurs nommés « Elle » et « Lui » bavardent entre les couplets, se font part de l'angoisse qu'ils éprouvent à l'idée de perdre leur voix et décident donc de ne plus chanter. Dorénavant, ils se contenteront d'être des acteurs de théâtre mais, très vite, un problème se pose « Je me demande », leur dit un auteur qui veut leur écrire une pièce, « si cette nécessité de feindre un sentiment réel n'est pas excellente pour vous et si votre amour va pouvoir s'en passer aussi aisément que vous le croyez<sup>212</sup> », ce qui annonce les deux actes à venir et implique que les acteurs s'aiment autant dans la vie que dans le texte qu'ils interprètent. Le texte enrichit leur amour et leur amour enrichit sans doute aussi le texte.

En effet, la pièce commence par une sorte de rêve éveillé de l'actrice nommée « Elle » qui adore « Lui », son partenaire. On assiste à un échange, comique et lyrique à la fois, entre les personnages de l'opéra de Massenet, Charlotte et Werther, d'une part, et, d'autre part, leurs interprètes, « Elle » et « Lui » qui altèrent le sens du texte de leur partition par des remarques d'ordre intime. Ainsi, Charlotte chante « Le sang de ta blessure, c'est moi qui l'ai versé! », et « Lui » plus prosaïque, répond comiquement: « Est-ce que tu ne crois pas qu'on ferait justement bien mieux de quitter le théâtre en pleine gloire? » Quand Werther mourant répète « Il ne faut pas qu'on vienne nous séparer! », « Lui », dit à « Elle » plus prosaïquement : « Je ne désire que vivre avec toi

---

<sup>212</sup> Sacha GUITRY, *Quand jouons nous la comédie ?*, op.cit., p. 17.

sans jamais nous séparer!<sup>213</sup> ». Les acteurs jouent à cache-cache avec le texte de l'opéra. Le lyrisme de l'œuvre qu'ils jouent intensifie les sentiments qu'ils éprouvent dans la vie et sans doute vice versa. Ce passage incessant du réel à la fiction, c'est exactement ce que constatent Pauline Carton, Yvonne Printemps, Jeanne Fusier-Gir et bien d'autres dans le salon et à la table des Guitry, où la conversation passe insensiblement des potins du jour au texte de la pièce en cours de répétition. C'est ce type de vie, enrichie par la littérature, que préfère Guitry.

Un couple idéal d'acteurs doit donc savoir mêler, pour son plus grand bonheur, le quotidien et la fiction. La vie devient alors un rêve éveillé, un poème inventé par un autre, qu'il s'appelle Shakespeare, Massenet ou Guitry. Le couple d'acteurs qu'il forme (ou plutôt qu'il rêve de former avec chacune de ses femme successives) est constamment grisé et magnifié par l'élégance et la beauté des œuvres qu'ils répètent et qu'ils jouent. A notre époque, Michel Bouquet dit à peu près la même chose: « Je préfère vivre avec de grands écrivains comme Molière, Stendhal et Chateaubriand, plutôt qu'avec mes amis ». Il forme d'ailleurs, comme Guitry, un couple de théâtre avec sa femme actrice, sur scène et dans la vie. Et Georges Wilson confirme: « Je suis devenu accro du théâtre parce que ce n'était pas la vie. Pour moi, les acteurs sont des gens qui vivent hors du monde et détiennent le précieux pouvoir de nous extirper de la réalité<sup>214</sup>. »

Guitry décrit donc dans sa pièce la longue vie commune de ce couple d'acteurs qui s'adorent au prologue, sont heureux de vivre ensemble et d'interpréter de grands textes. Leurs sentiments sont renforcés par leurs déclarations d'amour en public. Mais l'actrice est inquiète, puis franchement malheureuse et elle pense au suicide car elle ne peut plus jouer avec celui qu'elle n'aime plus.

Guitry prétend en effet qu'une actrice est bien meilleure quand elle aime son partenaire et réciproquement. Or, Bernard dans la pièce n'est amoureux que d'une image du passé qui date de l'époque où Constance était jeune. Guitry, comme Bernard, ne peut jouer qu'avec une partenaire qu'il aime et qui est élégante (Lysés, Printemps, Delubac et Marconi portent toujours des modèles de haute couture et posent dans les magazines de mode). Pour Bernard comme pour Guitry, le rôle d'une bonne actrice consiste donc à aimer son partenaire, à réagir à ses propos, à savoir se taire ou parfois à donner brillamment la réplique car c'est l'acteur et non l'actrice qui est le meneur de

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>214</sup> Georges WILSON in *Le Monde* du 5 février 2010, p. 23.

jeu. Par ailleurs, l'amour a moins d'importance pour lui que pour sa partenaire. Enfin, le problème du vieillissement se pose bien plus cruellement pour elle. Constance est donc parfaitement malheureuse.

Ce que contient *Quand jouons nous la comédie ?*, c'est aussi le récit douloureux de l'échec du couple Guitry-Printemps dont l'amour se délite peu à peu et qui ne pourra bientôt plus jouer ensemble, faute de sentiments éprouvés. Or, on ne peut jouer ensemble que quand on s'aime, puisque Guitry oublie régulièrement la rampe qui sépare la vie et le théâtre. Vivre ou jouer c'est même chose, pense t-il. « Faisons semblant de nous aimer! », dit courageusement Constance. « Nous nous sommes aimés pour nous mêmes pendant quinze ans, aimons-nous désormais pour les autres.<sup>215</sup> » Mais elle ne semble guère y croire. C'est sans doute cette formule désolante que Sacha proposa en vain à Yvonne, après leur rencontre respective de Fresnay et de Delubac. .

## **2.2.2. On ne joue pas pour s'amuser<sup>216</sup> (1925) : les enjeux du théâtre**

### **Un amour incertain**

Une actrice confirmée, Jasmine (Yvette Pierril), est invitée par une ancienne amie, Maggy (Yvonne Printemps), qui désire faire du théâtre. Elles joueront ensemble avec un jeune acteur nommé Armand (Sacha Guitry) et un acteur âgé (Lucien Guitry). Hélas, Armand ne peut jouer qu'avec une femme qu'il aime. Or, les couples d'acteurs sont voués à l'échec, dit-il, car la jalousie du métier détruit leur union. Mais Maggy fait de réels progrès. Armand devient alors son amant et son partenaire. Il lui précise qu'il n'est tombé amoureux d'elle que parce qu'elle jouait bien.

« Je ne plaisante jamais avec le métier », dit-il, car on n'est pas au Théâtre Français!

« Je te dis que tu m'as surpris parce que tu jouais de mieux en mieux. Tu t'imagines que c'est Toi- femme qui m'a surpris! Non, c'est Toi-actrice! C'est l'espoir renaissant qui, de nouveau, me

---

<sup>215</sup> Sacha GUITRY *Quand jouons nous la comédie ?*, op.cit., p.33.

<sup>216</sup> Sacha GUITRY, *On ne joue pas pour s'amuser, Théâtre, je t'adore*, Omnibus, 1996, p.535.

donnait l'envie folle de t'avoir à moi. Je suis bien plus amoureux de ton talent que de tes beaux yeux et je te préviens que je vais désormais en être beaucoup plus jaloux<sup>217</sup> ».

En effet, il la prévient aussitôt que, si elle a plus de succès que lui, il aura l'impression qu'elle l'a trompé. C'est un amour très incertain car Armand ne peut aimer qu'une partenaire excellente mais si elle réussit trop bien, son amour s'étiolera. Un grand danger menace donc les couples d'acteurs car « la jalousie du métier tue à jamais le plus grand amour ». Et quand Maggy lui dit « Supposons qu'un jour j'aie plus de succès que toi dans une pièce...Quelle impression aurais-tu? ». Armand répond du tac au tac : « J'aurais un peu l'impression que tu m'as trompé<sup>218</sup> ». C'est le mythe de l'apprenti sorcier. Dans la vie, Sacha supportera de plus en plus mal le succès grandissant d'Yvonne Printemps. Son départ le désespèrera mais, au fond, il sera peut-être plus heureux sur le plan professionnel avec ses trois épouses débutantes qui seront nettement moins bonnes que lui.

## La comédienne et l'amour

L'amour que Maguy reçoit d'Armand est donc extrêmement suspect. Tout d'abord, il refuse « ses yeux bleus » et il ne s'intéresse à elle qu'à partir du soir où elle est devenue une brillante actrice, ce qui est assez humiliant pour elle. Et pourtant, avoue Armand, « J'étais navré, au début, de voir s'évanouir mon rêve, être deux et jouer ensemble.<sup>219</sup> ».

L'idéal, pour les acteurs, c'est donc de jouer, avec celle ou celui qu'ils aiment, tous les amants de toutes les pièces, ce que feront Constance et son mari dans *Quand jouons nous la comédie*, comme nous venons de le voir. Mais, pour Armand, c'est un rêve irréalisable. C'est pourtant ce que Sacha fit avec Yvonne mais les seuls textes qu'elle jouait, à savoir ceux de Guitry, cessèrent, un jour, de la charmer et le style de Sacha, ses plaisanteries « toujours les mêmes », disait-elle, la lassèrent.

Pour Armand, les acteurs sont des gens très spéciaux. Ce sont des «Canaques» ou des « Chinois ». Ils ne devraient pas se marier car ils sont étrangers au monde. La rampe qui les sépare du public est, par ailleurs, un mur de lumière infranchissable.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 596

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>219</sup> Sacha GUITRY, *Théâtre, je t'adore, On ne joue pas pour s'amuser*, 1996, p. 596.

«Armand : Conservons nos illusions de part et d'autre... et surtout ne nous marions pas ! De public à artiste

Maggy : Alors vous ne devez donc épouser que des actrices .....

Armand : Et encore !

Maggy : Comment, et encore ?

Armand : Je veux dire par là, à mon avis, que les acteurs devraient être les amants des actrices avec lesquelles ils jouent ... pendant qu'ils jouent avec elles !... La pièce finie ...au revoir<sup>220</sup>!»

L'actrice ne peut donc pas espérer grand-chose de son partenaire sinon un échange rapide - voire hygiénique - façon Zoaques, le temps que dure la pièce. Les mariages entre acteurs sont très aléatoires. Autre danger : si elle joue trop bien, elle risque de tout perdre. Elle a donc une lourde charge car elle doit être une aussi bonne interprète que son partenaire mais elle ne doit pas l'être plus que lui. En outre, elle n'est jamais sûre d'être aimée autant qu'elle aime.

### **2.2.3 Le Comédien<sup>221</sup> (1921 et 1948) : Un rêve pédagogique brisé**

#### **L'apprentissage d'une comédienne peu douée.**

Un couple de comédiens relativement âgés (Lucien Guitry et Alice Beylat au théâtre, puis Sacha Guitry et Marguerite Pierry au cinéma) se déchire car l'actrice est jalouse de sa partenaire. Ils renoncent donc à jouer ensemble. Un vieil ami présente sa nièce (Falconetti au Théâtre, Lana Marconi au cinéma) à l'acteur vieillissant car celle-ci veut faire du théâtre. Le comédien accepte de lui apprendre son métier et lui confie un rôle important dans sa nouvelle pièce, mais elle échoue. Il lui retire son rôle et elle le quitte. Le comédien rompt deux fois, avec une actrice, au cours de la pièce. D'abord avec la vieille actrice, sa compagne de toujours car il ne peut plus être son amant, ni dans la vie, ni sur scène, puis avec la jeune actrice débutante dont il était amoureux parce qu'elle lui permettait d'aimer en scène et dans la vie.

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>221</sup> Sacha GUITRY, *Le Comédien, La Petite Illustration*, 1.3.1921.

« Quand elle s'est dressée devant moi .Quand elle m'a dit: 'Je sais le rôle!', sais-tu ce que j'ai vu devant mes yeux? J'ai vu une salle debout qui nous acclamait tous les deux et moi qui croyais ne pas l'aimer, je me suis mis à l'adorer<sup>222</sup> ».

La vanité est mauvaise conseillère. La rupture avec la jeune fille le bouleverse mais il n'a pas le droit d'imposer une mauvaise actrice à son public. Son rêve d'un couple d'acteurs qui s'aime et joue ensemble est impossible. Il subit donc ici un double échec puisqu'il a perdu ses deux partenaires. L'actrice âgée ne lui épargne rien, mais ce qu'elle dit est vrai : « On ne joue pas tout seul<sup>223</sup>! ».

### **L'actrice congédiée**

Guitry fait un double portrait d'actrices assez odieux car nettement misogyne. La plus âgée des deux est une vipère jalouse. C'est un des rôles les plus acerbes et osseux de Marguerite Pierry. La seconde actrice est une arriviste au cœur sec qui s'en va dès qu'elle n'obtient plus ce qu'elle désire. Elle fait penser à l'actrice ambitieuse du film *All about Eve* (Mankiewicz, 1950) mais Eve, elle, a du talent. La seule femme qui échappe aux foudres de Guitry, c'est l'habilleuse (Pauline Carton) dont la chaleur humaine lui fait oublier ce qu'il pense des femmes. Le comédien reçoit également la visite d'une actrice « serviable » qui lui propose l'amour physique chaque fois qu'il le désire, comme dans *Chez le Zoques*.. Ce n'est pas une image très idéale de femme ou d'actrice.

La comédienne est donc ici doublement condamnée soit parce qu'elle est trop âgée et ne provoque plus l'amour de son partenaire soit parce que son talent est contestable et elle se voit congédiée sans ménagements. Guitry fait preuve d'une malice assez perverse, en confiant à Marconi, dont le jeu est souvent rejeté par les critiques, le rôle d'une mauvaise actrice.

### **2.2.4 Jean III <sup>224</sup> (1912) : Une actrice séduite en scène**

Les exemples de réussite de couples d'acteurs sont d'autant plus rares chez Guitry qu'il avance en âge. L'expérience l'a rendu prudent. En revanche, en 1912, étant donné les succès qu'il remporte avec son épouse, l'actrice Charlotte Lysès, il pense

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>224</sup> Sacha GUITRY, Jean III ou L'Irrésistible vocation du fils Mondoucet, *L'avant-scène* du 1.11.98.

encore que ce miracle est possible comme dans *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet*. Mais il ne décrit que les prémices de cette idylle improbable.

Un acteur s'est blessé et doit être remplacé. On fait donc appel au jeune Paul Mondoucet (Sacha) qui est fou de théâtre et qui connaît par cœur, dit-il, ce rôle qu'il n'a jamais joué. Il est secrètement amoureux de sa future partenaire, l'actrice Léone Lambrequin. Au cours de la représentation, Paul, trahi par sa mémoire, oublie le texte ampoulé de la pièce et déclare son amour à Léone, en présence du public.

« *Paul* Je vous aime!

*Léone* Mais vous êtes fou, voyons, on va vous entendre

*Paul* Non, personne!

*Léone* Et le public?

*Paul* Je n'y pensais plus!<sup>225</sup> ».

Comme les chanteurs de *Werther* dans *Quand jouons nous la comédie?*, Léone et Paul vivent avec les personnages du théâtre classique: Britannicus, Paul et Virginie, Othello et Romeo. Paul confectionne donc une sorte de patchwork à partir des textes qu'il a sans doute appris à l'école. Quand il se trouve finalement à court de citations, il passe à un langage très quotidien qu'il improvise « La qualité des paroles importe peu !<sup>226</sup> », dit-il, puisqu'une osmose se crée entre la vie et le théâtre.

Que devient l'actrice, emportée par cet ouragan ? Paul a réponse à tout. « Tu es comme moi » dit-il à Léone « Nous somme faits pour jouer des pièces gaies parce que ces gens-là (le public) sont venus ici pour se délasser », ce qui est sans doute la profession de foi de l'auteur Guitry. « On va consacrer sa vie à faire rire ces gens-là<sup>227</sup> ! », ajoute t-il. Renonçant au langage ampoulé en usage dans la pièce qu'ils jouent, il s'exclame « Gardes du Palais, cent cinquante francs à chacun d'entre vous pour emballer cet homme-là! Allez Ouste! Et toi dans mes bras<sup>228</sup>! ». Le tout en présence des spectateurs puisque vie et théâtre, c'est la même chose.

Paul fait donc une entrée tonitruante sur la scène, comme, seul, un garçon macho peut le faire. Placée dans la même situation, l'actrice débutante du *Comédien* n'a pas le droit de pénétrer dans la loge de l'acteur car « ce n'est pas la place d'une jeune fille ». Les conventions bourgeoises s'opposent à ses débuts. Une actrice débutante ne

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>228</sup> *Ibid.*

saurait, de toute façon, posséder, chez Guitry, ni l'audace, ni le talent peut-être d'un acteur.

Dans *Jean III*, en 1912, l'actrice est déjà soumise au mitraillage à la Guitry qui permet à l'acteur-auteur de séduire les femmes. Par exemple, dans la scène du téléphone de *Faisons un rêve*, dans la description des villes somptueuses de *l'Illusionniste* ou dans le long monologue de *Je t'aime* où il révèle à la jeune fille le guet-apens dans lequel il l'a attirée. On retrouvera cette énergie vitale qui emporte le couple dans *Bonne Chance* (1935) où les amoureux échappent au monde étriqué et mesquin qui les étouffe. Bien entendu, en 1912, dans *Jean III*, conformément à une tradition machiste, c'est le héros qui entraîne l'héroïne hors des entiers battus car elle reste aussi muette et aussi passive que Delubac dans *Le Mot de Cambronne*.

L'actrice selon Guitry a donc un rôle peu gratifiant. Elle lui est certes indispensable car son théâtre est basé sur le couple. Elle donne infatigablement la réplique à l'acteur. Elle subit, en revanche, de réelles contraintes car elle doit être aussi bonne actrice que son partenaire afin qu'il ait une partenaire intelligente. Mais elle ne doit surtout pas l'être plus que lui.

Les actrices doivent être soumises, à la ville comme à la scène, et donc il les choisit très jeunes et malléables car il a le goût du professorat. Elles supportent difficilement leur double rôle d'élève et de maîtresse dans la cage dorée où il les place. Comme beaucoup d'hommes de son temps, il craint de ne pas être toujours capable d'exercer sur elles sa domination habituelle. Il s'en tire en les fétichisant, en les faisant rire ou en les obligeant à se taire. Le discours qu'il tient sur les actrices est naturellement influencé par l'opinion qu'il a des femmes dont il se méfie beaucoup. Mais il fait figurer dans son panthéon personnel : Sarah Bernhardt et La Duse, deux icônes inoffensives, qui échappent à sa méfiance des comédiennes. Les seules actrices avec lesquelles il est vraiment à l'aise, qui deviennent parfois ses confidentes et qui lui restent fidèles sont étrangères à l'érotisation féminine. Elles ont été des femmes « autrefois ». Le fait qu'elles soient relativement âgées et souvent très comiques protège Guitry de leur sexualité. Il s'agit, bien entendu, du trio Fusier-Gir, Pierry et Carton. Il tourna vingt-deux films avec Pauline Carton.

Il est donc évident qu'il nous faudra parler séparément des épouses de Guitry et des actrices de sa troupe. Avec ses actrices épouses, il entretient une relation

extrêmement sexualisée et parfois névrotique puisqu'elles sont en quelque sorte ses prisonnières, célébrées mais étroitement surveillées. Les relations qu'il a avec elles sont orageuses et éphémères (Il ne reverra volontairement ni Charlotte Lysès ni Yvonne Printemps). En revanche, avec les actrices de sa troupe, il établit des relations durables, directes et sans orages car elles sont basées sur l'amitié et leur admiration commune du théâtre.

Pour conclure, laissons la parole à quelqu'un qui l'a bien connu et qui semble néanmoins objectif, en dépit de ses propos trop laudateurs et parfois misogynes. Son ami Hervé Lauwick raconte qu'«un imitateur, dans un music-hall représenta un jour Sacha, tenant dans, ses bras, un mannequin, une poupée. Sacha, en lui parlant,

« secouait la poupée comme un sac de noix. On avait l'impression qu'elle allait dire un mot. Et chaque fois qu'elle allait dire ce mot, l'imitateur la faisait taire violemment<sup>229</sup> ».

Il remarque aussi qu'« avant lui, jamais les rôles d'acteurs n'avaient contenu autant de lignes » et que « Jamais les rôles de femmes n'en avaient contenu aussi peu<sup>230</sup> ». « Je crois qu'il aima cette charge<sup>231</sup> », dit Lauwick, « et qu'il la trouva fort comique et fort juste ». On est heureux de constater que Guitry était parfois lucide.

Remarquons, pour conclure, qu'il a, avec les actrices, la même attitude qu'avec les femmes. Comme le dit Michel Corvin, « Pour lui, les femmes sont moins l'objet d'un plaisir que l'objet d'un discours, d'un discours du plaisir<sup>232</sup> ». Lauwick dit aussi, nous l'avons vu, qu'il « montait à l'assaut des femmes par une mitraille de mots<sup>233</sup> », et qu'il « a toujours joué l'amant, c'est-à-dire, traditionnellement, celui qui domine et qui conquiert<sup>234</sup> ».

---

<sup>229</sup> Hervé LAUWICK, *S. GUITRY et les Femmes*, Plon, 1965, p. 158.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>232</sup> Michel CORVIN, *op.cit.*, p. 20.

<sup>233</sup> Hervé LAUWICK, *op. cit.*, p. 48.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 157.